

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da
Universidade do Porto e orientada por: Professor Doutor José Miguel Neto Viana Brás Rodrigues e co-
orientada por: Professor Giorgio Muratore

CONTINUAR OS ANTIGOS:

TEATRO DE MARCELLO E CASA EM BRITEIROS

Mariana de Soares e Barbieri Cardoso

Porto 2011/2012



Fernando Távora, Roma (1947)

CONTINUAR OS ANTIGOS:

TEATRO DE MARCELLO E CASA EM BRITEIROS

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da
Universidade do Porto e orientada por: Professor Doutor José Miguel Neto Viana Brás Rodrigues e co-
orientada por: Professor Giorgio Muratore

CONTINUAR OS ANTIGOS:

TEATRO DE MARCELLO E CASA EM BRITEIROS

Mariana de Soares e Barbieri Cardoso

Porto 2011/2012

A todos aqueles que gostam de viajar.

“(...)uma viagem pode ser uma das formas mais satisfatórias de introspecção”.

Lawrence Durrell

Sumário

Introdução	1
PARTE I: Continuar os Antigos	
1. Intervenções sobre pré-existências	8
1.1. Intervenções sobre pré-existências na Architectura erudita do Renascimento	13
1.2. Intervenções contemporâneas sobre pré-existências da Architectura popular	26
1.3. Intervenções sobre pré-existências:	
Similitudes conceptuais em Roma e Briteiros, à distância de 5 séculos	28
2. O Estudo da boa Architectura	34
2.1. O estudo dos Eruditos Antigos	36
2.2. O estudo dos Antigos Mestres da Architectura Popular	40
3. O Desenho da boa Architectura	46
3.1. Baldassarre Peruzzi: “ <i>Alla maniera e uso dei buon antichi</i> ”	48
3.2. Fernando Távora: “ <i>Nulla dies sine línea</i> ”	52
PARTE II: Teatro de Marcello: História das suas transformações	58
1.1. O Teatro Romano	62
1.2. Fortaleza dos Pierleoni	64
1.3. Continuar os Antigos: Palazzo Savelli-Orsini	66
1.4. Intervenção de Calza Bini e estado actual	72
PARTE III: Casa em Briteiros: História das suas transformações	80
1.1. A construção de uma pequena casa	84
1.2. A construção de dependências agrícolas a Nascente	86
1.3. A ligação da pequena casa às dependências agrícolas	88
1.4. Continuar os antigos: a intervenção de Fernando Távora	90
PARTE IV: Considerações Finais	97
Bibliografia	103
Créditos das Imagens	108

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a concretização desta prova de dissertação:

Ao Professor José Miguel Rodrigues, orientador da minha dissertação, pelo seu acompanhamento sempre atento e cuidado, e ainda pela amizade.

Ao Professor Giorgio Muratore, co-orientador da minha dissertação, que me ajudou a pensar a arquitectura.

Ao Advogado Carlo Chiomenti, a simpatia e disponibilidade na visita ao Palazzo Savelli.

A Maria Luísa Emauz da Costa Guimarães, a visita à casa em Briteiros

Ao IPSAR, em nome do ilustre Monsenhor Agostinho Borges, a hospitalidade e conforto.

Aos meus Pais que me ensinaram e inspiraram a lutar, a acreditar e a viajar.

Aos meus Amigos a paciência e a confiança.

A Leon Battista Alberti, a virtude e a verdade.

A Fernando Távora, a lição de arquitectura e humanidade.

A Baldassarre Peruzzi, a genialidade e intemporalidade.

A Roma a beleza e a magia dos Antigos.

Obrigada.

Resumo

“*Continuar os Antigos*” é entender como foi possível, hoje como no passado, intervir sobre pré-existências, com valor patrimonial, sem romper com a continuidade da vida dos edifícios (neste contexto, é necessário referir que a palavra vida assume um sentido quase poético); isto é, conseguir que um edifício antigo mantenha a sua actualidade, conseguida através de uma nova re-funcionalização, assim como da actualização da sua função original, para que se torne, desse modo, útil para o presente, sem no entanto, por um lado conduzir à sua descaracterização e, por outro, à sua sacralização absoluta.

Procura-se a utilidade necessária do edifício no presente, como no momento da sua função primária no passado, sem recorrer à sua restituição original (mimetização), considerando que algumas condições e necessidades do homem e do espaço de hoje não são as mesmas que ontem. Pretende-se que o antigo edifício seja tão fundamental às necessidades vitais do homem moderno, como foi para o homem antigo, respondendo ao problema da razão de ser da arquitectura, relacionado com a intervenção sobre pré-existências.

A partir do reconhecimento da analogia entre o estudo dos antigos (desde a arquitectura erudita romana à arquitectura tradicional portuguesa) desenvolve-se, como contraponto, a comparação entre a intervenção de Baldassarre Peruzzi sobre um antigo teatro romano, em Roma, e a intervenção de Fernando Távora sobre uma casa da arquitectura dita popular do norte de Portugal, através da identificação da similitude conceptual entre as duas intervenções, com 500 anos de diferença.

Com o objectivo de sensibilizar para a problemática da intervenção sobre pré-existências e de modo a respeitar o edificado antigo, tornando-o útil para o presente, procuramos apelar para a necessidade do estudo da arquitectura antiga e dos seus autores, propondo ver na arte do passado um meio para intervir no presente.

Abstract

"*Continue the Ancients*" is to understand how it was possible, today as in the past, intervene on pre-existing, with asset value without breaking the continuity of life of buildings (in this context, it should be noted that the word life takes a direction nearly poetic), ie, get an old building retains its timeliness, achieved through a new re-functionalization, as well as updating the original function, so that it becomes thus useful for the present, without, however, on one hand lead to its distortion and, secondly, to its absolute sacralization.

We search the utility needed from the building in the present, as at the time of their primary function in the past without resorting to his original refund (mimesis), whereas some conditions and needs of man and space are not the same today as yesterday . It is intended that the old building is so fundamental to the vital needs of modern man, as it was for the old man, answering the question of the reason to be of architecture, related to the intervention on pre-existence.

From the recognition of the analogy between the study of ancient (classical Roman architecture from the traditional Portuguese architecture) we develop, as a counterpoint, the comparison between the Baldassarre Peruzzi's intervention on an ancient Roman theater in Rome, and the intervention of Fernando Távora about a home's architecture dictates popular in northern Portugal, by identifying the conceptual similarity between the two interventions, with 500 years apart.

With the aim of raising awareness about the problem of intervention on pre-existence and to respect the old buildings, but making it useful to the present, we need to appeal to the study of ancient architecture and its authors, proposing view in the art of the past a means to intervene in the present.



Fig.1 – Continuar os Antigos.

a) *Palazzo Savelli* sobre o Teatro de Marcello por Baldassarre Peruzzi , Roma, Itália (1525-1533).

b) *Casa em Briteiros*, Fernando Távora, Guimarães, Portugal (1989-1990).

Introdução

O Teatro de Marcello e a Casa em Briteiros podem parecer dois exemplos difíceis de relacionar directamente, isto é, pode-se questionar em que medida será possível relacionar um antigo teatro romano (ou seja, um exemplo de arquitectura erudita), com uma casa rural portuguesa (um exemplo de arquitectura vernacular nacional).

Em termos literários, “antigo” é definido enquanto o “*que existiu em épocas muito anteriores à actual* ~= *primitivo, remoto; que tem muito tempo de existência* ~= *velho; que foi transmitido de geração em geração* ~= *tradicional; o que tem forma ou estilo duma época passada*”,¹ ou seja, conceptualmente, e não cronologicamente, os mestres pedreiros obreiros e construtores da Casa em Briteiros poderão ser, assim, tão “antigos” quanto os antigos mestres clássicos romanos que construíram o Teatro de Marcello em Roma. E, o presente trabalho, parte precisamente desta possibilidade, remota – é certo –, mas possível e plausível.

Dada a proximidade da casa que iremos estudar com a Citânia de Briteiros (monumento que contém em si os principais traços característicos da II Idade do Ferro do Noroeste Peninsular e que foi ocupada à época da invasão romana sobre a Península Ibérica), é possível imaginar que a estrutura primitiva da casa em Briteiros foi construída por mestres pedreiros herdeiros da cultura castreja que permitiu, séculos antes, a construção da Citânia ou, então, até ter sido influenciada pela cultura construtiva romana, aquando da sua posterior romanização.

Poderá, por isso, parecer estranho – e até abusivo – procurar estabelecer uma analogia entre estes dois exemplos de arquitectura. Porém, creio que, com base nesta comparação – pelo menos aparentemente improvável – será possível encontrar respostas para as questões que proponho e que a seguir descreverei.

Em primeiro lugar, como intervir, de um modo consciente e procurando sintonizar as necessidades do presente com as condições do contexto e da História? Como poderá o

¹ Dicionários da Língua Portuguesa Contemporânea Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo 2011, p.256-6.

estudo da história servir à formulação de edifícios para o presente compostos com as regras da boa Architectura Antiga? Não no sentido de um apego excessivo à memória e à vivência passada do edifício, já que não se pretende recriar o que ele foi, mas, antes continuá-lo, conferindo-lhe um novo sentido no seio das condições actuais da architectura, da construção e da vida quotidiana. Continuar significaria, assim, respeitar, mas não sacralizar ou isolar, como muitas vezes vemos acontecer, tornando os edifícios inacessíveis à utilização comum dos homens.

Parece-me necessário, ainda, referir que o estudo do Tratado de Architectura de Leon Battista Alberti não foi ignorado. Simplesmente, tendo o tempo por inimigo, não fui capaz de dedicar maior atenção ao seu precioso contributo para o pensamento e modo de pensar, quanto à intervenção sobre pré-existências construídas.

O trabalho baseou a investigação na comparação de duas obras construídas: a) o Teatro de Marcello em Roma, antigo teatro romano construído, provavelmente, em 13 a.C. (correspondente ao ano 741 de Roma) que sofreu várias intervenções durante o decorrer dos séculos, com especial incidência na sua intervenção renascentista; e b) a Casa em Briteiros, exemplo da architectura popular em Portugal, de autor anónimo ou desconhecido, mas certamente construída por antigo mestre pedreiro, herdeiro da tradição construtiva pétrea do norte de Portugal e que, entre os anos 1989 e 1990, foi objecto de projecto de reabilitação pelo arquitecto Fernando Távora.

O Teatro de Marcello serviu como palco de jogos e tragédias para o povo romano, durante o império de Augusto. Consideramos para o seu estudo a visita ao local, os variados esboços da autora ali realizados, assim como os autores dos levantamentos renascentistas² – como Sebastiano Serlio, Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo – que tiveram a possibilidade de ver as últimas reminiscências do que seria o espaço

² GUNTHER, Hubertus – *Das Studium der Antiken Architektur in den Zeichnungen der Hoch-Renaissance*, Wasmuth, 1988, p. 260-311.

cénico mostrando, através dos seus levantamentos, apesar de nem sempre muito rigorosos, a configuração do teatro arruinado, à época do Renascimento (sendo, até por isso, de extrema importância para o estudo e o conhecimento do edifício). Existem também os levantamentos de Giovanni Battista Piranesi³ e de Antoine Laurent Thomas Vaudoyer⁴, entre outros, no séc. XVIII. No séc. XIX, surgem monografias de grande importância para o conhecimento do monumento: o contributo de Luigi Pernier, o qual nos seus “*Studi sul Teatro di Marcello*”⁵ e “*A proposito di alcuni lavori eseguiti sul Teatro di Marcello*”⁶, organiza todos os dados que teriam sido estudados até à data em relação à forma e às dimensões do espaço cénico; o estudo de Christian Huelsen “*Sulle vicende del Teatro di Marcello nel Medioevo*”⁷ que procura explicar e desvendar o período misterioso medieval; a monografia de Paolo Fidenzoni “*Il Teatro di Marcello*”⁸ que permite uma compreensão geral de todas as problemáticas que rodeiam este monumento e o compêndio de Alberto Calza Bini, sobre as obras levadas a cabo durante o período de Mussolini, em “*Il Teatro di Marcello – Forme e Strutture*”.⁹ Para melhor entendimento do que poderia ter sido a intervenção atribuída a Peruzzi, apoiamo-nos nos estudos de Cristiano Tessari em “*Il progetto dell’antico*”¹⁰ e a recolha de artigos sobre B. Peruzzi por Christoph Frommel intitulada de “*Baldassarre Peruzzi 1481-1535*”.¹¹

³ PERNIER, Luigi – *Studi sul Teatro di Marcello*, Roma, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale, n.40, 1927, p.5-40.

⁴ VAUDOYER, Antoine – *Description du Théâtre de Marcellus, rétablit dans son état primitif, d’après les vestiges qui en restent encore: mémoire joint aux plans, coupes, elevations et detail mesurés a Rome*, Académie Royale d’Architecture, Paris, 1812.

⁵ PERNIER, Luigi – *Studi sul Teatro di Marcello*, Roma, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale, n.40, 1927, p.5-40.

⁶ PERNIER, Luigi – *A proposito di alcuni lavori eseguiti sul Teatro di Marcello*, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale, n. 29, 1901, p. 52-64.

⁷ HUELSEN, Christian – *Sulle vicende del teatro di Marcello nel Medioevo*, Roma, Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Vol. 1, 1927, p.169-174.

⁸ FIDENZONI, Paolo – *Il Teatro di Marcello*, Roma, Liber, 1970.

⁹ CALZA BINI, Alberto – *Il Teatro di Marcello: forma e strutture*, Roma, Bollettino del Centro di Studi per la storia dell’architettura, 1953, n.7, p. 3-45.

¹⁰ TESSARI, Cristiano – *Baldassarre Peruzzi e il progetto dell’antico*, Electa, 1995.

¹¹ FROMMEL, Christoph L. – *Baldassarre Peruzzi 1481-1535*, Venezia, Ed. Marsilio, 2005.

A casa de Briteiros, situada nas proximidades da citânia de Briteiros, em Guimarães, à semelhança da maioria das casas rurais, fez-se por partes desde o início, assumindo, no decurso dos anos, a forma que tem hoje, caracterizada pela crescente evolução e modificação das condições e necessidades que surgiam ao Homem, dedutível a partir dos desenhos existentes da casa, por Távora.

Refira-se que o estudo da casa de Briteiros foi realizado com base na visita ao local, nos desenhos existentes do arquitecto, na sua memória descritiva para este projecto e no único artigo inteiramente dedicado a este projecto (“*Quando o Património é a Casa do Vilão*” da autoria de Alexandre Alves Costa). Foram, igualmente, considerados outros escritos e testemunhos de Fernando Távora, que ajudaram a compreender melhor as linhas gerais do seu pensamento. O recurso a vários artigos que não correspondem directamente à obra, fica assim justificado – creio – pela escassa informação disponível. Para melhor entender a posição de Távora face ao problema da intervenção sobre pré-existências, demos particular atenção a “*O problema da casa portuguesa*”,¹² “*Da Organização do Espaço*”¹³ e ao seu contributo no assim chamado “*Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*”.¹⁴

¹² TÁVORA, F. – *O problema da casa portuguesa*, Lisboa, Cadernos de Arquitectura, 1947

¹³ TÁVORA, F. – *Da organização do espaço*, 3ª ed. – Porto, Faup Publicações, 2007

¹⁴ *Arquitectura Popular em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004

Estrutura

O estudo inicia-se propondo uma reflexão teórica sobre a problemática das intervenções em pré-existências hoje, como no Renascimento, sendo as pré-existências pertencentes à chamada arquitectura erudita do Renascimento, ou à arquitectura vernacular. Procura-se, assim, tirar partido da sua similitude conceptual, abordando o tema da origem que determinou o carácter de ambas as intervenções. De seguida, propomos uma consideração sobre a necessidade de estudar a boa arquitectura dos antigos, justificando todo o interesse do conhecimento do passado pelo contributo que este pode trazer ao presente.

Na mesma linha de pensamento teórico, questionamo-nos sobre qual o sentido do desenho da Antiguidade na arquitectura, assim como o sentido de tantas apaixonadas viagens e levantamentos de edifícios, procurando explicar toda esta dedicação e vontade construtiva, juntas, como o resultado do desejo de penetrar “no segredo da boa arquitectura”¹⁵ dos Antigos.

Após estas considerações, analisaremos dois casos de estudo, através de uma breve referência à história das suas transformações físicas e funcionais; seja no teatro de Marcello (pretendendo conhecer as modificações do seu conjunto construído, desde a época clássica até aos dias de hoje), incidindo com especial atenção sobre a intervenção do Renascimento, testemunho da capacidade de adaptação e reutilização do edifício na sociedade que lhe era contemporânea, atribuída a Peruzzi; seja através do relato das transformações da casa de Briteiros, que nasce a partir da construção de uma pequena construção rural em 1650 e que se transfigura, no momento da chegada de Távora ao local.

¹⁵ “*A boa arquitectura*” é uma expressão utilizada por, e pertencente a Grassi, em vários textos seus, para designar “*esses exemplos que se impõem a nossa atenção e que a retêm, desses exemplos aos quais regressamos sempre para reafirmarmos o nosso trabalho*”, como refere em *Cuestiones de proyecto* (1983), *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, Ediciones del Serbal, 2003, p.33.



Fig.1 – Construir as cidades com o construído.

a) *Centro Galego de Arte Contemporânea*, A. Siza, Santiago de Compostela, Espanha (1988-1993).

b) *Casa dos 24*, F. Távora, Porto, Portugal (2002).

PARTE I: Continuar os Antigos

1. Intervenções sobre pré-existências

*“(...) Desde que a Humanidade entendeu a grandeza da Antiguidade clássica, um único pensamento une entre eles os grandes arquitectos. Esses pensavam: assim como eu construo também construíram os Antigos.”*¹

Continuar os Antigos não significa que o *antigo* deva prevalecer sobre o *novo*, ou o *novo* sobre o *antigo*; corresponde à procura da harmonia e equilíbrio entre ambos. Esta afirmação surge porque são várias as vezes em que se supõe que a intervenção sobre a pré-existência deve ser quase inexistente, de maneira a não alterar o aspecto original do edifício. Ou seja, através deste ponto de vista, não se pretende anular as preexistências, embora, ao contrário de muitas intervenções, também não se pretenda a sua *musealização* e *sacralização*. Em alternativa, busca-se compatibilizar a sua reutilização funcional, mas atendendo ao seu *continuum vital*.

Os Antigos tinham uma noção clara da “*irreversabilidade do espaço, pois que os seus ‘restauros’ – a que, davam outro nome – eram feitos com critério mais realista e um sentido mais dinâmico do espaço organizado.*”² Alberti dedica o seu *Libri Decem*, do seu tratado *De Re Aedificatoria*³, às técnicas de conservação e restauro do edifício existentes, intitulado-o de “*Operum Instauratio*”.

Le Corbusier, na Carta de Atenas (1947),⁴ mostra como cada geração teve a sua maneira de pensar, as suas concepções, a sua estética, apelando à totalidade dos recursos técnicos da época respectiva, afirmando que “*copiar servilmente o passado, é condenar-se à mentira, é erigir o “falso” como princípio.*”⁵

¹ GRASSI, G. – *Una Vita da Architettura*, Franco Angeli, Milano, 2008, p.37. Referência a Adolf Loos em *Architettura* (1910).

² TÁVORA, F. – *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 2007, p.19

³ ALBERTI, L. B. – *L'Architettura, de re aedificatoria* / Leon Battista Alberti ; a cura di Giovanni Orlandi ; introd. e note Paolo Portoghesi. - Milano : Il Polifilo, 1966

⁴ LE CORBUSIER – *La Charte d'Athènes*, Éditions de Minuit, 1957.

⁵ LE CORBUSIER – *La Charte d'Athènes*, Éditions de Minuit, 1957, p.91



Fig.2 – Intervenções sobre pré-existências.

a) Projecto de recuperação do *Teatro romano de Sagunto*, G. Grassi, Espanha (1993).

b) *Cemitério de San Cataldo*, A. Rossi em parceria com G. Braghieri, Modena, Itália (1971-76).

A tentativa de elaboração de um método considerando a História como um instrumento operativo para a construção do presente é intrínseca, tanto nos mestres renascentistas, como por exemplo Leon Battista Alberti,⁶ como em Andrea Palladio, bem como nos mestres contemporâneos, como Giorgio Grassi⁷ e Fernando Távora. Também Aldo Rossi, no I Seminário Internacional de Arquitectura (1976),⁸ em Santiago de Compostela, afirmou que o estudo da história, entendida como material operativo, deveria estar estreitamente vinculado ao projecto, assim como rejeita o problema das gerações, considerando-o um problema “metafísico”;⁹ isto é, não existem gerações, existem ideias que se transmitem e são superadas por novas forças, com novas possibilidades, com novos conhecimentos.

Neste sentido, o confronto com a história entende-se em função das dúvidas de hoje, e a mesma história faz parte do presente.

Grassi teve contacto com a arquitectura erudita romana quando interveio sobre o Teatro de Sagunto em Espanha, entre 1990 e 1993. Em “*A proposito do Teatro de Sagunto*” (1993), salienta a questão da sua função como factor decisivo para a restituição do teatro. Como consequência de tal questão, a resposta ensaiada pelo seu projecto desenvolveu-se segundo duas direcções, o teatro como museu de si mesmo e o monumento como “um teatro moderno que funcione bem”.

⁶ ALBERTI, L.B. – *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966, Libro VI, p. 456

⁷ GRASSI, G. – *Antiguos Maestros (1999)*, (*Arquitectura lengua muerta y otros escritos*), Ediciones del Serbal, 2003, p. 210

⁸ ROSSI, A. – *Proyecto e Ciudad Histórica*, (Introdução), I Seminário Internacional de Arquitectura em Santiago de Compostela, 1976.

⁹ “Yo rechazo el problema de las generaciones, que es un problema metafísico; no existen generaciones sino ideas que se transmiten y son llevadas adelante por nuevas fuerzas, con nuevas posibilidades, con nuevos conocimientos. Por el contrario es útil empezar a distinguir las cosas, los productos y las disponibilidades. Es indudable que hoy experimentamos un mayor interés por la arquitectura, aunque creo que la arquitectura no es hoy, en si misma, una técnica o un arte decisivo.”, ROSSI, A. – *Proyecto e Ciudad Histórica*, (Introdução), I Seminário Internacional de Arquitectura em Santiago de Compostela, 1976, p.17

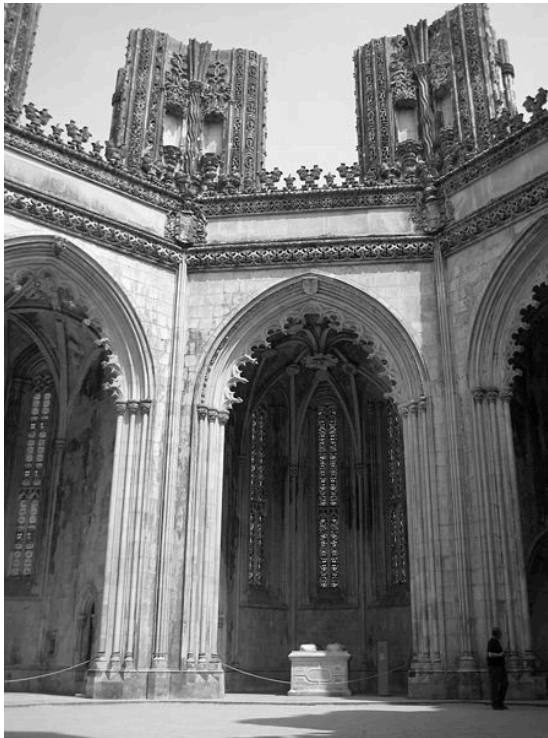


Fig.3 – Continuar ou alterar a obra dos seus predecessores.

- a) *Capelas Imperfeitas, Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, Huguet, Batalha, Portugal (1434).
- b) *Pousada de Santa Marinha*, F. Távora, Guimarães, Portugal (1985).

Segundo o autor, o museu, como espectáculo da arquitectura romana, deveria ser essencial para a restituição do espaço teatral, mas o uso do teatro, ou seja, a acção teatral no espaço romano, deveria ser decisivo para uma experiência verdadeira e completa da arquitectura do teatro romano. E, por isso, na sua perspectiva, no Teatro de Sagunto, o objecto do projecto e o objecto de evocação são o mesmo.¹⁰

Com este projecto, nasceu em Grassi a necessidade de medir as condições presentes na arquitectura, caracterizadas pela lei da necessidade, pois é a condição necessária da arquitectura que a sustém e que – dentro e fora da metáfora – a faz erguer-se. Observou a arquitectura do passado (os exemplos da boa arquitectura antiga) para aprender como se pode fazer arquitectura no presente. É visível o seu esforço por demonstrar como duas estruturas – a antiga e a actual – podem estabelecer uma relação, sem que uma reduza a outra, isto é, a moderna colocando-se, sem ruptura, na continuidade do passado. Reconheceu, então, na boa arquitectura romana, a sua capacidade de vencer o tempo, que tem como ponto de partida as condicionantes que a envolvem, medindo com precisão a sua constante actualidade.

A mesma harmonização de tantos elementos também está presente em alguns exemplos “antigos” em Portugal. Por exemplo, Távora intervém sobre o Convento da Costa, futura Pousada de Santa Marinha, em Guimarães, com uma postura semelhante às que adoptaram os “nossos” mestres pedreiros ao continuar ou alterar a obra dos seus predecessores. Segundo Alves Costa, assim actuaram todos os mestres da Batalha ou dos Jerónimos, actualizando linguagens sem modificar o conteúdo; assim agiram no Convento de Cristo de Tomar, sobrepondo linguagens que correspondiam a novos conteúdos derivados de uma forte idealização das intervenções.¹¹

Ao analisar as ideias de Távora, este considera dois tipos de participação na organização do espaço, pertencentes a uma mesma realidade, uma a que chama horizontal, realizada entre homens de uma mesma época, e outra vertical que se

¹⁰ GRASSI, G. – *Il Carattere degli Edifici*, Casabella nº 722, 2004.

¹¹ ALVES COSTA, A. – *A Pousada de Sta. Marinha o el fluir de la historia*, DPA 14, Revista del Department de Projectes Arquitectonics de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, p. 52.

realiza entre homens de épocas diferentes. *“A vertical, de que o tempo conta mais, prende homens de gerações diferentes em obras que se processam ao longo de um período de tempo que ultrapassa a dimensão da geração”*.¹² Para Alves Costa¹³, a visão de Távora sobre a questão do património não é uma visão de especialista em coisas antigas; isto é, assume um ponto de partida essencial que é o respeito pelo que lá estava e pelo que lá existia, não concebendo uma ideia genérica sobre como intervir em qualquer pré-existência.

O que Távora faz, em primeiro lugar, é estudar o edifício e perceber o sítio ou o edifício ou o lugar : *“Se falarmos do centro histórico de Guimarães é o centro histórico de Guimarães, se falarmos do Convento da Costa é o convento da Costa, se falarmos da casa dele é a casa dele”*.¹⁴ Távora estuda o edifício, percebe-o e entende-o, e percebe o que o edifício quer ser. Nesse sentido, procura transformar a própria lógica existente naquilo que a mesma quer ser, sem nenhum preconceito em relação a “isso”.

Surge, assim, nestes autores (Rossi, Grassi e Távora), um fundo comum de simplicidade e vontade de continuação da obra existente, naquilo que ela possui de lógico e adequado, ou seja, a vontade da continuação da obra existente com o desejo da sua utilidade para o presente, tendo em consideração as suas condições necessárias, assim como a colaboração entre o antigo e o novo.

1.1. Intervenções sobre pré-existências na Arquitectura erudita no Renascimento

O Renascimento terá sido a primeira época da história Ocidental a tomar consciência da importância do passado, principalmente do passado da Antiguidade Clássica, com a adopção de medidas para procurar recuperar ou conservar testemunhos daquele tempo.

¹² TÁVORA, F. – *Da organização do espaço*, 3ª ed. – Porto, Faup Publicações, 2007, p.20-21.

¹³ ALVES COSTA, A. – transcrição de TSF “*Encontros com o Património*” – Edição de 11 de Fevereiro de 2012 *Fernando Távora, entre a inquietude e a serenidade*.

¹⁴ *Idem*.

Durante esse período, este sentimento de salvaguarda vai-se potenciando, através do estudo e análise dos monumentos clássicos, testemunhado em desenhos, escritos e levantamentos realizados pelos artistas da época. Surge assim aquela que se poderia considerar a primeira consciência arqueológica de investigação para estudar os monumentos realizados pelos gregos e romanos,¹⁵ com a edição dos primeiros catálogos, inventários e conceptualizações descritivas das ruínas da cidade de Roma (1431), a que se seguiram os Codex Escorialensis e Barberini que compilam gravuras das ruínas romanas.¹⁶

Para os humanistas do Renascimento, a Antiguidade representava o testemunho de um período de grande interesse arquitectónico e superioridade cultural que, enquanto modelo a seguir, permanecia perfeitamente recuperável. Por esta razão, a Arquitectura antiga era vista como material para reconstruir e adaptar aos tempos “modernos”, isto é, ao tempo do Renascimento. Porém, a ideia nostálgica do Romantismo, responsável pela preservação de um vasto legado da Antiguidade e de conservar os vestígios antigos, tal qual estavam e, no limite, até à ruína, não possui a mesma vitalidade como ideia de recuperação dos antigos. O desejo de preservar (típico do Romantismo), em conjunto com o gosto pela novidade, deu origem, no século XIX, a uma ruptura: a Antiguidade era para conservar, intocável, em redoma de vidro; a arquitectura “moderna” era original e inédita (a-histórica).

As intervenções dos arquitectos de Renascimento são um testemunho importantíssimo de que, entre estas duas posições extremas, é possível (à semelhança de Grassi no Teatro de Sagunto) conservar e renovar ao mesmo tempo, de maneira a *reatribuir* a função de origem às ruínas romanas do teatro de Sagunto, que depois da intervenção de Grassi, continua a funcionar como um teatro no qual ocorrem peças de arte contemporânea; ou seja, conservou-se a função primária e passada do teatro, porém conseguindo fazê-la corresponder às necessidades e circunstâncias do presente.

¹⁵RIVERA, Javier – *1. Restauracion Arquitectonica desde los origenes hasta nuestros dias. Conceptos, Teoria e Historia* – Historia de la Restauracion, origenes e desarrollo, in *Teoria e Historia de la Restauración*, Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, Madrid, Editorial Munilla-Leria, 1977

¹⁶*Idem*, p. 106.

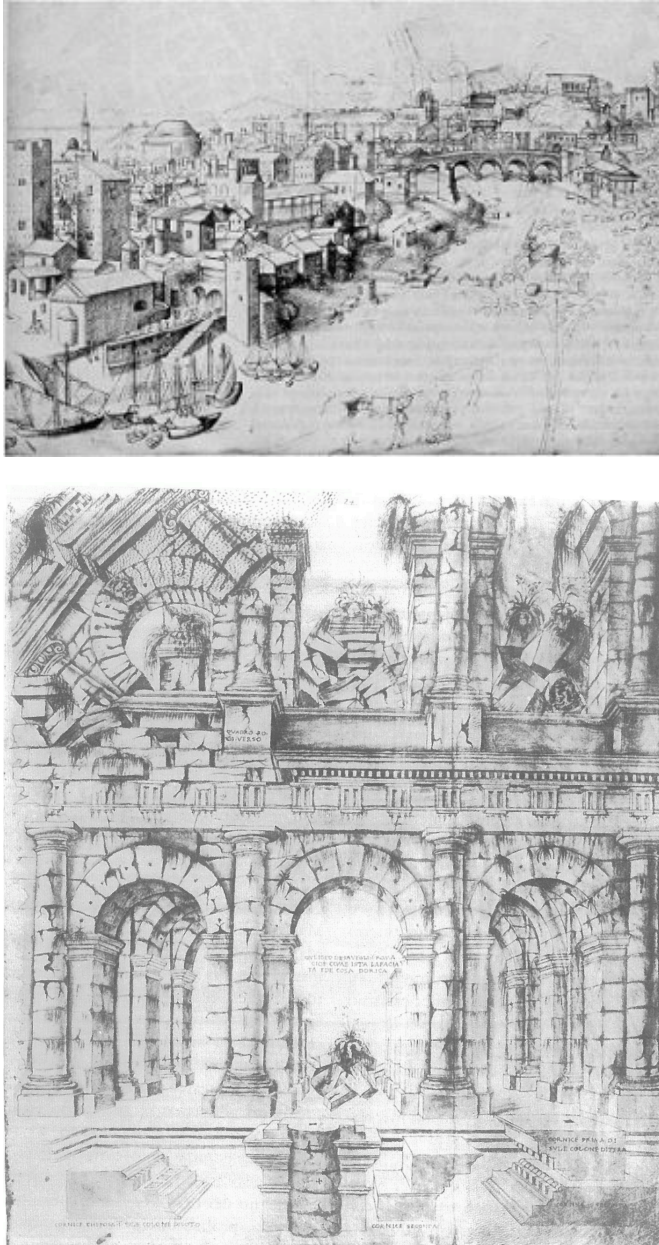


Fig.4 – Os primeiros inventários das ruínas de Roma.

a) Codex Excurialensis (1495) – *Teatro de Marcellus*, no fundo, ao centro.

b) Codice Barberiano: l'antico, Giuliano da Sangallo (1552) – *Teatro de Marcellus*.

Segundo Ignacio González-Varas¹⁷, existiu uma grande diversidade na concepção dos mestres renascentistas, caracterizada por transformações, reintegrações, adaptações e/ou reparações de obras de arte. Ao extrair alguns dos princípios ou critérios das intervenções levadas a cabo durante o Renascimento sobre as obras da Antiguidade (sobre as quais, pelo sentido de respeito e veneração que despertam, poderiam ter-se desenvolvido operações sistemáticas de “restauro”), constata-se que os grandes artistas renascentistas, quando eram confrontados com os monumentos antigos, mostravam-se bastante despreocupados relativamente aos valores históricos ou testemunhais da obra; por exemplo, ante a necessidade de intervir num edifício histórico, para adaptá-lo a novas exigências funcionais ou significativas, para completá-lo ou substituir alguma das suas partes, é sempre o monumento que importa ao arquitecto, sobre cuja consideração o edifício se remodela.

Coexistem duas dimensões em relação ao como proceder face ao confronto com preexistências, isto é: a) por um lado, a intervenção como exercício criativo autónomo, sem suporte teórico ou considerações das condicionantes históricas; b) por outro lado, o manifesto de uma complexa análise crítica do monumento, considerando as suas condições e circunstâncias, que procede à realização da transformação do edifício, sem no entanto, atacar a sua autenticidade. Esta atitude, que consiste na conjugação de uma forma e uma função actual ao edifício antigo, é especialmente interessante no confronto directo com o seu passado arquitectónico, protagonizado e estabelecido pelos arquitectos italianos e humanistas do século XV, como Alberti, Michelangelo ou Peruzzi.

Foram estes mesmos arquitectos que, ao protagonizar o despertar da consideração histórica do monumento, aludiram para a possibilidade das diferentes atitudes no Renascimento face ao que poderiam ser as intervenções. É nesta contradição, entre o reconhecimento histórico da arquitectura herdada e a sua actualização para a utilidade humana, sem a sua sacralização, que procuraremos incidir.

¹⁷ GONZÁLEZ-VARAS, I. – *Conservación de Bienes Culturales – Teoría, historia, principios y normas*, Manuales Artes Cátedra, 2008, p.135.



Fig.5 – Entender e actuar sobre a arquitectura do passado: Leon Battista Alberti.

a) *Igreja de Sant'Andrea*, L. B. Alberti, Mantova, (1460).

b) *Templo Malatestiano*, L. B. Alberti, Rimini (1446).

Foi Alberti, quem, no século XV, articulou uma primeira teoria sobre como actuar em pré-existências, segundo necessidades fundamentalmente práticas, mas para as quais foi capaz de conceber soluções estéticas a partir da Antiguidade,¹⁸ estudando-a e desenhando-a, como afirma: “ *Onde quer que existisse uma obra antiga em que brilhasse em uma centelha de valor, imediatamente me punha a compulsá-la para ver se com ela podia aprender alguma coisa. Por isso, não cessava de explorar tudo, de observar atentamente, de medir, de fazer um esboço, até aprender e conhecer em profundidade o contributo de cada um em engenho e arte; e deste modo suavizava o trabalho com o desejo e o prazer de aprender*”,¹⁹ derivando desse esforço o seu *Descriptio Urbis Romae* (1450).²⁰

Segundo Mário Kruger,²¹ apesar de não cessar de explorar, observar, medir e esboçar atentamente as obras do passado, Alberti mostra que a sua abordagem à Antiguidade Clássica é essencialmente, arquitectónica e não arqueológica, na medida em que se apresenta sempre com uma finalidade interventiva e prepositiva: “*Restavam os exemplos antigos concretizados nos templos e nos teatros, com os quais havia muito a aprender como se fossem os mais excelentes professores(...)*”.²²

Alberti revela-se, desta maneira, como uma figura capital no modo de entender e actuar sobre a arquitectura do passado, ponto este onde se exprime e redefine o seu ideal renascentista (a experiência de construir no construído, não demolindo obras anteriores), como testemunham as suas obras (Templo Malatestiano, em Rimini e a igreja de Sant’Andrea em Mantova) e os seus pensamentos: “*Por causa da brevidade da vida e da grandeza da obra, quase nunca sucederá que uma obra de grandes dimensões possa ser terminada por aquele que a empreendeu. Mas nós, atrevidos, que lhes sucedemos, esforçamo-nos por inovar alguma coisa e gloriamo-nos disso; daí resulta que as obras, que outros começaram bem, sejam deformadas e mal concluídas. Na verdade, sou de opinião que nos devemos abster às determinações que*

¹⁸ “*Mas nós, no que resta, continuemos a seguir os costumes e as práticas dos Antigos*”, in ALBERTI, L. B. – *Da Arte Edificatória*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 352.

¹⁹ *Idem*, p. 375.

²⁰ RIVERA, J., op. cit., p.106.

²¹ ALBERTI, L. B. – *Da Arte Edificatória*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 375.

²² *Idem*, p.374.

*maduramente idealizaram. Pode, com efeito, ter movido, esses primeiros construtores da obra, algum motivo que, se o perscrutares demorada e diligentemente e reflectires acertadamente, também não te escapará”.*²³

A indagação sobre o passado desenvolve-se, segundo Alberti, pelo esforço de entender e apreender as regras da boa arquitectura antiga, sem que tal seja forçoso ou obrigatório: *“Por conseguinte dos exemplos dos Antigos, das advertências dos especialistas e da prática assídua nasceu o conhecimento perfeitíssimo de como realizar estas obras admiráveis, ao passo que do conhecimento foram extraídas as regras ditadas pela experiência; quem quiser – e todos devemos querer – não ser incompetente a construir não deve desprezá-las em nenhum aspecto. Nós devemos reuni-las de acordo com a tarefa iniciada e explicá-las na medida das nossas capacidades. Destas regras umas compreendem em geral a beleza e os ornamentos de todo o edifício; outras aplicam-se singularmente a cada uma das partes. As primeiras são retiradas do interior da filosofia e utilizadas para orientar e configurar os processos e o método desta arte; as segundas, por sua vez, extraídas do conhecimento que acabámos de referir e, por assim dizer, talhadas segundo a norma da filosofia, produziram o encadeamento da arte”.*²⁴

O pensamento de Alberti é o reflexo deste confronto especial renascentista com a boa arquitectura romana, fundamentado na exigência da liberdade de composição, de tal modo que a arquitectura romana é fundamentalmente entendida como o ponto referencial indispensável da interpretação subjectiva da mesma. Estas afirmações são evidentes também no pensamento de Grassi, expresso tanto em *Cuestiones de proyecto* (1983)²⁵ como em *Antiguos Maestros* (1999); neste último, apresenta Alberti como a figura central dos Antigos e como um dos seus mestres, afirmando que as suas

²³ *Idem*, p.622.

²⁴ *Ibidem*, p.382.

²⁵ Grassi questiona: *“O sentido daqueles exemplos em que o novo é inseparável do velho, em que novo deve tanto ao velho que não se poderia pensar de outro modo? Como explicar o palácio Orsini, o templo Malatestiano, o palácio ducal de Gubbio ou a basílica de Vicenza? Como explicar de outro modo a história de esses grandes conjuntos crescidos no tempo, como o palácio real de Mantova?”* GRASSI, G. – *Cuestiones de proyecto* (1983), (*Arquitectura lengua muerta y otros escritos*), Ediciones del Serbal, 2003, p. 36

arquitecturas são monumentos, no sentido em que retêm a nossa atenção criando uma referência na nossa memória, porque são lições de arquitectura.²⁶

O modo de conceptualizar e intervir sobre edifícios pré-existentes, para Alberti, depende de uma estima do passado arquitectónico não sujeito a um processo literal sobre como actuar, desenvolvendo e exemplificando diferentes maneiras de como proceder face aos defeitos dos edifícios, considerando quais e de que natureza são os que podem ser corrigidos pela mão do homem²⁷ (os defeitos que não se podem prever mas que se podem corrigir depois de produzidos), como por exemplo, *“Às vezes uma fenda no muro ou um desvio das suas linhas resultará da abóbada, porque os arcos empurram os muros ou porque não aguentam o excesso das cargas colocadas em cima deles. Mas quase todos os defeitos graves deste tipo vêm apenas das fundações; aliás perceberemos pelos indícios se resultam de outro lado ou das fundações”*.²⁸ Porém, alerta que nem todos os defeitos, por exemplo os derivados do arquitecto, podem ser corrigidos, pois *“o que é defeituoso de origem e profundamente disforme sobre todos os aspectos não é susceptível de correcção. As coisas que se encontram num estado tal que de modo nenhum podem ser melhoradas a não ser que se alterem todas as suas linhas, essas não têm mais correcção do que serem demolidas para se fazerem de novo”*.²⁹ E não desprezemos a elegância da obra. Se acaso os muros forem de uma altura descomunal, aplica-lhes cornijas ou secções pintadas que dividam a altura em lugares apropriados. Se, porém, o muro for demasiado comprido, acrescenta-lhe de cima a baixo colunas não muito frequentes, mas medianamente distanciadas. O olhar deter-se-á e demorará nos lugares de repouso que se lhe oferecem, onde pode fixar-se e ofender-se menos com a vastidão”.³⁰

²⁶ GRASSI, G. – *Antiguos Maestros (1999)*, (*Arquitectura lengua muerta y otros escritos*), Ediciones del Serbal, 2003, p. 214

²⁷ ALBERTI, L.B., op. cit., p.623.

²⁸ *Idem*, p.687.

²⁹ *Ibidem*, p.625.

³⁰ *Ibidem*, p.690-691.

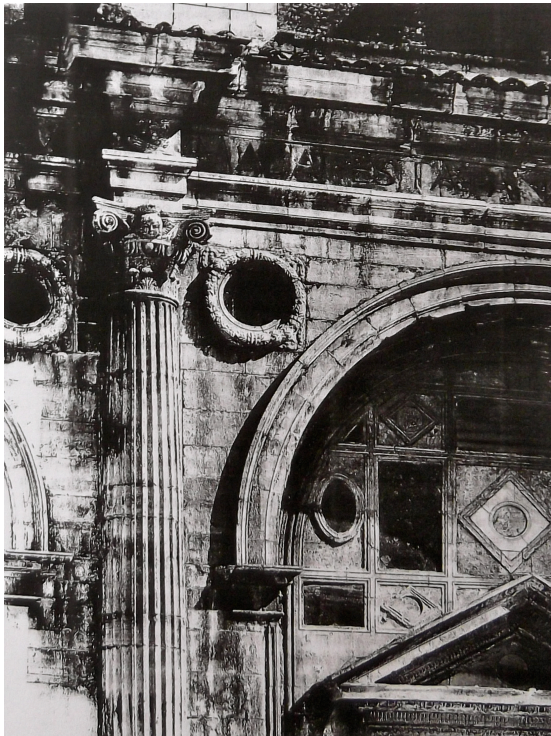


Fig.6 – Sobreposição de uma nova fachada sobre a antiga.

a) *Templo Malatestiano*, L. B. Alberti, Rimini, Itália (1446)

b) *Basílica de Vicenza*, A. Palladio, Vicenza, Itália (1561).

A este propósito refere-se que, baseado sobre o testemunho de Panofsky, Rivera³¹ sustenta que Alberti avaliou o problema da intervenção sobre edifícios medievais a partir do princípio classicista da correspondência das partes entre si e de estas com o todo, o que o conduziu a três possibilidades diferentes para manter a dita correspondência: continuar o edifício no estilo primitivo, procurar um equilíbrio entre o estilo antigo e a contemporaneidade ou optar por ocultar a estrutura e decoração antigas com uma membrana moderna tanto interior como exteriormente. Todavia, apesar de considerarmos muito interessante esta interpretação, não conseguimos fazê-la corresponder com o estudo do seu tratado. Porém, em razão das referências acima enunciadas, entendeu-se que seja relevante apresentá-la. Até porque, sem certezas concretas, poderá supor-se que a dita correspondência poderia ter sido baseada na sua definição de beleza, pois *“a beleza é a concinidade,³² em proporção exacta, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação. Magnífico e divino é isto em cuja execução se consomem os recursos das artes e do engenho; e raramente é concedido, mesmo à própria natureza, que apresente à vista de todos uma coisa plenamente acabada e perfeita sob todos os ângulos”*.³³

Deste modo, a primeira possibilidade é baseada na sobreposição de uma nova fachada sobre a antiga, processo que não anula a arquitectura anterior, mas que a envolve na nova construção, como Alberti experimentou na transformação da Igreja de São Francisco de Assis (século XIII), em Rimini, em Templo Malatestiano (1446), ou Andrea Palladio na criação de um esplêndido *loggiato* na basílica de Vicenza (1561), sobreposto ao antecedente.³⁴

³¹ RIVERA, J., op. cit., p.108.

³² A concinidade de Alberti, ou seja o *numerus*, a *finitio* e a *collocatio* poderão ser a chave para entender a questão do desenvolvimento de sistemas de combinação. Na procura da concinidade, entendida como um sentido de harmonia universal, o sistema proporcional de Alberti corresponde a uma ordem cosmológica, que se manifesta em todas as dimensões da arte edificatória. Consequentemente, se aqueles sistemas proporcionais se manifestam à escala global do edificado, o mesmo também se verifica nas suas partes constitutivas.

³³ ALBERTI, L.B., op. cit., p.376.

³⁴ RIVERA, J., op. cit., p.108



Fig.7 – A procura do equilíbrio entre o antigo e o novo.

a) *Igreja de São Petronio de Bolonha*, G. Rainaldi, Bolonha, Itália (1648)

b) *Igreja de Santa Maria Novela*, L. B. Alberti, Florença, Itália, (1450).

Outra forma de intervenção é a utilização e continuidade do estilo primitivo, mais generalizada que a anterior, como exemplo, nas diferentes propostas para a continuação da fachada da basílica de São Petronio de Bolonha (1390), que tinha ficado incompleta desde 1438, por Baldassarre Peruzzi (1522) que apresentou um projecto de fachada “gótica” ou por Jacopo Vignola (1543) que procurou igualmente adaptar-se ao estilo gótico da igreja.³⁵

Finalmente, a procura do equilíbrio entre o antigo e o novo, dentro de uma dialéctica de co-honestidade, se de possível consideração, foi conseguida no projecto de Alberti para a fachada de Santa Maria Novela (1450) em Florença e em Vasari no projecto para a fachada de San Petronio de Bolonha.³⁶

Porém, os edifícios romanos durante o Renascimento foram também fontes de inspiração para a reelaboração da Antiguidade; consequentemente, surgiram reinterpretações de edifícios antigos, extremamente significativos, para uma utilidade actual, moderna.

A criação de uma nova unidade formal e funcional na composição do monumento era baseada na relação entre o artista e o monumento, considerando o existente como condicionante máxima do novo projecto. Entre todos os edifícios antigos relativamente intactos não existirão mais do que cem e, muitos deles, foram convertidos para usos diferentes. Michelangelo converte as Termas de Diocleciano de Roma em Igreja de Santa Maria dos Anjos.

Também durante o século XVI, foi construído o palácio Savelli sobre as ruínas do teatro de Marcello por, supõe-se, Baldassarre Peruzzi, edificando uma construção híbrida, ao misturar um teatro com uma fortaleza e com um palácio. Apesar das diferentes reutilizações, o conjunto é uma obra de arquitectura de notável relevância, expressa com a linguagem moderna do Renascimento, e modelo de estudo e ponto de referência na cultura arquitectónica coeva e sucessiva.

³⁵ RIVERA, J., op. cit., p.108

³⁶ *Idem*, p.108



Fig.8 – A criação de uma nova unidade formal e funcional no Renascimento.

a) *Igreja de Santa Maria dos Anjos sobre as Termas de Diocleciano*, M. Ângelo, Roma, Itália (1561);

b) *Palácio Savelli sobre o Teatro de Marcello*, B. Peruzzi, Roma, Itália, (1525-1533).

Esta intervenção não foi indiferente à atenção de Grassi que se lhe refere várias vezes, considerando-a um dos seus exemplos de modelos mais obsessivos, importante para si e para o seu trabalho³⁷.

1.2. Intervenções contemporâneas sobre pré-existências da Arquitectura popular

Alves Costa, em *A Pousada de Santa Marinha e o fluir da história*, apresenta diversas opções que permitem o debate e o estudo de alguns casos, que caracterizam o panorama da melhor arquitectura que se faz hoje em Portugal.

Por exemplo, na Pousada da Flor de Rosa, de Carrilho da Graça, a nova intervenção destaca-se e separa-se física e morfologicamente, seguindo uma lógica de composição indiferente em relação ao velho edifício, respeitando sobretudo os valores de escala e textura que favorecem uma valorização recíproca, servindo cada um de cenário ao outro, com poucos momentos de interferência.

Na Pousada do Bouro, de Souto de Moura, o edifício pré-existente transforma-se numa ruína habitada, isto é, a construção consolida-se sem interpretar nem reconhecer o seu carácter. O usufruir da ruína é um prazer puramente estético, em que a intervenção desaparece num absoluto minimalismo expressivo. A atitude do arquitecto, humildemente passiva em relação aos valores da história do edifício, esconde a transformação total da construção em obra de autor, com aparente romantismo.³⁸

A Casa dos Bicos em Lisboa, de Manuel Vicente e Santa Rita, é realmente romântica na sua vertente não arruinada, mas de um revivalismo à maneira do final do século XIX.

³⁷ GRASSI, G. – *Antiguos Maestros (1999)*, (*Arquitectura lengua muerta y otros escritos*), Ediciones del Serbal, 2005, p. 210.

³⁸ ALVES COSTA, A., op. cit., p.51.



Fig.9 – Intervenções contemporâneas sobre pré-existências da arquitectura popular em Portugal.

a) *Pousada de Santa Maria do Bouro*, E. Souto de Moura (1997).

b) *Pousada do Crato*, J. Carrilho da Graça (1995).

A história é utilizada como linguagem da decoração, estilizada mas ostensivamente modernizada confrontando-se com as alterações estruturais; assim, uma Casa dos Bicos neo-manuelina para utilização do século XX.³⁹

As intervenções sobre o Convento da Flor do Rosa e da Casa dos Bicos puseram um ponto final na vida do edifício, criando uma narração diversa da existente, rompendo com a sua continuidade vital.

O projecto da reconversão do arruinado Convento de Santa Marinha da Costa, por Távora, teve um valor significativo na história da intervenção sobre o património em Portugal, pois reabriu o debate sobre a intervenção em edifícios ou conjuntos de interesse patrimonial, questionando os princípios da Carta de Veneza, e impondo uma teoria da intervenção que, ao considerar cada caso como um fenómeno singular, não será generalizada mas criada como resultado de cada circunstância. E entre a intervenção “silenciosa” (a neutralização da existência como algo intocável e o congelamento eterno da vida do edifício) e a intervenção activa sobre o edifício, a novidade encontra-se na consideração da história como matéria de projecto.

1.3. Intervenções sobre pré-existências: Similitudes conceptuais em Roma e Briteiros à distância de cinco séculos

A questão mais dramática, e também mais impressionante, do ponto de vista da comparação entre a intervenção de Peruzzi e a de Távora, não é tanto a da conservação, mas antes a da continuação, ao ponto de conseguirem fazer, ambos, arquitectura moderna (moderna no sentido de que é do seu tempo: um o renascimento, o outro o século XX), continuando as ideias (e por vezes até os sistemas construtivos, as formas e as soluções) dos Antigos, sem, porém, nunca renunciarem ao seu tempo (às formas do seu tempo e mesmo às técnicas do seu tempo; e até aos programas do seu tempo).

³⁹ *Idem*, p.51.



Fig.10 – Intervenções sobre pré-existências: similitudes conceptuais.

a) *Palácio Savelli* sobre o *Teatro de Marcello*, B.Peruzzi, Roma, Itália (1525-1533).

b) *Casa de Briteiros*, F. Távora, Guimarães, Portugal (1989-1990).

Peruzzi construiu um palácio do Renascimento – nesse sentido só em parte devedor à tradição doméstica romana, “*domus*”; Távora construiu uma casa de férias – uma espécie de “turismo rural” – sobre uma casa de lavoura. No reconhecimento da similitude conceptual das intervenções passadas e presentes num problema teórico-prático comum (modernização do antigo), porém com soluções práticas diversas, propôs-se uma aproximação às duas realidades, distanciadas cinco séculos, em Roma e Briteiros.

Durante o pontificado de Leão X, surgiu um projecto relacionado com o programa de construção da *nova* Roma sobre os restos da *antiga*, um programa proposto por Raffaello, que se liga à modernização do teatro de Marcello. Os monumentos antigos não deviam ser “salvos”, unicamente, mas contribuir também para a beleza e a dignidade dos novos edifícios. A cultura antiga de Peruzzi é considerada para o entendimento deste tema; enquanto que para Cristiano Tessari,⁴⁰ os estudos realizados sobre Francesco di Giorgio, Raffaello e Giulio Romano mostram como a “memória do antigo” representa uma das ferramentas privilegiadas para a análise dos processos criativos dos arquitectos, relacionada, de diferentes maneiras, com o estudo dos Antigos por Peruzzi, na tentativa de compreender e restituir os fundamentos do seu *buon giudizio*.⁴¹

Com os estudos dos antigos realizados nos primeiros anos da sua actividade romana, Peruzzi adquiriu uma maior consciência da necessidade de assimilar modelos, para poder dispor deles autonomamente. Na procura de tal atitude, recebe tanto os modelos da boa arquitectura antiga, como os bons exemplos dele contemporâneos. Neste sentido, era um artista absolutamente novo na Roma do século XVI: mais que preocupar-se em obter encargos economicamente vantajosos, perseguia, essencialmente, a idealização da obra através do estudo e do desenho.⁴² A sua criatividade é caracterizada pela liberdade com que interpreta as regras dos modelos antigos, com soluções capazes de superar as dificuldades impostas pelas pré-existências.

⁴⁰ TESSARI, Cristiano – *Baldassarre Peruzzi – Il progetto dell’antico*, Electa, 1995, p.18

⁴¹ *Idem*, p.18.

⁴² *Idem*, p.31.

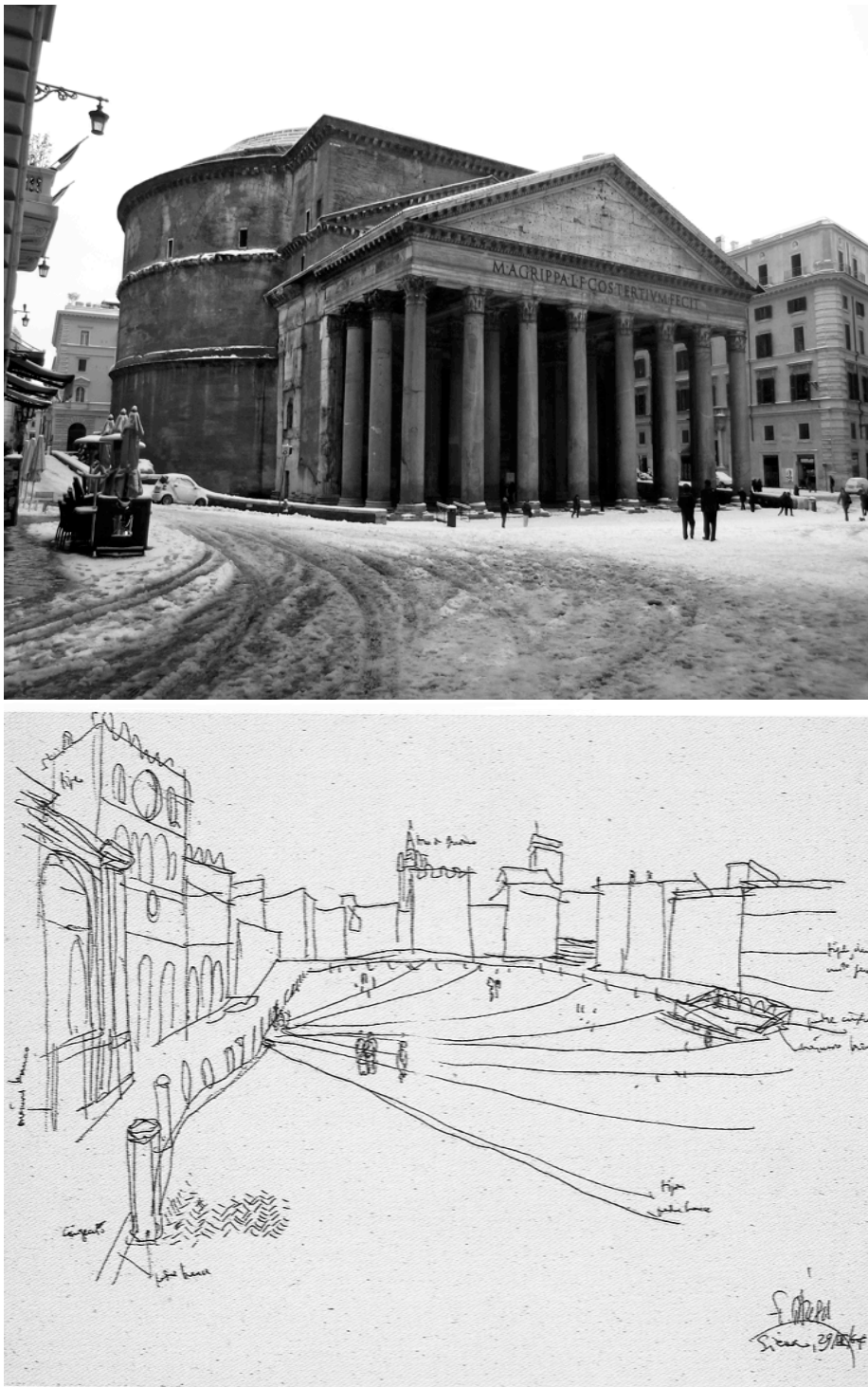


Fig.11 – Similitudes conceptuais no estudo dos Antigos.

- a) *Panteão*, Roma, Itália (27 a.C.) como modelo de projecto para B. Peruzzi e F. Távora.
- b) Esquisso de F. Távora (1964) na Piazza del Campo de Siena, terra natal de B. Peruzzi.

Távora, à semelhança de Peruzzi, procurou estudar e explorar, documentadamente toda a experiência do passado, para poder referenciá-la como modelo de projecto de hoje:

*A obra de Fernando Távora evoca sempre o passado: evoca-o naturalmente quando recupera um edifício ou quando acrescenta algo de novo a uma velha construção, mas evoca-o também quando constrói de raiz ou aborda a temática da cidade. Arquitecto moderno, à sua modernidade sempre repugnou porém ignorar, esquecer ou destruir, pois na sua obra os valores desta modernidade sempre ombream, nostalgicamente, com os da tradição; é portanto no quadro duma relação dialéctica entre passado e presente que importa entender a progressiva inserção da arquitectura de Távora, sempre desenhada sem concessões miméticas ou pitorescas, num processo formal temporalmente extenso, que, ultimamente, se convencionou chamar de “tradição arquitectónica portuguesa”.*⁴³

A posição crítica de Távora baseia-se na análise do lugar, no conhecimento das culturas locais e na compreensão da arquitectura como um processo lento, completo e que integra as contradições que surgem da organização do espaço. A sintonia do seu projecto com o sítio é uma demonstração tanto de tradição como de modernidade, na medida em que o lugar não representa unicamente as marcas do passado, mas também a abertura para ulteriores transformações, assim como pela utilização de formas simples e geométricas. Deste ponto de vista, a sua obra não apresenta conceitos teóricos enraizados, mas variações nas opções específicas da formalização de cada caso. Relaciona a estrutura do lugar com o conhecimento histórico das constantes da cultura do habitar. Não são os aspectos da imagem dos modelos antigos e modernos que prevalecem nas suas obras, mas as matrizes espaciais e os conceitos de arquitectura que delas aprendeu, como o saber construir antigo, que surge da recriação dos elementos simples da arquitectura.

⁴³ FERRÃO, B. – *Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora 1947/ 1987*, in *Fernando Távora*, Lisboa, Editorial Blau, 1993.

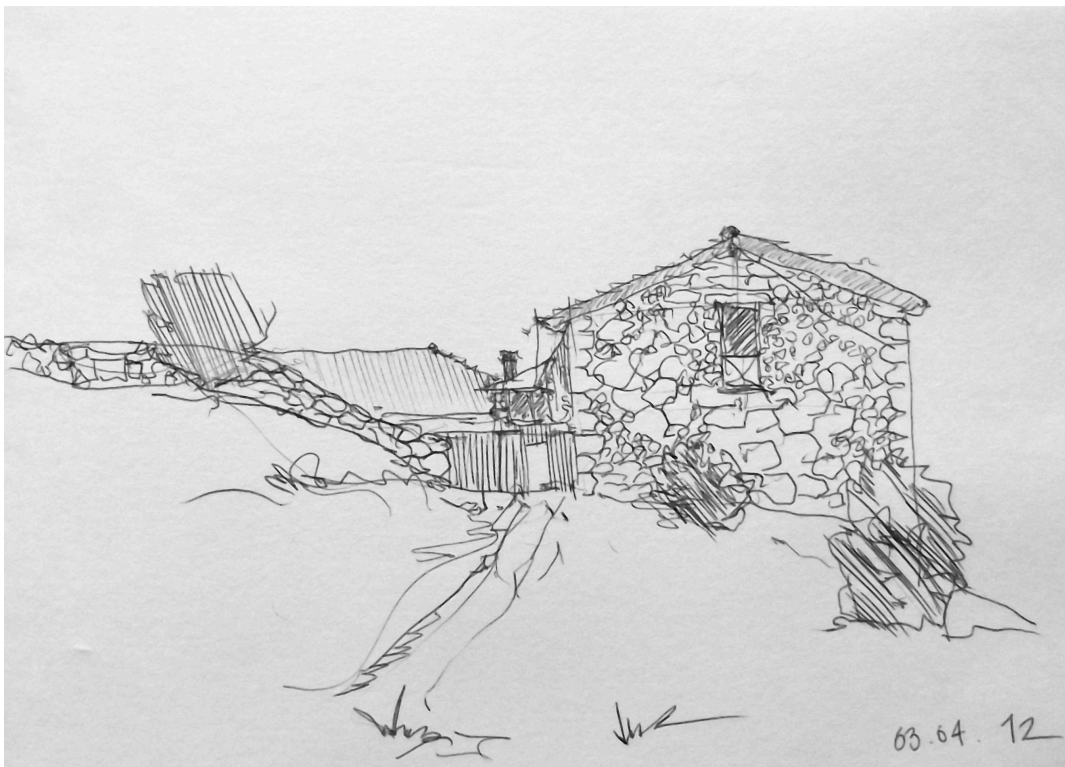
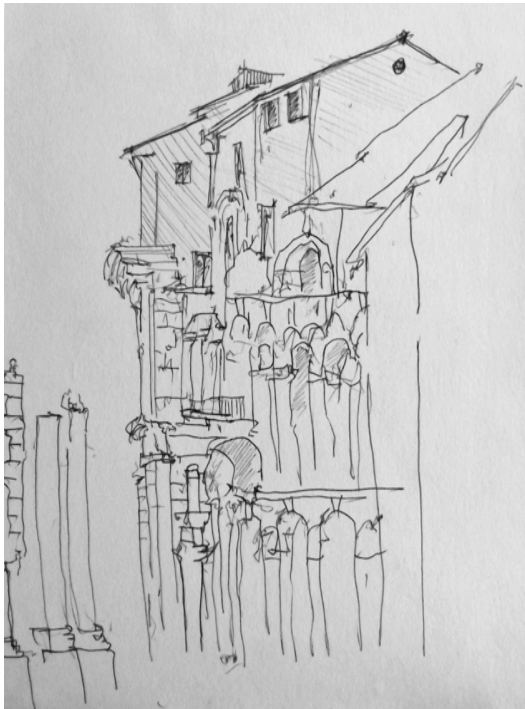


Fig.12 – Os “bons” Antigos.

- a) Teatro de Marcello, esquisso da autora
- b) Casa de Briteiros, esquisso da autora.

2. O estudo da “boa arquitectura”

O tema proposto insere-se no interesse pela relação com o problema da razão de ser da Arquitectura, que sendo constante ao longo da História, foi igualmente desenvolvido por alguns dos arquitectos do século XX, cujos escritos foram considerados no desenvolvimento da investigação. Aldo Rossi (em *Autobiografía Científica*⁴⁴), Giorgio Grassi⁴⁵ (em *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*) e Fernando Távora (*O problema da casa portuguesa* e *Da organização do Espaço*), entre outros, serão neste sentido considerados como referências. Pois, o que marcou, profundamente, a Escola do Porto, ao longo dos mais de quarenta anos de magistério de Fernando Távora, foi a compatibilização da sua forte convicção moderna com a tentativa da elaboração de um método apoiado sobre tais considerações históricas, assim como a definição da Arquitectura na sua adequação construtiva e funcional, como representação de cada um representando todos.

Grassi, em “*Cuestiones de proyecto*(1983)”, afirma que “*observamos para aprender como se faz*”.⁴⁶

O autor defende, que “*a boa arquitectura, mais do que a importância da forma isolada, é o conjunto das relações que a forma estabelece com a sua presença*”,⁴⁷ definindo-se como o resultado de uma criteriosa observação e de um preciso trabalho, estreitamente relacionados, e por isso, “*olhamos com olhos atentos ao como*”.⁴⁸

Por fim, considera-se a arquitectura do passado, *a boa arquitectura*, na medida em que seja tomada como auxiliar e exemplo, sendo possível aprender a não cometer os mesmo erros, mas a solucioná-los em paralelo com o aumento das necessidades do Homem.

⁴⁴ ROSSI, Aldo – *Autobiografía Científica*, 2ª edição, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998

⁴⁵ “*Qual o sentido daqueles exemplos em que o novo é inseparável do velho, em que o novo deve tanto ao velho que não se poderia pensar sobre ele de outro modo, em que o novo supera o velho? Como explicar o Palácio Orsini, o templo Malatestiano ou a basílica de Vicenza? Como explicar a história desses grandes conjuntos crescidos no tempo?*” in GRASSI, G. – *Cuestiones de proyecto* (1983), in *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, Ediciones del Serbal, 2003, p. 36.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

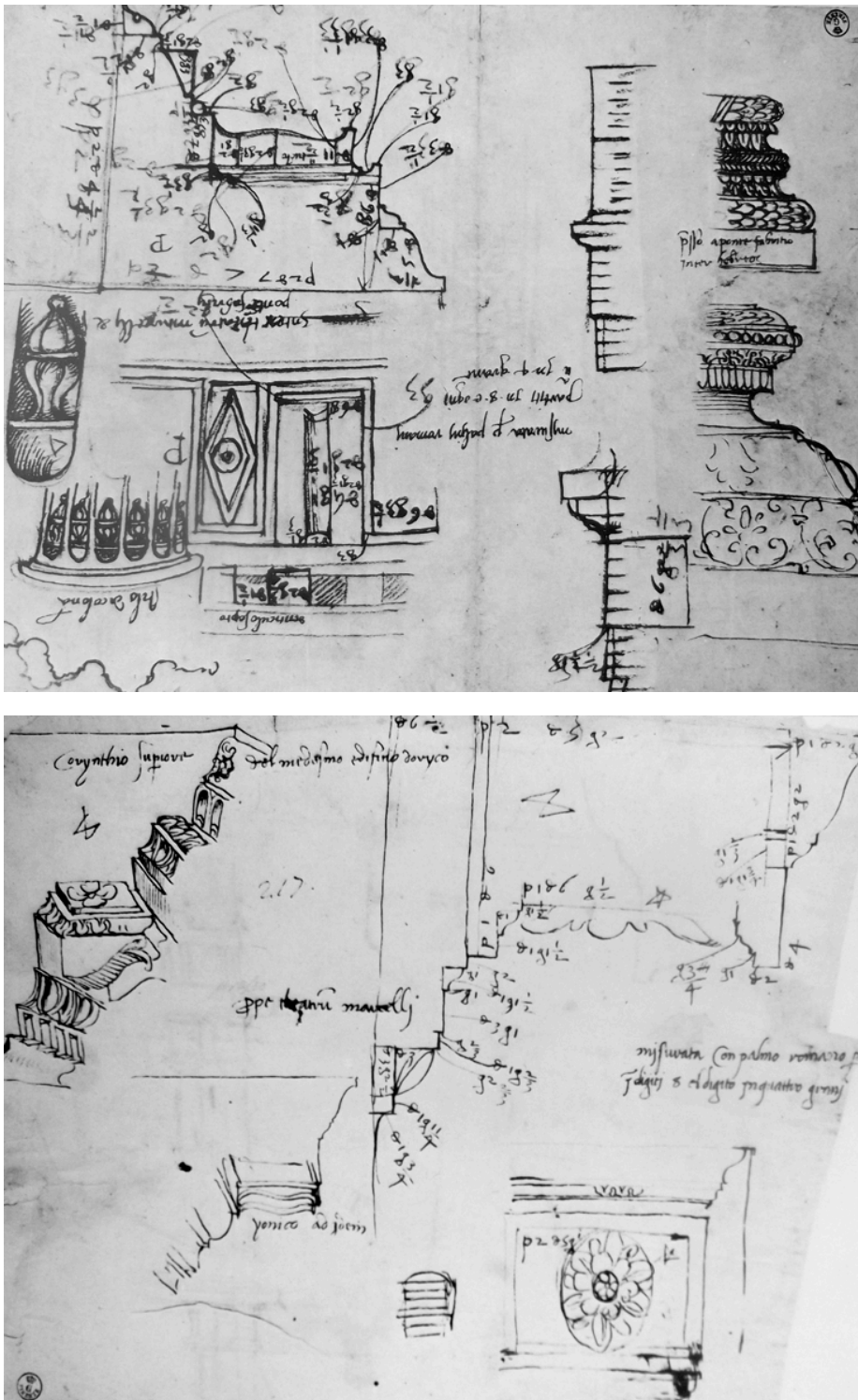


Fig.13 – O estudo do *Teatro de Marcello* e da boa arquitetura por B. Peruzzi.

a) Desenho de B. Peruzzi: base do *Teatro de Marcello* e *S. Croce in Gerusalemme*; esquemas proporcionais; cornijas do *Templo de Saturno*?; Panteão, secção da coluna?, Roma.

b) Desenho de B. Peruzzi: Roma, *Teatro de Marcello* (*Foro Olitorio*).

2.1. O estudo dos Antigos eruditos

Em Peruzzi, arquitecto a quem é atribuída a construção do Palazzo Savelli sobre as ruínas do teatro de Marcello, são possíveis de observar as regras arquitectónicas do da antiga arquitectura clássica e do Renascimento, instituídas através de repetidas tentativas empíricas que resultaram de combinações históricas complexas e afortunadas, e não em leis gerais fora do tempo e do espaço. Peruzzi “*encantou-se a medir as antiguidades de Roma e procurou entendê-las*”,⁴⁹ escreveu Vasari, em 1550, e mais tarde “*começou a escrever um livro das Antiguidades de Roma, e a comentar Vitruvius, fazendo os desenhos à mão das figuras sobre os escritos daquele autor*”.⁵⁰

Na primeira fase da vida artística de Peruzzi é possível recolher os modos daquela procura autónoma que os historiadores assinalaram desde sempre nas obras sucessivas até à fachada da igreja de Carpi. Desta originou a sua “boa descrição” e, com essa, a relativa crítica ao primeiro mestre antigo, testemunhada mais tarde por Benvenuto Cellini: “*Baldassarre da Siena, excelentíssimo pintor, procurou da boa maneira da arquitetura, e para melhor esclarecer qual fosse a melhor, submeteu-se a retirar todas as belas maneiras que ele via das coisas antigas em Roma; e não só em Roma... E tendo recolhido uma bela quantidade destas diversas maneiras, muitas vezes disse que conhecia que Vitruvius não tinha escolhido destas belas maneiras a mais bela, assim como aquele que não era nem pintor nem escultor; a única coisa que o fazia incógnito do mais belo desta admirável arte*”.⁵¹

A escolha entre as diferentes maneiras de projectar, para Peruzzi, implica um *giudizio*, documentado em alguns dos seus desenhos dos Antigos. Através deste “*buon giudizio*” surge o suporte das suas escolhas de boa arquitectura, expondo princípios teóricos derivados do estudo dos monumentos, afirmando “*mais propício à maneira e*

⁴⁹ “*E perché egli era molto inclinato alla architettura, si diletto a misurare le antichità di Roma e cercare d'intendere*”, in VASARI Giorgio – *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*; a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi ; presentazione di Giovanni Previtali, Torino, G. Einaudi, 1986

⁵⁰ “*cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a commentare Vitruvio, facendo i disegni di mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore*”, VASARI, op. cit.

⁵¹ FROMMEL, L. C. – *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, ed. Marsilio, Venezia, 2005, p.43-44.

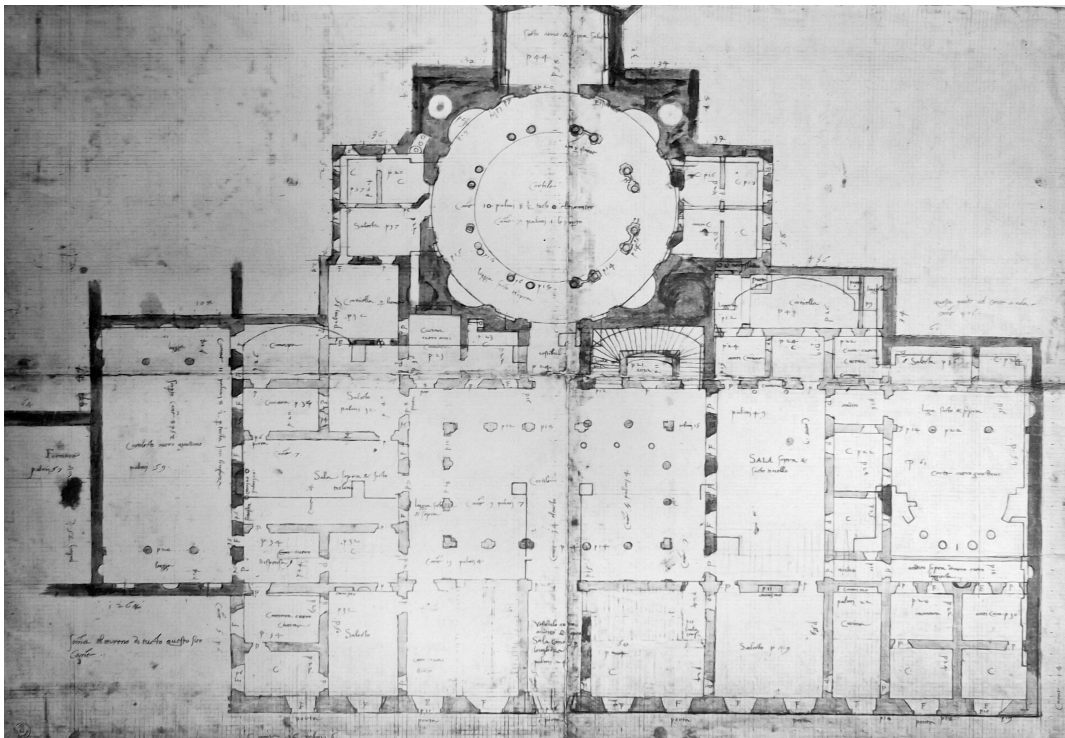
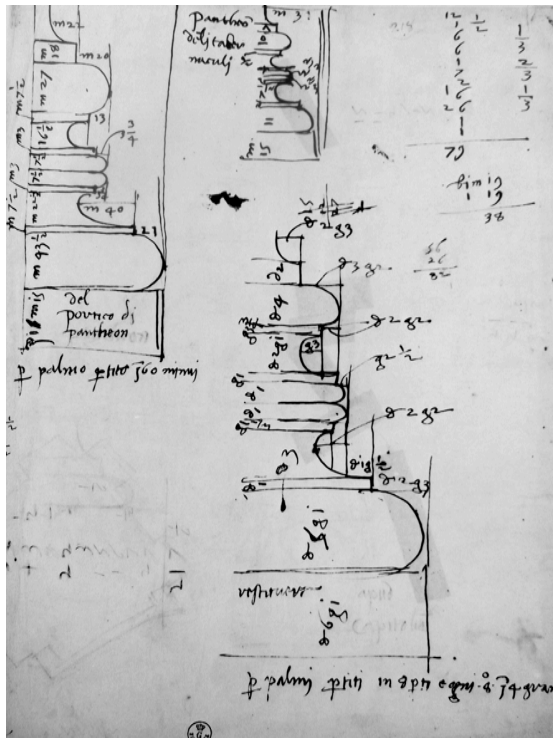


Fig.14 – O estudo dos Antigos eruditos por B. Peruzzi.

- Desenhos de B. Peruzzi: bases do *Panteão* e do *templo de Vespasiano* em Roma.
- Projecto para residência para a família Orsini nas *termas de Agrippa* em Roma.

uso dos bons antigos”.⁵² Tal articulação de exercício crítico não é fruto de uma experiência isolada: a essa correspondem considerações de outros mestres sobre específicos monumentos da Antiguidade, que em algumas ocasiões assumem o valor de uma reflexão colectiva.

Com a interpretação gótica, no projecto para a fachada de São Petronio em Bolonha, Peruzzi demonstra querer resolver a ruptura que a afirmação de uma arquitectura “bárbara” tinha determinado, e individualiza as razões da sobrevivência das ordens antigas. Em tal modo, exprime concretamente a possibilidade de uma recuperação integral do passado, diversamente evocado noutras obras do mesmo período.⁵³

Segundo Tessari, “*o virtuosismo da ars combinatória*”⁵⁴ demonstrado por Peruzzi caracteriza-se pela persistente “*exploração da pluralidade linguística do antigo, que é desenvolvida sobre variados aspectos: o estudo dos edifícios possíveis de assumir como “modelo” aos excêntricos, as indagações sobre o modo das decorações àquela sobre as técnicas de construir, num compromisso filológico que se conjuga com uma sempre maior liberdade de invenção*”⁵⁵ aliada à descoberta das “*diferentes maneiras*”⁵⁶ da arquitectura antiga. É fazendo própria a lição do antigo que Baldassarre adquire aquele compor “de modo livre”, a que são atribuídos valores do século V.⁵⁷ A síntese da obra de Peruzzi parece alcançar, coroando um percurso de reflexões sobre arquitectura que podem ser evocadas considerando alguns desenhos claramente inspirados no estudo de exemplos de boa arquitectura dos Antigos, a continuidade e variação dos arquétipos (como por exemplo no Panteão, no Teatro de Marcello, no templo de Venere, e nalguns ambientes das termas de Caracalla e de Diocleciano) num variado conjunto de interpretações sobre o tema das pré-existências.

⁵² “*piu propinque ala maniera e uso delj bonj antiquij*”, in TESSARI, op. cit., p.52.

⁵³ TESSARI, op. cit., p.59.

⁵⁴ *Idem*, p.78.

⁵⁵ *Ibidem*, p.78.

⁵⁶ *Ibidem*, p.51.

⁵⁷ *Ibidem*, p.78.

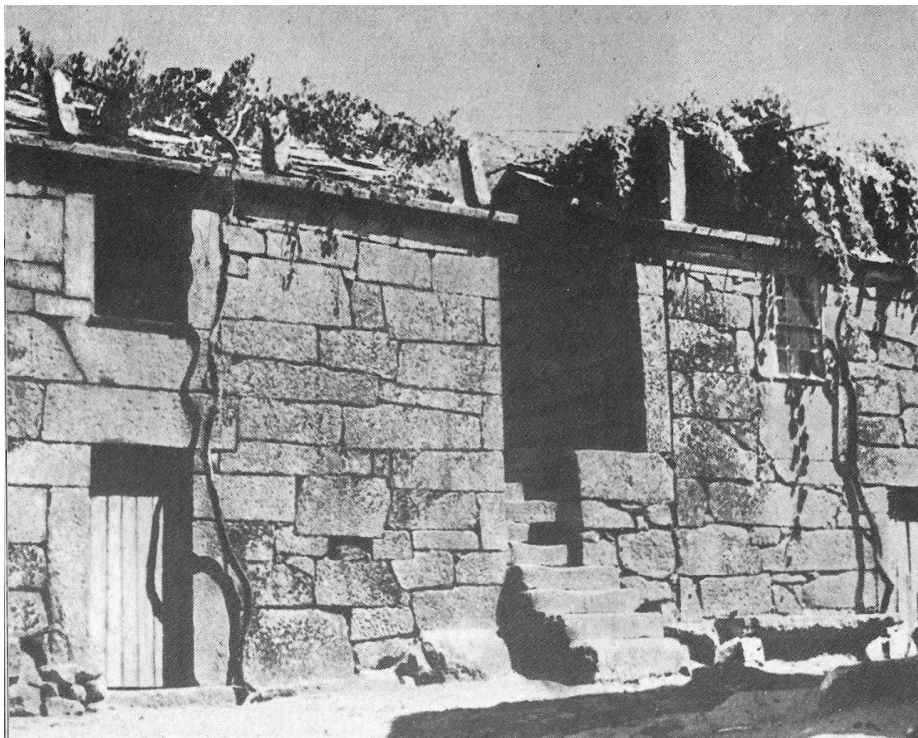


Fig.15 – O estudo dos Antigos mestres pedreiros da Arquitectura popular.

a) Casa em Castro Laboreiro.

b) Habitação em ala contínua com acesso comum, Manhouce, S. Pedro do Sul.

2.2. O estudo dos Antigos mestres da Arquitectura popular

A arquitectura popular é uma arquitectura do povo, feita pelos seus mestres pedreiros, em que há uma ligação herdada entre o homem e o meio e que, se lhe cortam as raízes, perde a sua força e a sua autenticidade. A arquitectura popular caracteriza-se por alguns fenómenos capitais como o simples funcionamento dos edifícios rurais e respectiva ligação com os factores geográficos, climáticos, económicos e sociais. A forte intuição rural da arquitectura popular exprime, directamente, as necessidades fundamentais do Homem. As lições de sobriedade, de funcionamento e de coerência que a arquitectura popular tem para ensinar são por vezes negligenciadas, coincidindo, na despersonalização dos povoados vernaculares.

Le Corbusier, na Carta de Atenas, expõe o seu interesse sobre o estudo da arte popular: *“não fornece fórmulas mágicas capazes de resolver os problemas contemporâneos da arquitectura; ele informa intimamente sobre as necessidades profundas e naturais dos homens, manifestas em soluções comprovadas pelos séculos. (...) O todo experimentado por gerações, desenvolvido pelos séculos e dando a sensação de unidade como também de profunda harmonia com as leis do lugar e do clima”*.⁵⁸

À semelhança do estudo da arte popular de Le Corbusier, Távora em *O problema da casa portuguesa* (1947) sugere o estudo da arquitectura popular regional,⁵⁹ como alternativa à afirmação de um estilo da casa portuguesa defendido por Raul Lino, em Portugal. Procurava explicar os erros do presente em relação à arquitectura em Portugal, na sua ligação com o passado e a arte popular aplicados aos dias de hoje; considerando que, efectivamente, *“há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas”*,⁶⁰ pois a adopção de formas

⁵⁸ LE CORBUSIER, Carta de Atenas, Ed. Minuit., p. 169

⁵⁹ *“A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando decididamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções”*, TÁVORA, F. – *O problema da casa portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, 1947, p.3.

⁶⁰ TÁVORA, F. – *Da Organização do Espaço*, 7ª Edição, FAUP Publicações, 2007, p.58.

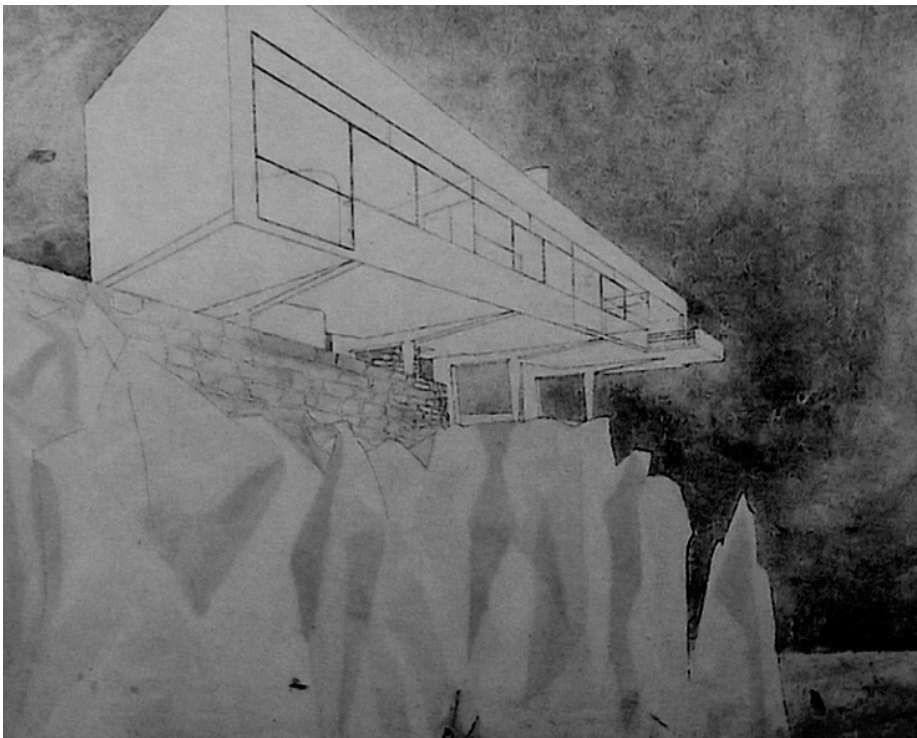


Fig.16 – O estudo dos Antigos mestres da Arquitectura popular em Portugal.

a) *Casa à Beira-Mar*, R. Lino, não longe do Cabo da Roca, Portugal (1920).

b) *Casa sobre o Mar*, F. Távora, Foz do Douro, Portugal (1952).

antigas presas ao romantismo e à nostalgia do passado, simplesmente apresentaria mais problemas e não soluções ao desenvolvimento da arquitectura.

Távora, apesar de rejeitar a possibilidade da reinvenção de um estilo português, tinha um certo gosto por Raul Lino, que confessa obcecá-lo “*desde o seu despertar profissional, quando o seu irmão mais velho, então aluno de Engenharia Civil, executou para a cadeira de arquitectura o projecto de uma habitação fortemente inspirada na “Casa numa terra-de-águas no Minho”, publicada por Lino nas “Casas Portuguesas,”*”⁶¹ que o seu pai oferecera ao seu irmão com a dedicatória para “*que sempre te inspires na obra do grande mestre*”.⁶²

O Inquérito à Arquitectura Regional, em 1962, em Portugal, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, não contou com a participação de Raul Lino que era, no momento, o arquitecto apoiado pelo regime, e negligenciado pelo grupo dos nomes sonantes da arquitectura portuguesa, todos eles identificados com as propostas da arquitectura moderna e interessados pela arquitectura popular. No Porto, Távora foi o primeiro, quando animado por um espírito novo, em 1947, propôs a necessidade de um trabalho sério, conciso e realista⁶³ e, juntamente com outros dois arquitectos, estudaram a Zona 1, correspondente à região do Minho⁶⁴, localizada no Noroeste de Portugal, durante o decorrer do Inquérito. Em Lisboa, o pioneiro foi Francisco Keil do Amaral, quando anos mais tarde, referiu a necessidade de um trabalho dessa índole.⁶⁵

O trabalho desenvolvido no Inquérito propunha um conhecimento dos atributos específicos das varias regiões do país, em oposição ao ideal da Casa Portuguesa. O próprio título dado ao Inquérito (arquitECTURA popular em Portugal e não arquitetura

⁶¹RIBEIRO, I. – *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, FAUP Publicações, 1994, Prefácio por Fernando Távora.

⁶²RIBEIRO, I., op. cit., Prefácio.

⁶³“*Tudo há que refazer, começando pelo principio*”, TÁVORA, F. – *O problema da casa portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, Lisboa, 1947, p.3.

⁶⁴“*Zona tão tentadora como difícil... zona rica em hitsória, onde a dimensão tempo significa e explica muita coisa...*” in *ArquitECTURA Popular em Portugal*, 3ª Edição, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988, p.11.

⁶⁵*Nulla dies sine línea* – Fragmentos di una conversacion con Fernando Távora, DPA 14, Revista del Department de Projectes Arquitectonics de UPC, 1998, p.8.

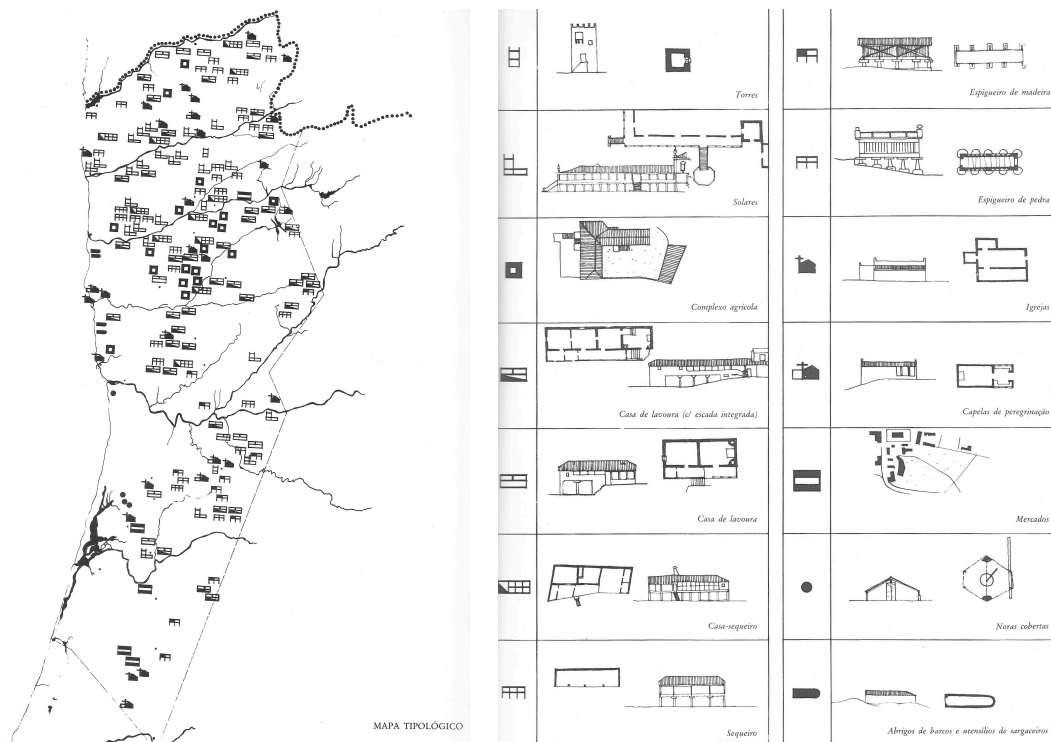


Fig.17 – O estudo dos Antigos mestres da Arquitectura popular em Portugal.

a) *Casa-sequeiro*, Sobreira, Carapeços, Barcelos, Portugal (arquitectura rural).

b) Mapa tipológico realizado durante o Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal (1962).

popular portuguesa) questionava a unidade da palavra “portuguesa” de Raul Lino, procurando afirmar a diversidade em Portugal. Os promotores do estudo procuraram evidenciar a importância orgânica, isto é, a relação entre o homem e o seu meio, na formulação das arquitecturas locais, privilegiando a continuidade dos processos de construção, formalmente, relacionados com situações concretas, definidas e delimitadas pelo tempo e pelo lugar.

“Do estudo da Arquitectura popular portuguesa podem e devem extrair-se lições de coerência, de seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza”,⁶⁶ permitindo o desenvolvimento de novas formas de diálogo entre a arquitectura moderna e a arquitectura vernacular, principalmente na, já referida, produção arquitectónica de Távora, influenciada pelas ideias relacionadas com a necessidade do ser humano, que encontrou nos bons modelos da arquitectura popular.

⁶⁶ *Arquitectura Popular em Portugal*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988, Introdução.



Fig.18 – Desenhando a boa Arquitectura dos Antigos, pela autora.

a) Esquisso do *Palazzo Savelli* sobre o *Teatro de Marcello*.

b) Esquisso da *Casa de Briteiros*.

3. O Desenho da boa Architectura

Para encontrar uma resposta, muitas vezes, temos que comparar a nossa condição presente com a experiência que nos precedeu. O fenómeno do estudo da Antiguidade deve ser considerado na mais vasta esfera da criatividade artística global, isto é, como a procura de (e o confronto com) uma regra, que relaciona a inteira criação artística.

Quando Peruzzi ou Távora observaram as boas architecturas do passado, tão rigorosas e afirmativas, mas também tão particulares e adequadas, reconheceram que são, sempre, gestos de fidelidade e de admiração por tudo o que as precedeu e as fez possíveis; reconheceram que as boas architecturas são sempre algo que se conjuga a um conjunto inteiramente dividido: “*a beleza na architectura, a particular beleza da architectura, consiste quiçá no facto de ser, ao mesmo tempo, objecto e representação das regras que as governam*”.⁶⁷ Para esta procura e consideração racional das normas e consequente reflexão, utilizaram o desenho como instrumento didáctico e, ao mesmo tempo, processo de aprendizagem da architectura.

Pretendemos incidir no desenho de análise e estudo que os architectos modernos desenvolveram observando a boa architectura: o estudo das suas proporções, das suas regras, a clarificação do problema da razão de ser da architectura. A partir de levantamentos e observação dos edifícios antigos, procuraram conceber o que seria para eles a modernidade da boa architectura, com a consciência instrumental do desenho como construção do método de estudo.

Peruzzi procurou, através dos levantamentos dos mais variados monumentos romanos, entender e aprender “*à maneira e uso dos bons antigos*”. Távora, no projecto para Faculdade de Architectura de Guimarães, elabora uma grande sala, à semelhança dos estúdios de desenho do século XIX, que representa o elogio ao desenho, e nela quis inscrever a citação de Plínio “*Nulla dies sine línea*”. Ambos desenharam o existente à procura do que motivou, isto é, projectou esse mesmo existente, e só assim se sentem na posse dos dados para continuar os antigos.

⁶⁷ GRASSI, G. – *Arquitectura lengua muerta 1*(1984), (*Arquitectura lengua muerta y otros escritos*) Ediciones del Serbal, 2003, p. 62



Fig.19 – Baldassarre Peruzzi “*alla maniera e uso dei buon Antichi*”.

a) *Villa Farnesina* (Villa Chigi), B..Peruzzi, Roma, Itália (1508-1512)

b) *Palazzo Massimo alle Colonne*, B. Peruzzi, Roma, Itália (1532).

3.1. Baldassarre Peruzzi: “*Alla maniera e uso dei Buon Antichi*”⁶⁸

Peruzzi viveu a maior parte do seu período criativo em Roma, onde a sua obra foi caracterizada pelo confronto com o património da arquitectura antiga, estabelecendo um confronto crítico com as regras de Vitrúvio ao compará-las com as ruínas dos edifícios antigos que estuda e observa. Os desenhos de Peruzzi de edifícios antigos documentam aquela estreita relação entre a reconstrução arquitectónica e a compreensão de Vitrúvio. Quer desenhasse edifícios; quer medisse as distâncias entre os edifícios próximos; quer representasse o Panteão ou o Teatro de Marcello, indicava sempre o capítulo correspondente do tratado de Vitrúvio, para estabelecer um parâmetro. O teatro de Marcello era, provavelmente, um dos edifícios que permitia a Peruzzi formular as suas críticas a Vitrúvio. Os seus desenhos permitem apreender a extensão, os procedimentos e a finalidade do seu estudo da arquitectura antiga; representa todo o tipo de edifícios (templos, termas, arcos triunfais, teatros, mausoléus), assim como pormenores pontuais (frisos, capiteis, cornijas). A natureza dos desenhos varia desde esboços rápidos, esboçados no lugar, a desenhos de medidas precisas, como os levantamentos, em que desenha plantas, secções, pormenores em perfil e respectivos apontamentos, medidos diversamente.⁶⁹

Na sua obra arquitectónica, observam-se as influências de uma atenção sistemática dos edifícios antigos e respectivos pormenores e uma capacidade de adaptar formas e esquemas antigos a modernas tipologias e funções. Esta livre associação entre os modelos antigos e a invenção moderna, guiada do “*buon giudizio*” caracteriza o ideal peruzziano, da “mais bela maneira”, aquela “maneira” que Vitrúvio não tinha tido em consideração nas suas regras.⁷⁰ A extensão das influências do estudo da antiguidade, sobre a obra arquitectónica de Peruzzi, concretiza-se na realização do Palazzo Massimo, decompondo esquemas dos antigos (curvatura do alçado apela à curva do teatro), aliados à composição do moderno.

⁶⁸ FROMMEL, L. C. – *Baldassarre Peruzzi 1481-1536* (Atti del Convegno tenutosi al Centro di Studi di Architettura di Andrea Palladio), Ed. Marsilio, 2005, p.3.

⁶⁹ QUEDNAU, Rolf, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Istituto della Enciclopédia Italiana, 1987 p.402.

⁷⁰ TESSARI, op. cit., p.44.

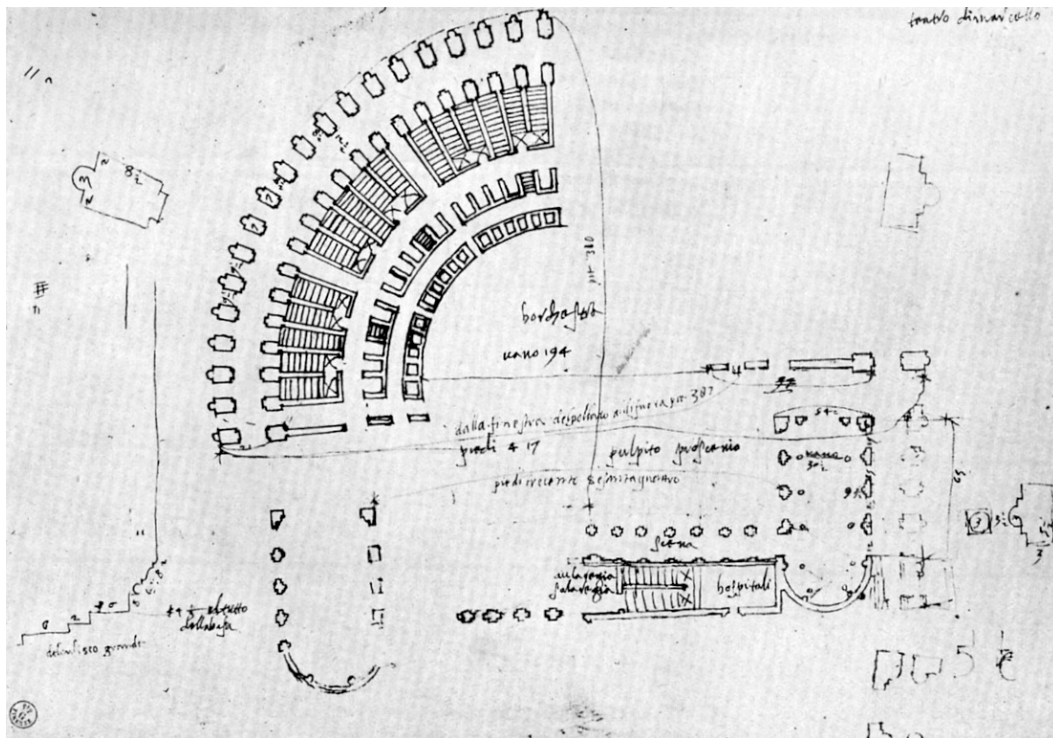
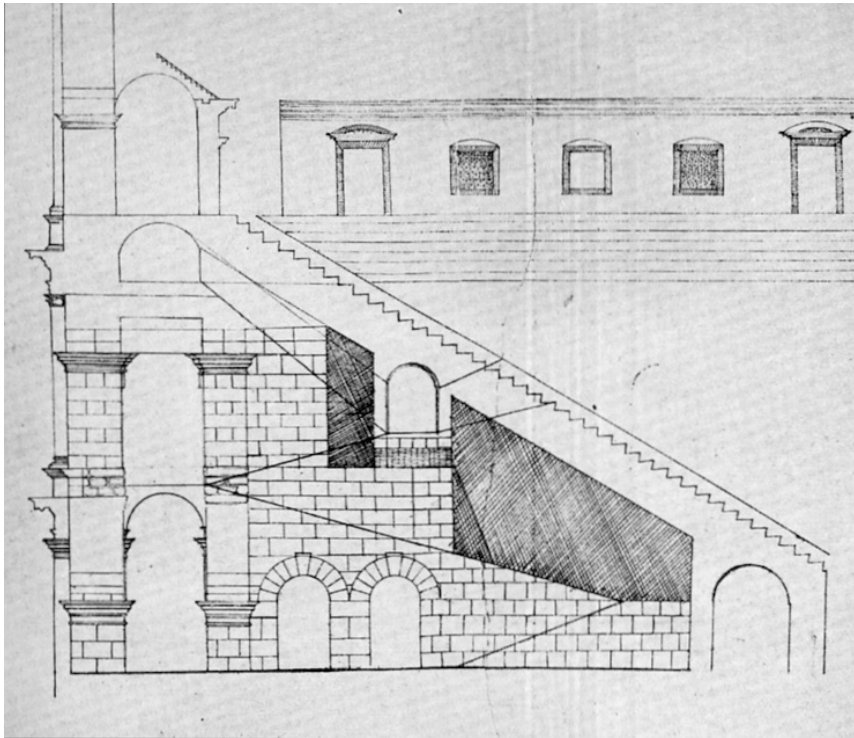


Fig.20 – Estudo e levantamento das ruínas do *Teatro de Marcello*, po B. Peruzzi.

a) Planta.

b) Secção.

Peruzzi pensava os edifícios antigos como modelos (mais do que demolir, procurava alcançá-los), para depois os transformar e manipular ao serviço de encomendas e funções modernas.

A habilidade de impor belas e funcionais soluções sobre confusas situações pré-existentes é demonstrada na realização do projecto para a residência da família Savelli sobre os restos do teatro de Marcello. Cristiano Tessari analisa o projecto (do qual não existem desenhos autógrafos) que, com a sua longa fachada curva, assemelha-se, claramente, à solução adoptada para o Palazzo Massimo alle Colonne, assim como a inserção da ordem jónica, na parte superior da fachada, aludindo à sobreposição das ordens do Coliseu e do Teatro de Marcello. A abstracção com que recompõe as relações entre as partes na residência dos Savelli assemelha-se a uma metáfora sobre a naturalidade da arquitectura aplicada ao palazzo Massimo alle Colonne.

No século XVI, foi publicada uma planta do teatro de Marcello, executada por Peruzzi, apresentada no Livro Terceiro do tratado de Arquitectura de Sebastiano Serlio⁷¹, assim como, o levantamento de pormenores arquitectónicos do exterior, medidos pelo mesmo sobre as ruínas visíveis do monumento. O levantamentos das ruínas do teatro, vistas e medidas por Peruzzi, contribuíram muito para o conhecimento do monumento em certos pormenores, que, nenhum depois dele, terá conseguido ver. Nos locais onde teve possibilidade de medir directamente, assinalou tudo com muita minúcia. Segundo Fidenzoni, à excepção de diferenças menores, as medidas dos levantamentos de Peruzzi coincidem com a realidade.

⁷¹ Serlio acompanha os desenhos com a seguinte legenda: “...e Baldassarre para aquela parte descoberta incluiu o todo, e assim com boa diligência mediu-o e o pôs naquela forma que no desenho seguinte se demonstra...”.

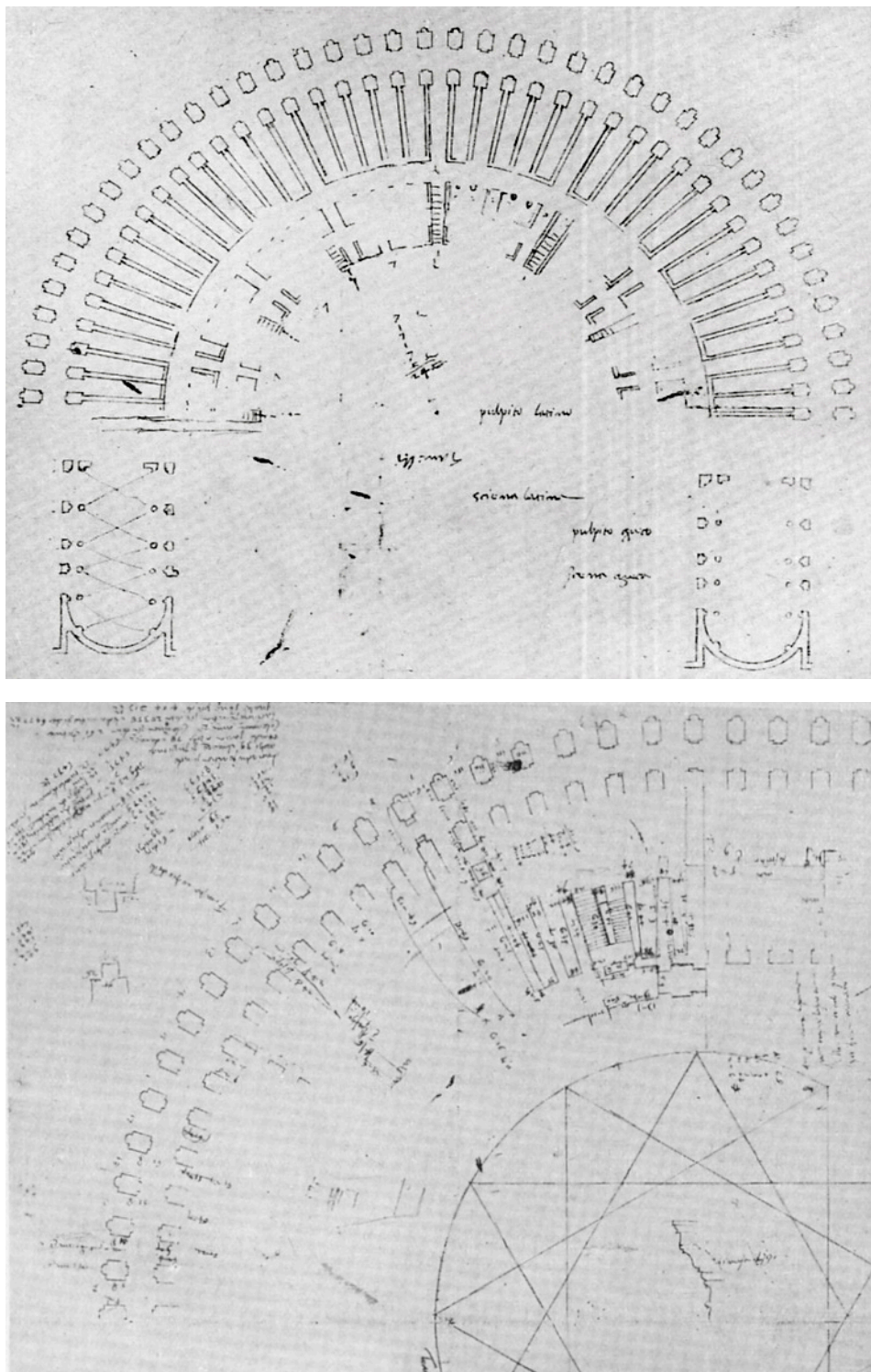


Fig.21 – Estudo e levantamento do *Teatro de Marcello*, por A. da Sangallo O Jovem.

- a) Planta geral
- b) Planta parcial.

Para Calza Bini,⁷² o levantamento de Antonio da Sangallo O Jovem é o mais correcto, mas não existem certezas sobre o seu contacto directo com as ruínas. Seguidor dos conselhos de Vitrúvio, na sua planta surge a distinção entre os espaços característicos do teatro grego e os do teatro romano, com a aplicação da palavra “latino” e “greco”. Num desenho que representa uma porção do teatro, os elementos são desenhados com maior minúcia, assim como são assinaladas todas as medidas, talvez por ele medidas; no espaço da orquestra, aparece desenhada a regra aconselhada por Vitruvius para delimitar os elementos do espaço cénico.

3.2. Fernando Távora: “*Nulla dies sine línea*”⁷³

Távora supõe que, como arquitecto, não pode deixar de ter interesse pelos desenhos; “desenhar é tão natural como respirar”, e funciona como meio de ler o espaço e de o apreender, de modo a poder entendê-lo e lidar com ele, como sugerem os seus desenhos de viagem em Atenas, Kyoto, Roma,⁷⁴ etc.

No tempo em que a Architectura era leccionada na Escola de Belas Artes do Porto, os alunos faziam cópias de originais clássicos; foi com esse intuito que, na disciplina de “Edifícios e Monumentos da Antiguidade e Elementos Analíticos”, leccionada por Carlos Ramos, no ano lectivo de 1943/43, Távora desenhou o templo de Minerva. Porém o contacto com as questões disciplinares estruturantes processou-se com as grandes viagens, em que Távora descobre uma metodologia de investigação, indissociável do conhecimento e da prática arquitectónica, e portanto, uma ferramenta de clarificação disciplinar útil à construção do presente, aliada à observação e desenho da arquitectura antiga.

⁷² CALZA B., A. – *Il Teatro di Marcello – Forma e strutture*, Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, n.7, 1953, p.34.

⁷³ *Nulla dies sine línea* – Fragmentos di una conversacion con Fernando Távora, DPA 14, revista del Department de Projectes Arquitectonics de UPC, 1998, p.8.

⁷⁴ Existe um esboço de Távora, de 1993, do *Teatro Marítimo da Villa Adriana*. A arquitectura complexa do teatro não tem equivalente no mundo romano, assim como não tem relação com um teatro romano habitual.

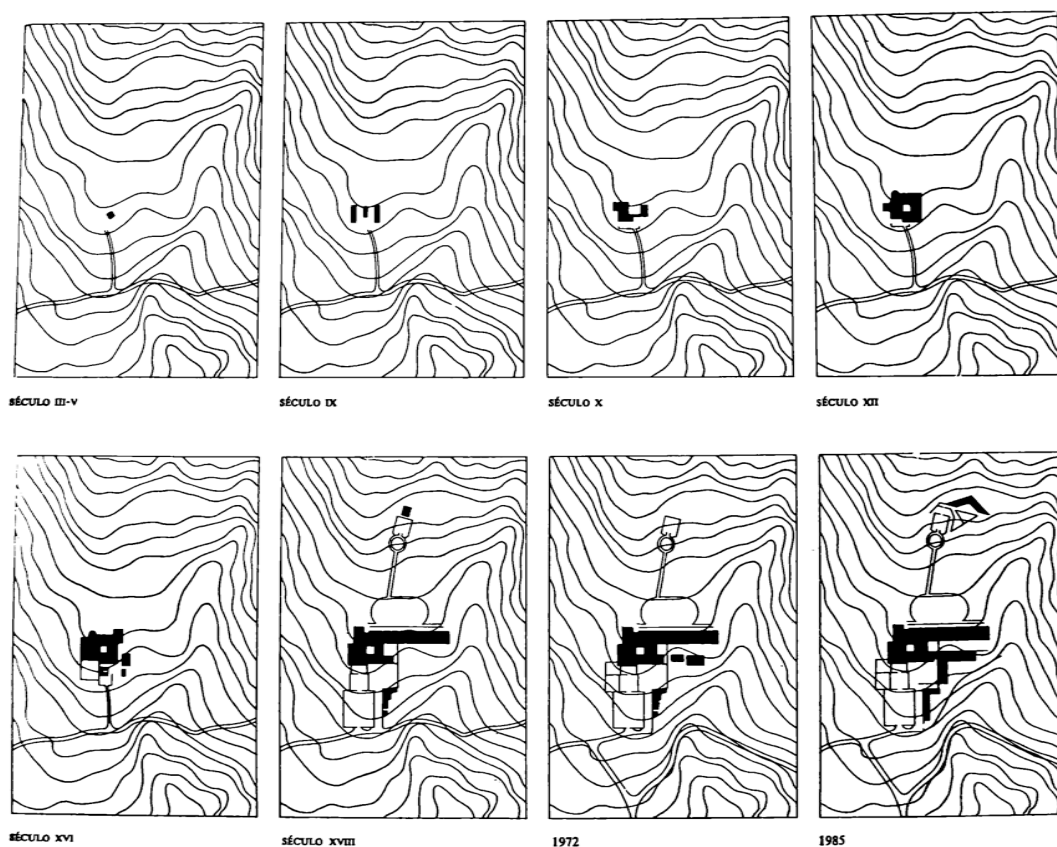


Fig.22 – O desenho evolutivo como ferramenta de compreensão da pré-existência.

Desenho evolutivo do projecto para a *Pousada de Santa Marinha da Costa*, por F. Távora, Guimarães (1985).

Távora, “*Pensando*” o desenho, elabora esquemas evolutivos do que poderiam ter sido as sucessões dos espaços em que opera, reflectindo sobre o modo de operar dos mestres pedreiros. No exemplo da casa de Briteiros, Távora apresenta um desenho que caracteriza a evolução do “*conjunto de peças arquitectónicas que ao longo dos séculos foram nascendo das necessidades determinadas pelo tempo e hoje se apresentam como um edificio único.*”⁷⁵ O desenho ajuda-o a entender como agir sobre a continuação da pré-existência.

Existe um desenho análogo para a Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães. Távora não pretendia o “silêncio” sobre a obra, mas uma intervenção activa; assume uma postura semelhante aos nossos mestres pedreiros ao continuar ou alterar as obras dos seus predecessores, tomando o desenho como aliado nesta procura da modernização e actualização das pré-existências. Supomos que seja esta consciência gráfica dos antigos que motivou e esteve nos fundamentos da intervenção de Távora sobre a casa de Briteiros.

⁷⁵TÁVORA, F. – Memória descritiva do projecto da *Casa de Briteiros*, 1990.

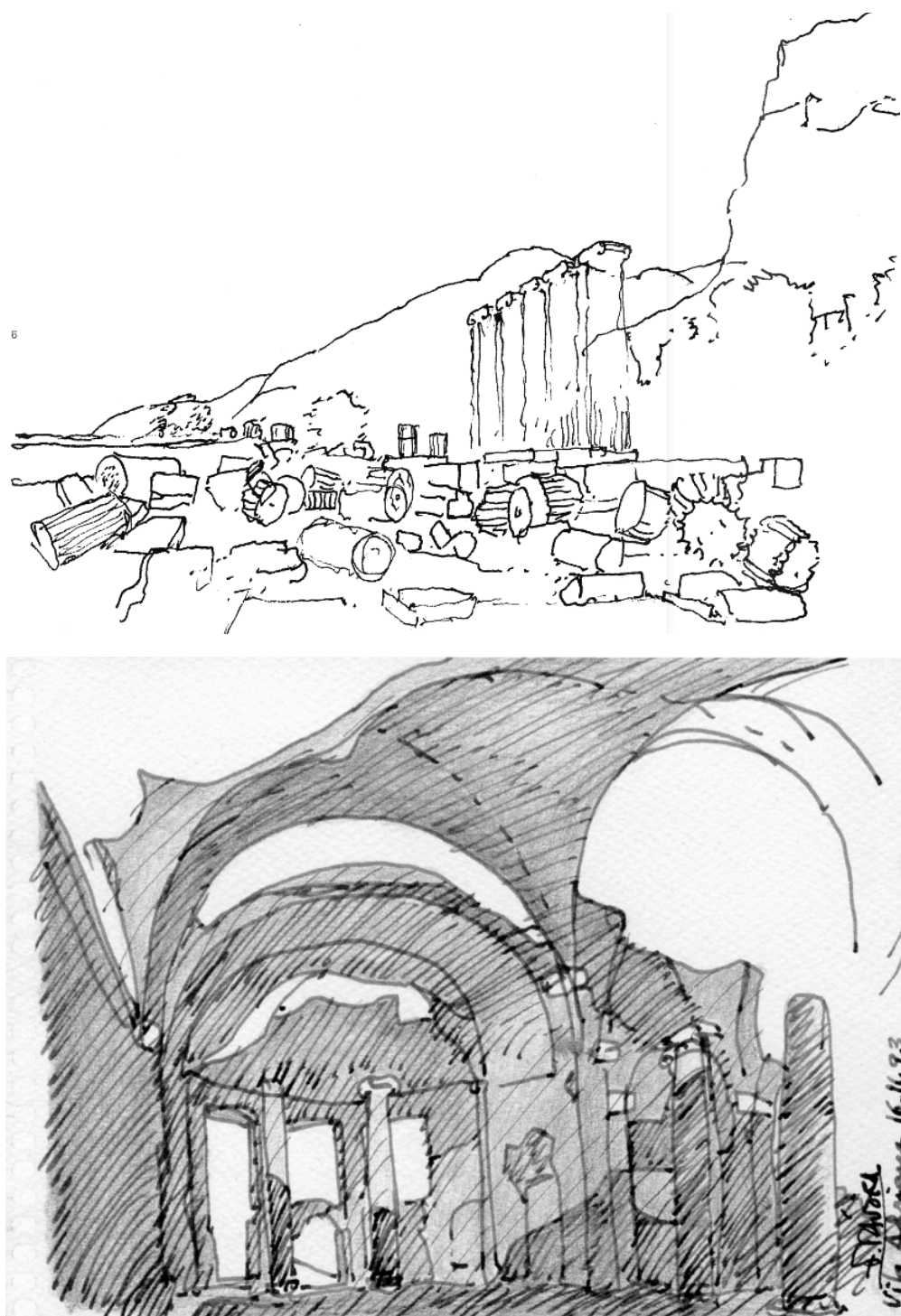


Fig.23 – “Nulla dies sine línea”: Desenhos de viagens de F. Távora I.

a) *Ágora de Priene*, Grécia.

b) *Teatro Marítimo na Villa Adriana*, Roma, Itália (1993).

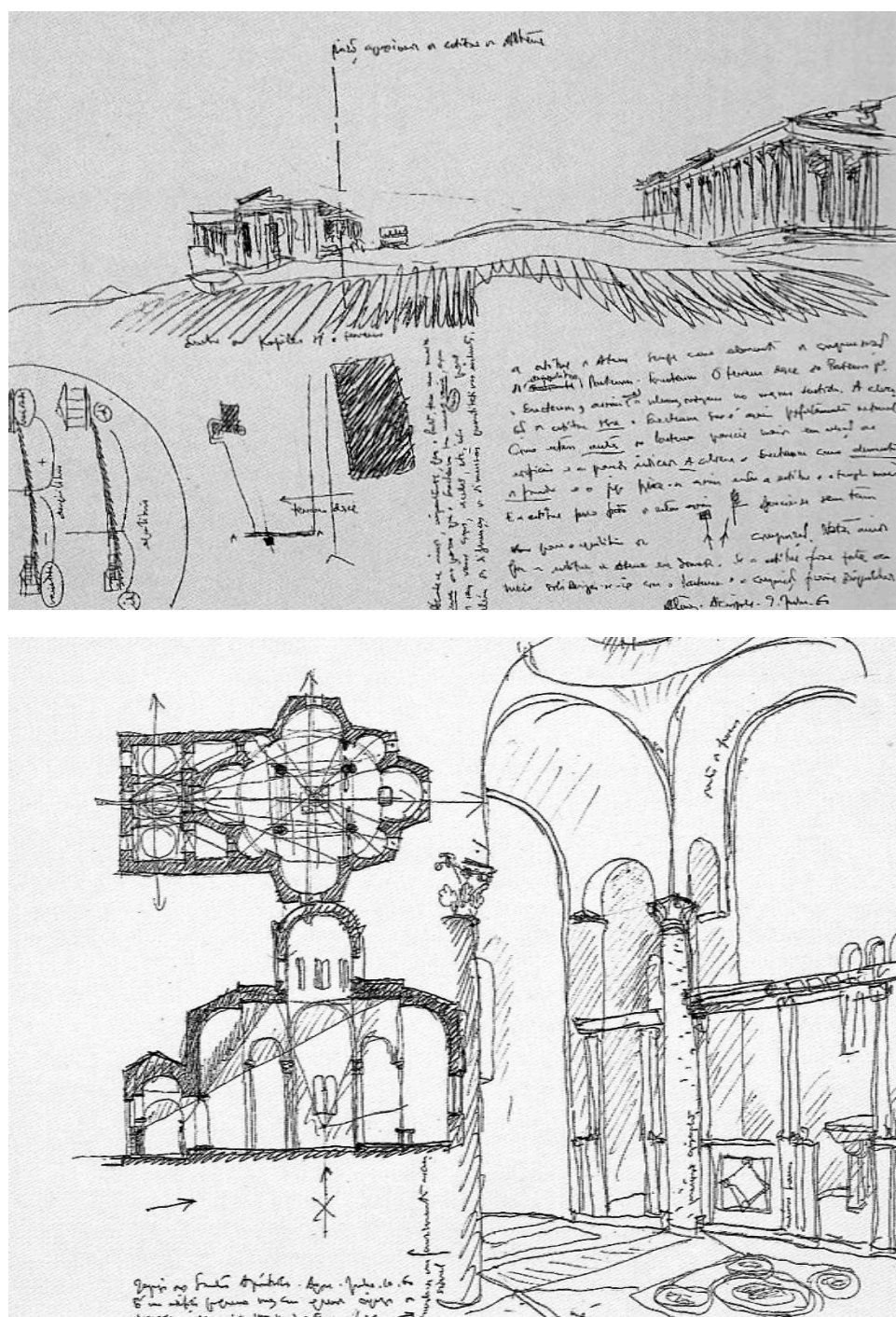


Fig.24 – Desenhos de viagens de F. Távora II.

“A estátua de Atena surge como elemento de compensação do desequilíbrio Partenon e o Erecteion. O terreno desce do Partenon para o Erecteion, assim como os volumes (?) no mesmo sentido. A colocação da estátua sobre o Erecteion é assim perfeitamente natural. Como estava antes do Partenon parecia maior em relação ao edifício e a parede indicada A colocava o Erecteion como elemento de fundo e o jogo fazia-se assim entre a estátua e o templo maior. E a estátua pelo facto de estar assim oferecia-se sem (temor?) para o equilíbrio da composição. (...) Atenas. Acrópole. 9. Junho. 60”



Fig.1 – História das transformações do *Teatro de Marcello*.

a) Gravura de G. Battista Piranesi (1757).

b) *Teatro de Marcello* com o *Palácio Savelli*, Roma, Itália (1928).

PARTE II. Teatro de Marcello: História das suas transformações

De modo a delinear um percurso sintético das referências e a fornecer uma breve história dos acontecimentos do teatro de Marcello, procurou-se analisar algumas transformações relevantes – físicas, funcionais e técnicas – relacionando-as com as modificações históricas, ou seja, considerando que todas as mutações constituem um reflexo mais ou menos dramático de transformações culturais, isto é, da decadência, da degradação, da conservação, do restauro e das várias reutilizações que vieram a caracterizar o teatro de Marcello tornando-o num edifício tão paradigmático.¹

Uma das fases mais significativas na vida do teatro de Marcello foi o período renascentista, durante o qual se verifica sobre o monumento uma intervenção que pretende continuar os Antigos, tornando-se modelo de estudo e ponto de referência para a compreensão dos teatros romanos, existindo, desta época, numerosos levantamentos.

No estudo do Teatro de Marcello, surgem diferentes tipos de atitude: a) aprender com os antigos para a concepção do novo (Peruzzi e Antonio da Sangallo, o Jovem); b) entender e projectar como teriam sido as cidades e monumentos da época áurea de Roma (Piranesi e Vaudoyer).

¹ Durante o estudo, foi descoberta uma ligação muito forte ao monumento romano com Portugal. Durante os anos de 1525 e 1533, o palácio Savelli, construído sobre o *teatro de Marcello*, foi alugado à Embaixada de Portugal, tendo sido residência de D. Martinho de Portugal e refúgio de vários Papas, podemos supor que aí residiu durante o período da intervenção de Peruzzi, pois é referenciada a sua presença em 1533.

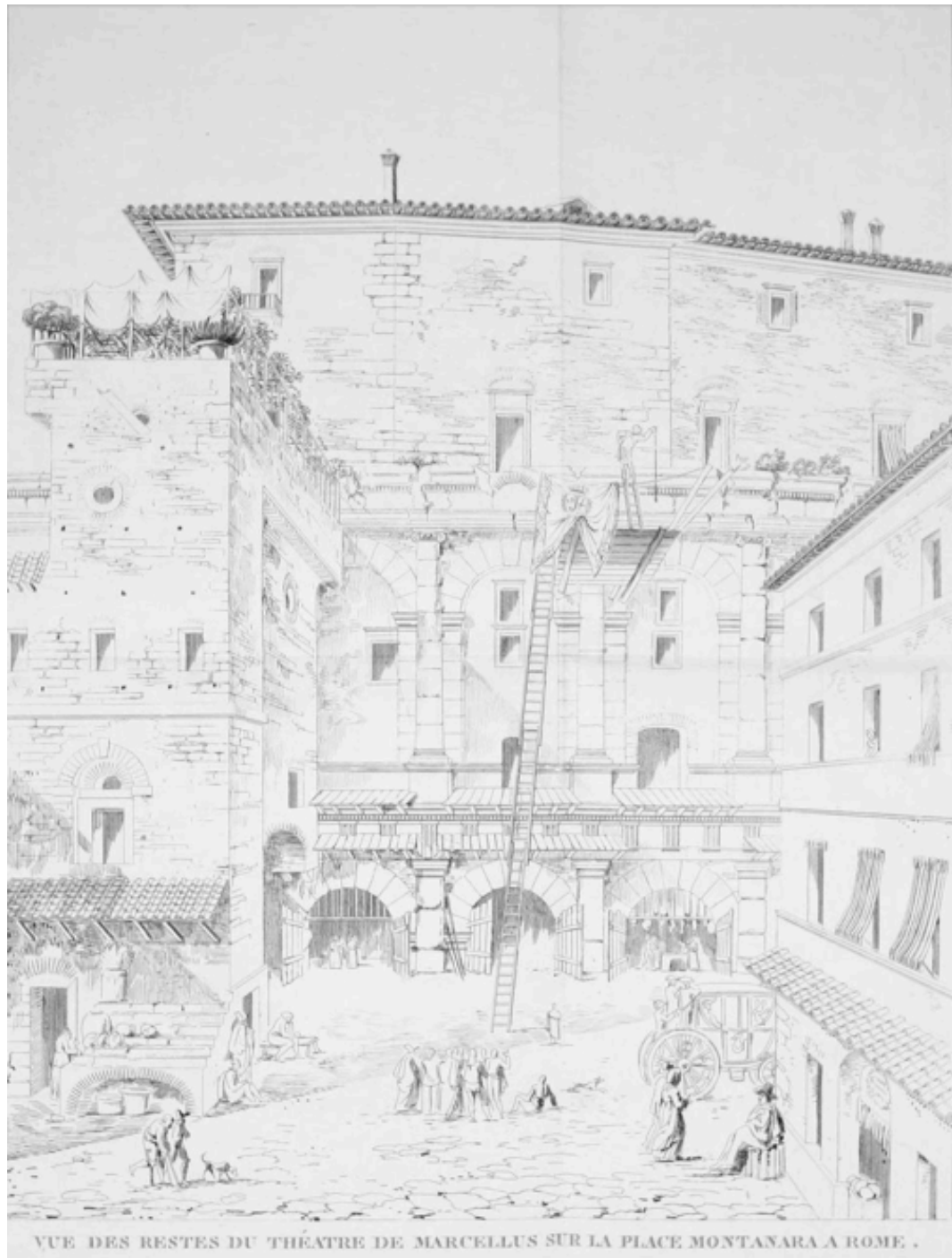


Fig.2 - *Teatro de Marcello* por A. L. Vaudoyer (1812).

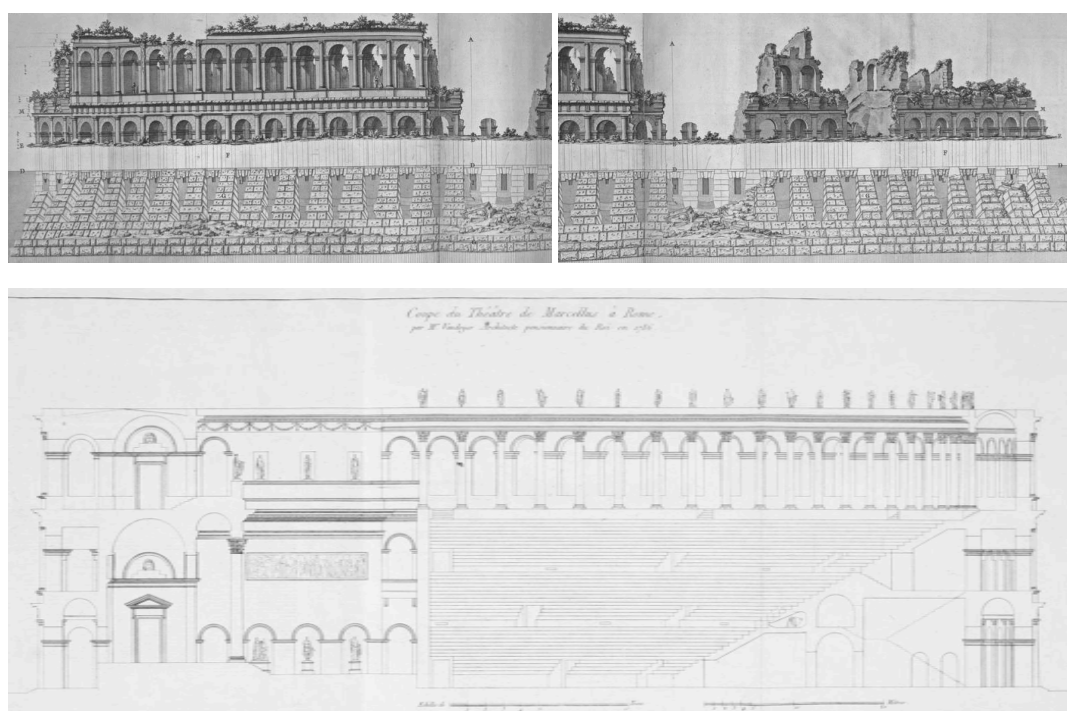


Fig.3 – Transfigurações do *Teatro de Marcello*.

- a) Reconstituição do estado do *Teatro de Marcello* no final da época áurea romana, início da crise pagã, por G. B. Piranesi (1757).
- b) Reconstituição do *Teatro de Marcello* na sua época de maior esplendor por A. L. Vaudoyer (1812).

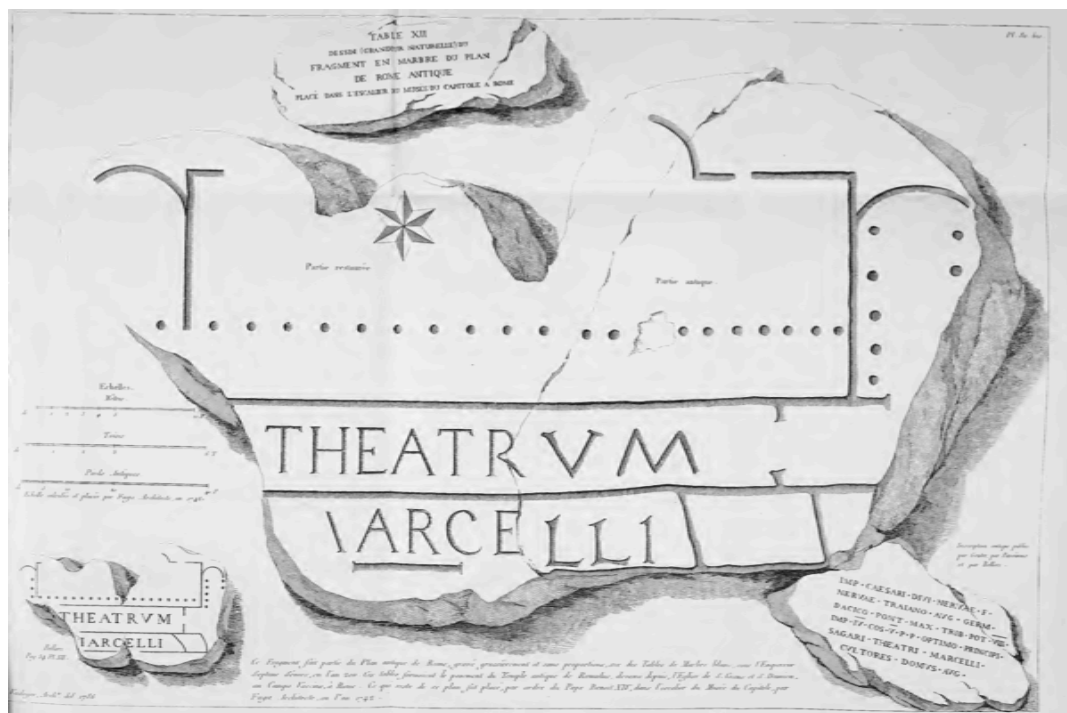
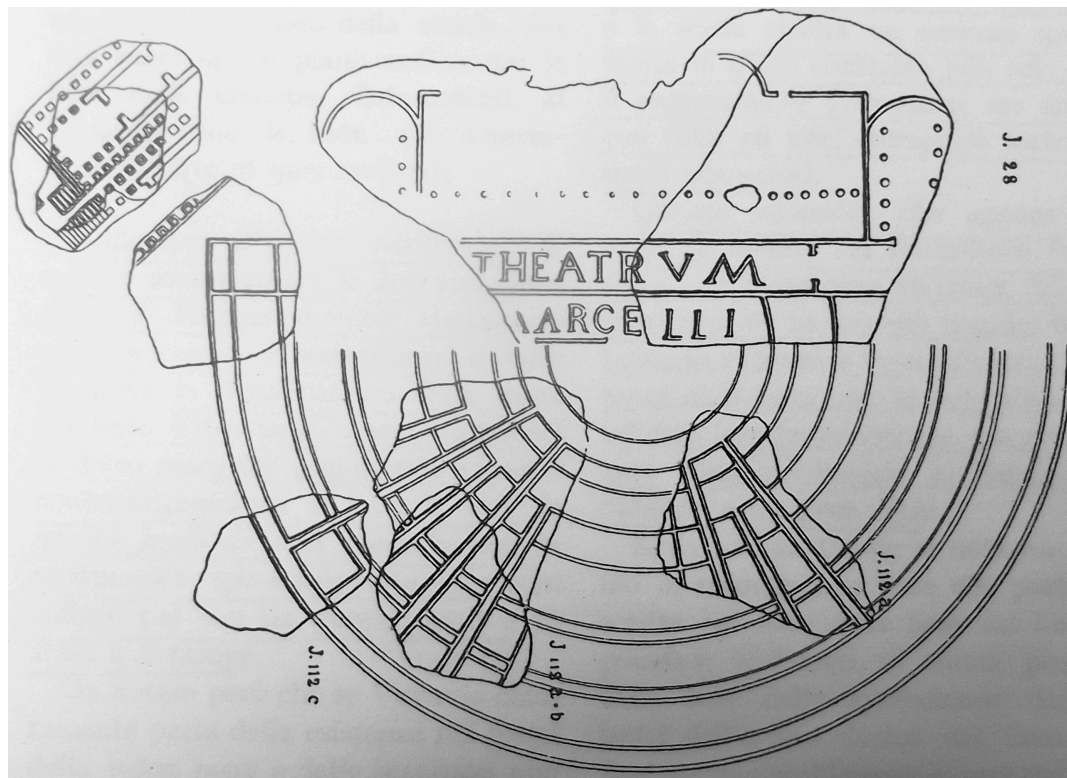


Fig.4 – O teatro romano.

a) *Forma Urbis Romanae* por Jordan.

b) *Forma Urbis Romanae*, A. L. Vaudoyer (1812).

1.1 O Teatro Romano

Sobre a margem esquerda do rio Tibre, C. Júlio César escolheu o local para erigir um teatro monumental que rivalizasse com o construído por Pompeu.² À morte de César, a obra do teatro estava no início, foi Augusto a dar-lhe prosseguimento e a dedicá-la ao seu neto Marcello. Pernier escreve que, desde os tempos de Trajano – senão antes –, as arcadas dóricas estavam já ocupadas pelos habitantes locais com áreas de comércio.³ Supõe também que, nos tempos de Alexandre Severo, o teatro estaria já muito danificado, devido aos incêndios de Nero e Tito, e pela referência da vontade de o recuperar na biografia do mesmo imperador.⁴

Apesar da simplicidade do desenho da *Forma Urbis Romanae*, considerada a mais antiga representação do teatro, da época de Sétimo Severo (entre 203 e 211), é possível constatar as características do teatro de Marcello: a representação do semicírculo com as divisões radiais apresenta a ideia de compartimentação do objecto segundo um esquema geométrico.

O Teatro de Marcello não representa as características originais do teatro romano de Vitróvio, como verificado por Peruzzi. Contudo, o tratado vitruviano foi considerado tanto pelos autores renascentistas como por Pernier e Calza Bini, no século XX, no estudo do monumento. O levantamento de Peruzzi confirma a veracidade da *Forma Urbis* (que ele não poderia conhecer, pois os primeiros fragmentos foram encontrados depois de 1555, anos depois da morte do arquitecto).⁵

Apesar da precisão dos desenhos de Peruzzi, surgem algumas incertezas, expressas por Calza Bini,⁶ quanto à existência de uma terceira ordem e de um quarto ambulatório exterior sobre a *cavea*, acessível apenas por esta através de uma porta, alternada com janelas que se abrem para o interior do edifício. Estas janelas são de carácter mais moderno que antigo (poderá ter sido um apontamento para uma possível intervenção sobre o teatro).

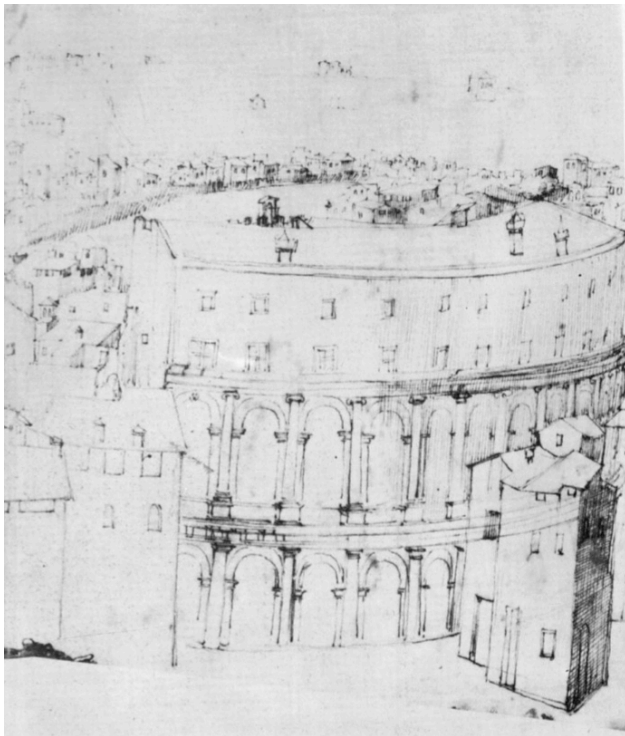
² PERNIER, L. – *A proposito di alcuni lacuri eseguiti recentemente nell'interno del Teatro di Marcello*, 1901, p. 53.

³ *Idem*, p.54.

⁴ *Ibidem*.

⁵ PERNIER, L. – *Studi sul Teatro di Marcello*, 1927.

⁶ CALZA BINI, A., op. cit., p.43-45.



G.A.Dosio observa o *Teatro de Marcello* – sujeito recorrente no seu corpus gráfico – não com mero interesse arqueológico mas com inédita atenção à relação entre monumento e cidade e aos efeitos do recíproco condicionamento.

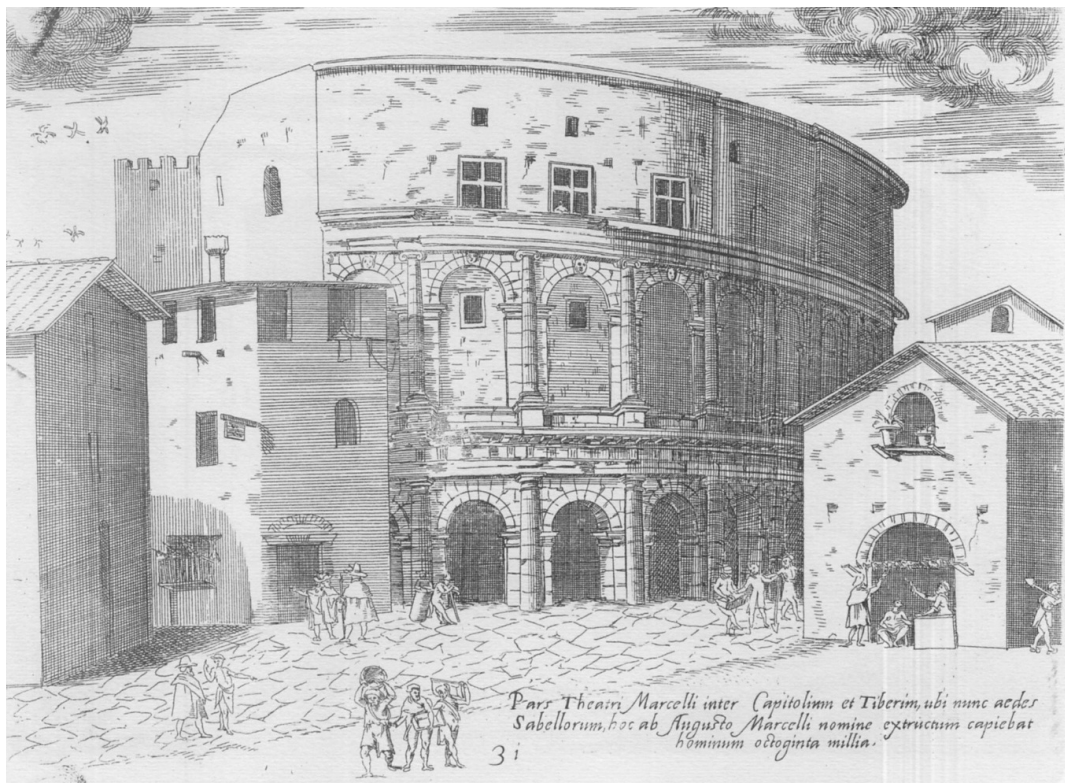


Fig.5 – O Teatro de Marcello fortificado.

a) O Teatro de Marcello, por G. A. Dosio (1569).

b) O Teatro de Marcello, por G. A. Dosio.

1.2. Fortaleza dos Pierleoni

O período medieval foi um longo período de grande importância e de transição. Nesse momento da História, a cidade de Roma sofreu contínuas crises, devido a factores internos e externos, entre os quais sobressai a evolução cultural do mundo pagão para o mundo cristão que corresponde à transformação política do sistema imperial para o sistema teocrático. Neste período de crise, as antigas famílias nobres romanas combatem e constroem fortalezas sobre as estruturas pré-existentes mais significativas, deixando-as em decadência. Neste contexto, em 1086, Pietro de Leone ocupou o que restava do Teatro de Marcello e converteu-o no seu lugar de defesa principal, fortificando-o e reforçando-o com novas construções. Quando a potência da família Pierleoni era quase inexistente,⁷ o povo demoliu as mais eminentes construções recentes e antigas que lhes pertenciam, por desprezo e raiva. Naquele tempo, pela cumulação de ruínas e a formação do aterro no interior do teatro com a subida dos níveis do terreno em redor do teatro, o teatro foi nomeado pelos sucessivos donos de *Mons Fabiorum* ou *Mons Faffo*.

Em 1368, Luca Savelli terá comprado as reminiscências presentes no futuro *monte Savello*, entre as quais as ruínas do Teatro de Marcello.⁸ Segundo Lanciani,⁹ as ruínas do monumento estariam tão deformadas que não se reconhecia o rasto do Teatro de Marcello: “*Onde está o Teatro de Marcello?*”, questiona Petrarca, poeta italiano da época.¹⁰ Naquele momento, o teatro deveria encontrar-se no estado representado por Piranesi nas suas fantasiosas ilustrações.¹¹ Segundo Pernier,¹² em época tardo-medieval, foram elevadas torres nas extremidades do que sobrava do semi-círculo exterior e encerradas parte das arcadas de ordem jónica.

⁷ FEA, C. – *Annotazioni alla memoria sui diritti del principato sugli edifici sacri e profani*, ecc, Roma, 1806, p.7 (livro e-Google)

⁸ “*plures domus et paaltia et antiqua aedifica cum cryptis posita in monte*”, PERNIER, L., op. cit., p. 59.

⁹ LANCIANI, R. – *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Edizioni Quasar, 1985, p.47.

¹⁰ FIDENZONI, P. – *Il Teatro di Marcello*, Ed.Liber, 1970, p.79.

¹¹ Do espaço cénico sobravam apenas as colunas pertencentes à aula régia, as outras reminiscências desapareceram com a subida da altura do nível do terreno; no interior, os arcos dos ambulatórios tinham ruído; a orquestra e as escadarias de acesso às ordens mantinham-se sob os destroços que formavam o *monte Savello*.

¹² PERNIER, L., op. cit., p.56.

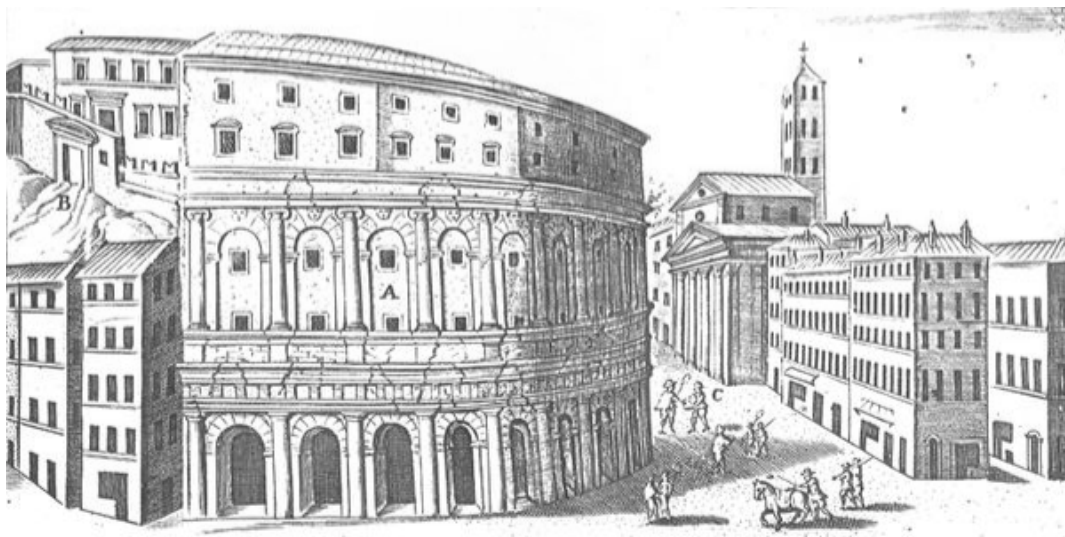


Fig.6 – O Palazzo Savelli sobre o Teatro de Marcello (séc. XVI).

- a) Ritmo e escala na representação do conjunto, por Stefano Du Pérac (1575).
- b) Contexto e dinâmica na representação do Palazzo sobre o Teatro por Lauro (1628-1641);

1.3. Continuar os Antigos: Palazzo Savelli-Orsini

No princípio do século XVI, o antigo edifício encontrava-se de tal modo reduzido que a família Savelli encomendou a Baldassarre Peruzzi a construção de uma casa sobre uma parte do teatro, entre 1523 e 1527.

A atribuição da obra a Peruzzi corresponde ao período da sua segunda estadia em Roma. Contudo G. Vasari, não a refere directamente,¹³ sugerindo algumas dúvidas quanto à correcta atribuição da obra. No seu livro *Vite*, enfatiza a habilidade de Peruzzi na resolução de problemas relacionados com pré-existências, contudo sem assinalar a construção do Palácio Savelli, entre as obras que qualificam a sua actividade romana.¹⁴ Serlio, discípulo de Peruzzi, refere-se a esta encomenda no seu tratado de arquitectura.¹⁵ Sobre toda a literatura sucessiva, não surge outro nome que não o de Peruzzi, quando se considera o engenho da intervenção. Provavelmente, sem a edificação da nova casa, as ruínas do Teatro de Marcello estariam dispersas e destruídas como aquelas dos outros teatros de Roma.

A pesquisa permitiu delinear o quanto Peruzzi realizou para os Savelli, recorrendo aos estudos de Tessari e Pernier, a representações mais tardias do palácio e a duas plantas com a ampliação do final do século XVII, conservadas nos arquivos *Albertina* em Viena.

Na gravura de Du Pérac (1575), salienta-se, na construção sobreposta de Peruzzi, o ritmo das aberturas que continua aproximadamente o ritmo imposto pelas ordens inferiores, assim como as dobras do alçado do palácio sobre o das arcadas do teatro para lhe conferirem a curvatura necessária correspondente à curvatura do antigo teatro.

¹³ PERNIER, L., op. cit., p. 60.

¹⁴ A afirmação de Vasari “*non si possono a bastanza lodare le belle investigazione da quest'uomo trovate per non rovinare il vecchio che era murato, e con bella proporzione congiungerlo col nuovo*” é referida a propósito dos desenhos de Peruzzi para o projecto da fachada de São Petronio de Bolonha. TESSARI, C. – *Baldassarre Peruzzi Il progetto dell'antico*, Electa, 1995, p.141.

¹⁵ SERLIO, S. – *Libro Terzo D'Architettura*, p. 69 a-70.

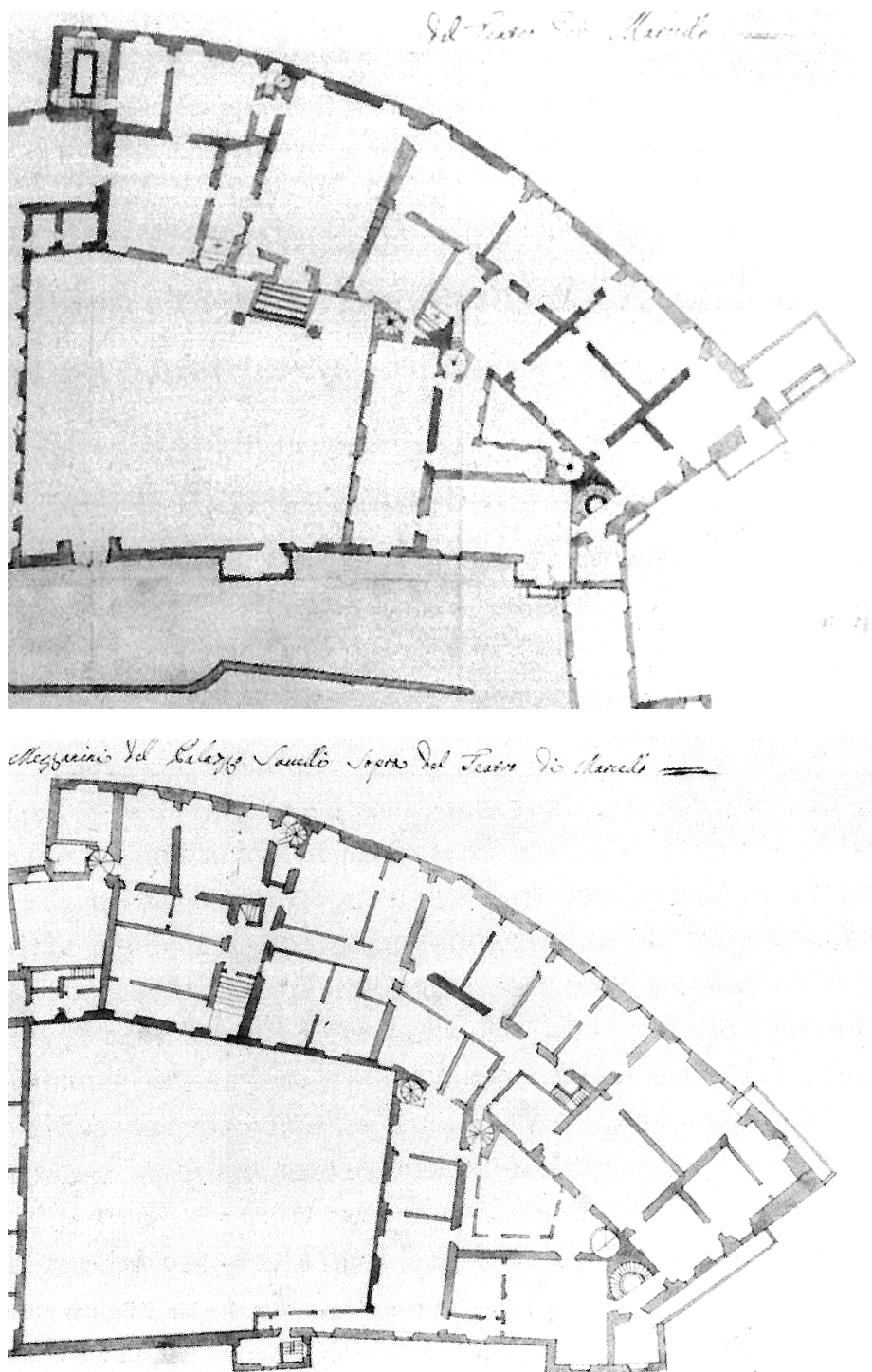


Fig.7 – As plantas do *Albertina*, Viena (1745).

a) Planta do piso nobre do *Palazzo Savelli*.

b) Planta do piso da mezanine do *Palazzo Savelli*.

A gravura de Lauro (1628), apresenta um escorço exterior do hemiciclo do teatro – respectivo às doze arcadas – com o palácio sobreposto e, simultaneamente, um escorço parcial da frente interior deste último. Do alçado interior (do palácio) é visível – em virtude de uma explícita perspectiva forçada – o lado oposto à fachada teatral. A entrada, precedida por uma janela, está alinhada com o portão de acesso ao pátio, delimitada em relação ao final do corpo do edifício. Esta disposição é verificável nas plantas conservadas nos arquivos *Albertina*.

Em relação às plantas de 1745, conservadas nos arquivos *Albertina*, observa-se a correspondência entre a divisão interior e a tendência rítmica exterior do palácio. A divisão interior de ambos os níveis do palácio apresenta uma racionalidade e contemporaneidade no desenho dos espaços. Frommel sustém que o piso nobre foi construído directamente sobre as escadarias do antigo teatro. Esta opção da construção da residência sobre as ruínas – e não nas ruínas – revela-nos um facto interessante: Peruzzi sabia que o espaço do teatro não tinha uma certa predisposição, espacial e sensorial para poder ser adaptado a residência, daí a necessária intervenção sobre as ruínas.

A intervenção de Peruzzi responde às condições impostas pela pré-existência, e nesse sentido, explora indicações técnicas *in situ*. Organiza o novo edifício, com base na disposição inicial do teatro, isto é, a organização funcional da residência corresponde, de certa maneira, à disposição dos espaços do teatro que se encontram sob o palácio; assim, apesar dos espaços domésticos não serem construídos efectivamente nas áreas do antigo teatro, a memória da organização do espaço teatral está presente na disposição interior do novo edifício. O novo edifício resulta em plena harmonia com as necessidades domésticas, mas é um espaço diferente. Sentimos que estamos sobre um teatro romano, seja pela altura a que as divisões se encontram em relação ao seu contexto, seja pela não uniformização dos espaços, isto é, a sensação do espaço é diferente, pois, talvez devido à curvatura da fachada conjugada com as arcadas do teatro, não sentimos que estamos dentro de quatro paredes.



É na genialidade da intemporalidade e da actualidade que resulta a intervenção de Peruzzi, seja no mistério que suscita, como na viagem que oferece.

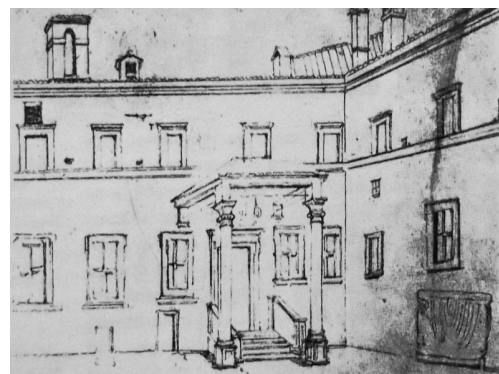


Fig.8 – Continuar os Antigos: um jardim intemporal.

- a) Entrada original do *Palácio Savelli*.
- b) Jardim de entrada do *Palácio Savelli*.
- c) Pátio do *Palazzo Savelli*, por J. A.D. Ingres (Montauban, Musée Ingres)

É incrível pensar que um espaço construído há mais de cinco séculos, é hoje ainda tão necessário e tão satisfatório como seria quando foi construído; é uma obra, por assim dizer, intemporal e ao mesmo tempo, actual.

Ao referir a intervenção de Peruzzi, é de extremo significado, principalmente após a visita à obra, transcrever a emoção causada pelo pequeno jardim que antecede a entrada principal à residência, pois:

“A Architectura, seja por que força a move, tem estes encantos, e talvez por isto, me delicia e me apaixona tanto. Esquecemo-nos que Architectura não é unicamente matéria, mas também emoção e realização: a realização do arquitecto quando vê o seu projecto edificado; ou a emoção de quem vive aquele espaço.

Hoje senti fascínio, senti inspiração num jardim, mas não era um jardim qualquer; era um jardim projectado há mais de cinco séculos, que não conseguindo encontrar palavras para o descrever, posso simplesmente dizer que me tirou o ar. Um jardim simples, calmo, na sua essência fascinante: é quadrangular, ladeado por quatro paredes, mas fez-me viajar; é um jardim intemporal. Naquele momento, eu não estava no Centro de Roma com o barulho das ambulâncias, o constante movimento e a música de fundo; naquele momento, eu estava simplesmente naquele jardim a vivê-lo, a presenciá-lo. Parei no tempo.

Que podemos dizer de uma intervenção que ultrapassa cinco séculos de história e nos comove pela sua intemporalidade? Pouco há que dizer, senão viver e senti-la.

*Neste misto de emoções que me movem, na comoção daquele espaço, vivi o presente daquele tempo e a essência de quem o construiu, viu e viveu com a pré-existência. Poderá ser o mistério de estar construído sobre a cávea do antigo teatro romano que faz deste espaço mágico e, ao mesmo tempo, misterioso”.*¹⁶

¹⁶ Apontamentos da autora sobre a visita realizada ao estúdio de apartamento do Advogado Carlo Chiamenti, que se localiza na área da intervenção de B. Peruzzi, a 15 de Setembro de 2012.



Fig.9 – O equilíbrio entre o antigo e o novo.

a) Pormenor da cornija e molduras das janelas do *Palazzo Savelli*.

b) Fotografias do *Teatro de Marcello* antes das intervenções de A. Calza Bini, com as arcadas jónicas encerradas e as dóricas ocupadas (1860).

As considerações a respeito da proporção e equilíbrio “à maneira e uso dos bons antigos”, devem ter guiado Peruzzi no projecto, pois a unidade é factor dominante. Podemos assumir para tal intervenção o elogio de Vasari (feito em relação a São Petronio de Bolonha) que “*para não arruinar o velho que estava construído, com belas proporções conjugou o novo*”.

O processo não procurou o resultado final, mas a sua autenticidade, a sua liberdade expressiva contudo vinculada ao seu tempo. É suposto parecer um palácio renascentista sobre um antigo teatro romano, e é exactamente esta a sensação que experimentamos: que estamos no interior de um palácio construído sobre um antigo teatro.

3.4. Intervenção de Calza Bini e estado actual

A família Savelli extinguiu-se no início do século XVIII, com a morte do príncipe Giulio Savelli. A posse do edifício passou à “Congregação dos Barões”, e foi, mais tarde, comprado por D. Domenico Orsini, por vinte e nove mil escudos italianos.¹⁷ Se consideradas, na totalidade, as duas plantas conservadas nos arquivos *Albertina*, é possível verificar o estado da ampliação do conjunto no final do século XVIII, através da adição de novos volumes em ambos os lados e a criação de um novo pátio, aproximadamente simétrico ao anterior.

Estava presente na memória de Mussolini¹⁸ a vontade de Napoleão¹⁹ que incluía no seu Plano Geral para Roma o isolamento e o restauro do antigo Teatro de Marcello; procedendo do mesmo modo que Júlio César quando pretendeu iniciar a construção do teatro, Mussolini demoliu várias construções públicas e privadas para conseguir o seu desimpedimento, isolamento, em relação às construções próximas espúrias,

¹⁷ PERNIER, op. cit., p.63.

¹⁸ CALZA BINI, op. cit., p.3.

¹⁹ PERNIER, op. cit., p.64.

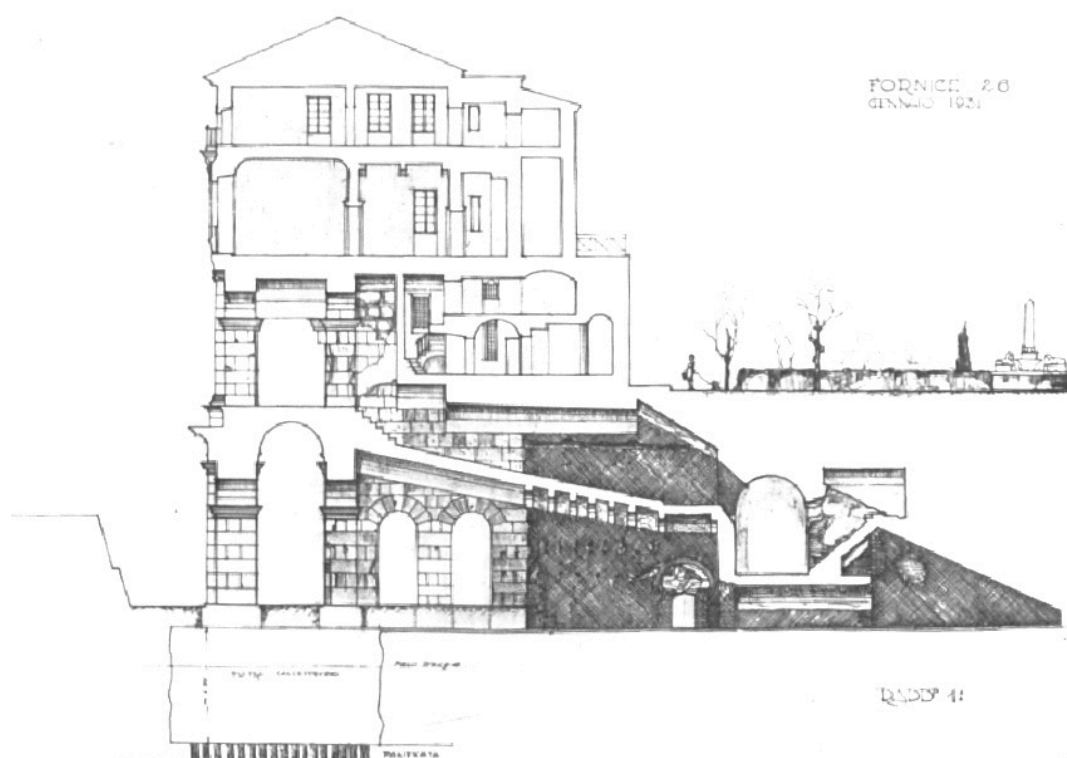


Fig.10 – A construção do novo sobre o antigo.

Secção realizada por P. Fidenzoni, que ilustra a relação da recente ampliação do *Palácio Savelli* pela família Orsini, com as ruínas do teatro.

promovendo, ao mesmo tempo, a reabilitação do velho e degradado Ghetto, o bairro judeu próximo.²⁰

Entre Abril de 1926 e Outubro de 1932, Calza Bini trabalhou nesse projecto, tendo como assistente o arquitecto Paolo Fidenzoni. Para além de devolver a Roma um dos monumentos arquitectónicos da época áurea, também procurou resolver os problemas relativos à sua estrutura e às suas funcionalidades. No início das obras, o teatro estava escondido no meio de tantas construções adjacentes, sendo difícil apreciar a perspectiva das dozes arcadas e do monumento sobreposto.

Os arquitectos deixaram intacta toda a construção de Peruzzi, assim como conservaram o pequeno jardim da fonte, realizado pelo mesmo arquitecto. Porém, face à evidência da obra de Peruzzi e a vontade de descobrir a mais ínfima reminiscência do antigo teatro romano, Calza Bini afirma que *“a corajosa demolição e as consecutivas escavações teriam posto em evidência quase toda a cavea, pelo menos na sua estrutura murária e, talvez, alguns vestígios da scena, permitindo a solução definitiva das questões sobre a estrutura do teatro”*.²¹

²⁰ CALZA BINI, op. cit., p.3.

²¹ Ibidem, p. 10.



Fig.11 – Antes e durante a intervenção de A. Calza Bini.

a) *O Teatro de Marcello* com as arcadas jónicas encerradas e as dóricas ocupadas (1926).

b) Demolição da Via Tor de' Specchi (1926).



Fig.12 – Durante e depois da intervenção de A. Calza Bini.

a) Construção da Via del Mare (1932).

b) *Palazzo Savelli* e sucessivas ampliações (séc. XVII – séc. XIX).



Fig. 13 – *Palazzo Savelli* sobre o *Teatro de Marcello* (Séc. XXI).

- a) Introdução de novas funções estruturais.
- b) Vivências de um património cultural: romanos, renascentistas, fascistas, hoje.
- c) Convívio dos Antigos com a contemporaneidade.
- d) Testemunho de um fluir do tempo.

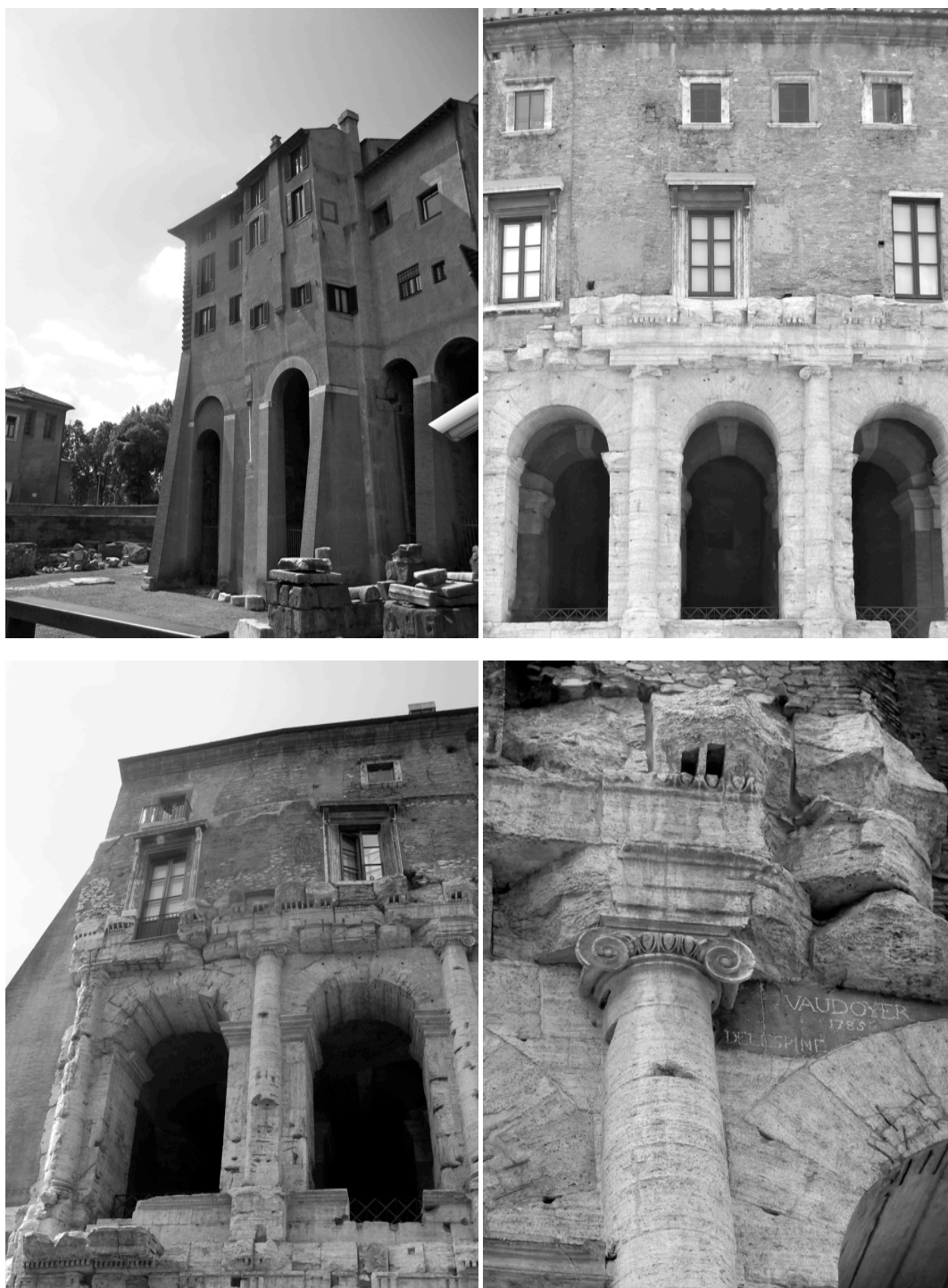


Fig.14 – *Palazzo Savelli* sobre o *Teatro de Marcello* (séc. XXI).

- a) Relação entre monumento e contexto.
- b) Ritmo e sequência: diálogo entre aberturas renascentistas e arcadas romanas.
- c) Subtileza da conjugação do novo sobre o antigo.
- d) Passagem de A. Vaudoier sobre o *Teatro de Marcello*.



Fig.1 – A casa rural convertida em casa de férias, por Fernando Távora

“Nas obras deste arquitecto que abordam a problemática da reutilização se cria uma ambígua atmosfera entre o antes e o agora como se entre esses dois mundo, por vezes tão temporalmente distantes, não existissem, de facto, descontinuidades ou rupturas estruturais. É a invenção absoluta de um tempo ilusório cujo fluir se fixa num único momento que tem o valor metafísico da eternidade”.

A. Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão* Quinta da Cavada, Briteiros, 1989.

PARTE III. Casa em Briteiros: História das suas transformações

“Situada no sopé da citânia de Briteiros, povoação de origem celta romanizada, na província do Minho, norte de Portugal, a casa da Cavada é constituída por um conjunto de peças arquitectónicas que ao longo dos séculos foram nascendo das necessidades determinadas pelo tempo e pelo lugar. Hoje apresentam-se como um edifício único, tranquilo, bem implantado no terreno, com as costas viradas ao frio norte, e com actualidade para resistir a um novo uso”.¹

“Fixado um núcleo inicial, entendem-se as fases de crescimento, por adição de novos programas alojados em construções que se vão naturalmente articulando com as anteriores. Assim se vai encerrando um pátio que, de um dos lados, aproveita o desnível do terreno para, fechando-se a abrir para a natureza. A beleza do existente está lá, na complexidade e qualidade dos espaços internos ou na sábia organização das suas relações com o exterior”.² É uma tarefa impossível tentar reescrever por outras palavras o testemunho de Alves Costa, tal a sua simplicidade genial. Restou-nos, por isso, citá-lo.

Neste conjunto arquitectónico, repousa a ideia de que a forma segue a função, conferindo-lhe um valor de representação estrutural. O habitar do mundo rural associa-se às outras funções, relacionadas com o modo de produção, gerando uma cadeia de relações que, baseada nas necessidades do homem, cria a forma do edifício.

*“A sua continuidade para a contemporaneidade, pela mão de Fernando Távora, supera, com sensibilidade e cultura, “a transformação da relação espaço/função, da rudeza em subtileza formal, da quase ausência de condições de habitabilidade em conforto, da estrutura agrícola do lavrador em segunda habitação, de vilegiatura do novo utente urbano”*³ – explica Alves Costa.

¹ TÁVORA, F. – Memória descritiva do projecto, 1990.

² ALVES COSTA, A. – *Quando o Património é a Casa do Vilão, Quinta da Cavada, Briteiros, 1989, (Arquitectura Portuguesa: Casa de férias: Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989-1990)*, editado por Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 2005, p.10.

³ ALVES COSTA, A., op. cit., p.10.

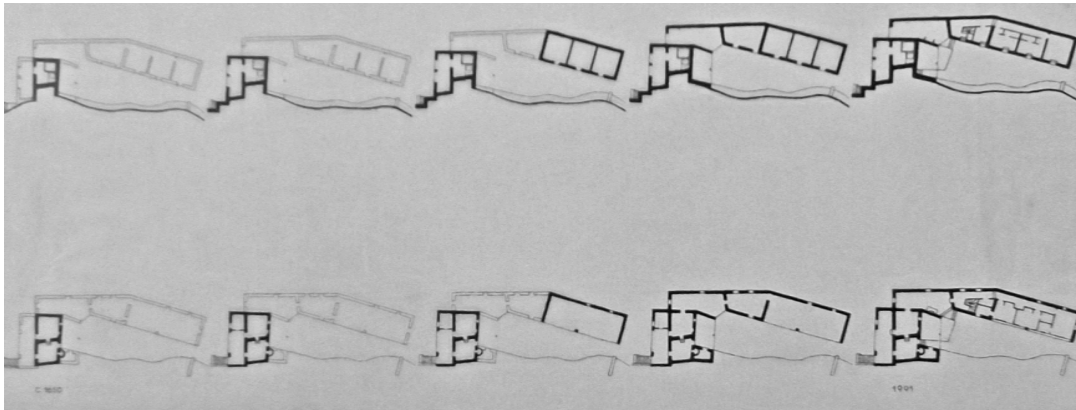


Fig.2 – Desenho evolutivo da casa de Briteiros.

a) Plantas – Fases de Construção.

A intervenção actual assume-se, com o projecto de Távora, como simplesmente mais uma, que acompanha e completa as anteriores. Desenhada com regras claras que resultam da interpretação da história, incluindo a contemporânea, assiste-se assim à capacidade de encontrar na pré-existência a regra, sempre legível, de cada obra única e insubstituível.

“A sequência dos sedimentos não constitui uma narrativa linear que tenhamos que percorrer. Existem, estão presentes, lêem-se e constituem-se como cenário que conforma e qualifica o espaço onde vivemos a nossa contemporaneidade e até o nosso futuro, como se o princípio, o fim e o intervalo se cristalizassem numa síntese intemporal”.

Alexandre Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão* – 1989.

De acordo com a proprietária da casa,⁴ antes da primeira visita ao terreno, Távora terá confidenciado ao colaborador que o acompanhava um certo receio quanto ao interesse da futura encomenda, tendo inclusive manifestado dúvidas se aceitaria a encomenda: na verdade, tratava-se de transformar uma antiga casa rural portuguesa numa casa de férias. Porém, ao que parece, já no terreno e perante as suas extraordinárias condições, as dúvidas dissiparam-se. Inteirando-se das construções existentes, iniciou uma relação excepcional com esta casa, no conjunto da sua obra, à semelhança com o projecto para a Casa da Covilhã, realizado para a família. A essência do ambiente rural que encontrou e a qualidade poética das construções existentes levaram o arquitecto a interessar-se pelo lugar e dedicar-se ao seu projecto de reutilização.

Neste panorama rural, o arquitecto confrontou-se com uma antiga estrutura existente, em que seriam patentes os cuidados havidos com a sua implantação no terreno. Uma inserção tranquila, voltando as costas ao frio norte, assim como revelando uma grande capacidade de resistência a novos usos, demonstrando que a arquitectura popular permanece na ideia de que a forma segue a função, sendo a condição humana, a principal força geradora das formas dos seus edifícios, e a sua orgânica relação com a natureza e o contexto, a sua principal qualidade distintiva.

A partir do desenho evolutivo que Távora inteligentemente intuiu (com base na análise do construído e das marcas deixadas na construção pela sucessão de operações de extensão do núcleo inicial) é possível supor a sequência da evolução da casa de Briteiros. As plantas apresentadas resultam de um levantamento posterior à execução do projecto em parte explicado pela “clandestinidade” do trabalho no seu atelier, como o próprio afirma na memória descritiva do projecto.⁵ A obra foi quase totalmente realizada com base no primeiro esquisso, sucessivamente enriquecido por notas e apontamentos (esta será aliás uma das razões para a quase total inexistência de desenhos e dados sobre o projecto).⁶

⁴ A história foi relatada pela proprietária da casa durante a visita a 4 de Abril de 2012.

⁵ TÁVORA, F. – Memória descritiva (1990), in *Arquitectura Portuguesa: Casa de férias: Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989-1990*, editado por Museu A. S., Guimarães, 2005, p.15.

⁶ “Feitos os primeiros esquissos sobre um levantamento sumário, contratado um pequeno empreiteiro local dominando as técnicas de construção tradicionais, utilizada uma experiência de projecto pouco “ortodoxo”, rapidamente se iniciaram os trabalhos de recuperação”, TÁVORA, F., op. cit., p.16.

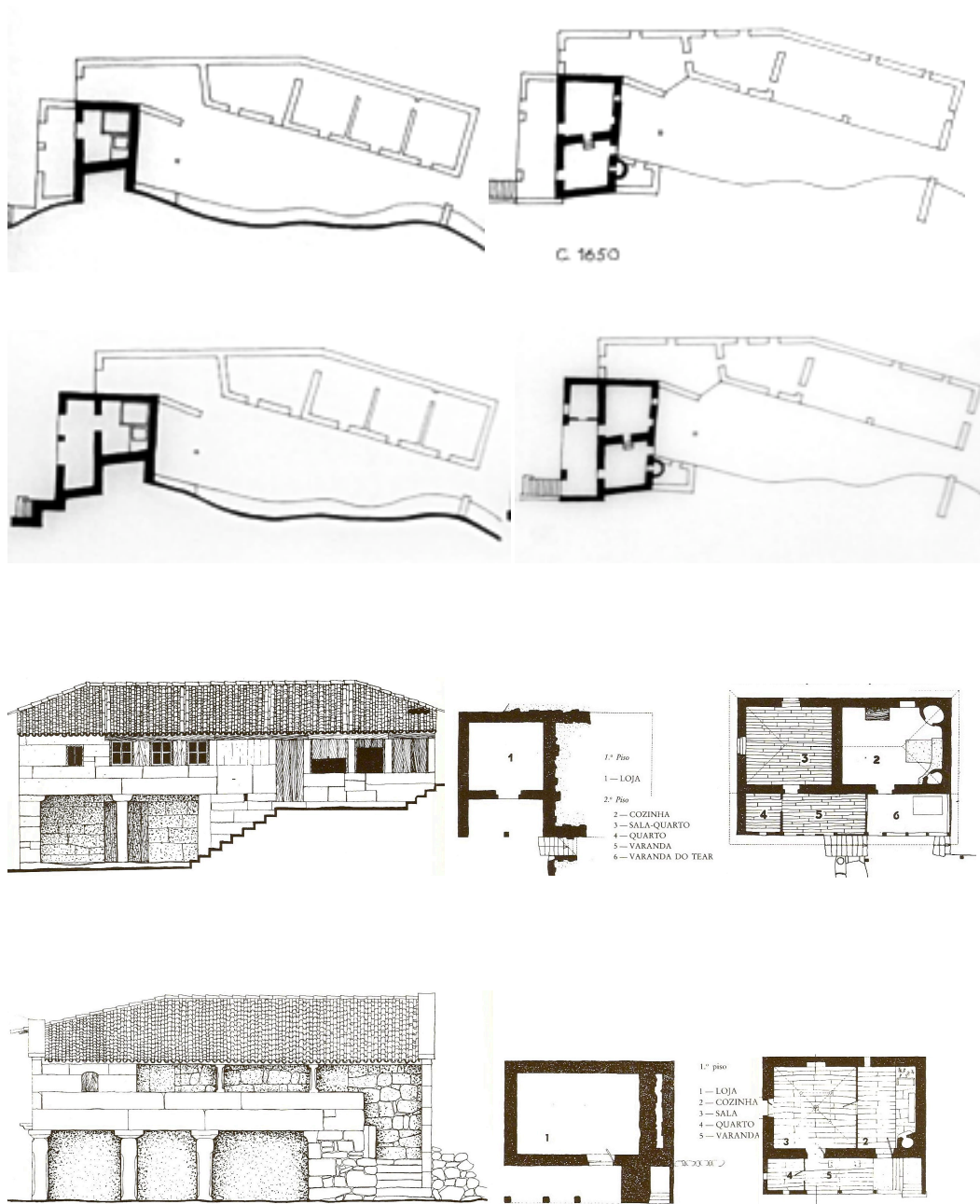


Fig.3 – A construção de uma pequena casa rural.

- a) Plantas da construção de uma pequena casa: piso térreo e piso superior (c.1650).
- b) Plantas da evolução da construção da pequena casa: piso térreo e piso superior.
- c) Para melhor entender a pequena casa rural, apoiámo-nos na observação da Casa do Monte em Carapeços (Barcelos) e
- d) na Casa do Soajo (Arcos de Valdevez) que, apesar de serem de localidades diferentes, contêm características comuns da casa do lavrador, encontradas na casa rural em Briteiros.

Tendo por base o desenho evolutivo de Távora das pré-existências e o estudo derivado do Inquérito à Arquitectura Popular, procuramos delinear uma sequência das transformações da casa rural.

1.1 A construção de uma pequena Casa

Construída cerca de 1650, a pequena casa rural inseria-se num povoamento de tipo disseminado, caracterizado pela fixação do lavrador e da sua família junto das terras que trabalhava. Segundo o estudo elaborado pelos precursores do Inquérito, podemos deduzir que o volume inicial era a casa de um lavrador, constituída como um organismo familiar auto-suficiente. A sua expressão arquitectónica, como tantas outras manifestações populares, desenvolveu-se entre a obediência a regras hereditárias, cujo sentido passou ao domínio dos actos intuitivos e à apropriação de novas fórmulas impostas pela contínua evolução dos povos. Contudo, há que admitir que a diversidade do meio, das pessoas e dos tempos conduz a resultados únicos, apesar de as bases serem comuns (orientação e aspecto exterior).

Atendendo às condições impostas pelo terreno, a casa rural apoia-se sobre o declive do terreno, apresentando-se como uma continuação do mesmo.

São estes pormenores que distinguem e tornam cada exemplo rural único, e no encontro da singularidade de casa sítio, resultado do reflexo do engenho e da arte dos bons mestres pedreiros, encontramos a sensibilidade da arquitectura popular. O esquema da casa era bastante primitivo, constituído por sala e cozinha num piso, sobradado sobre o lagar. Na planta do primeiro piso, é interessante constatar o redesenho da curvatura do terreno, do lado este, em linhas rectas, referente ao desenho original. Surge uma zona que antecede o lagar, dando-lhe apoio e distanciando-o do caminho e sobrepondo uma nova fachada à inicial. O novo avanço refere-se, no piso acima, à varanda, de generosa dimensão e ao quarto do criado, no topo.

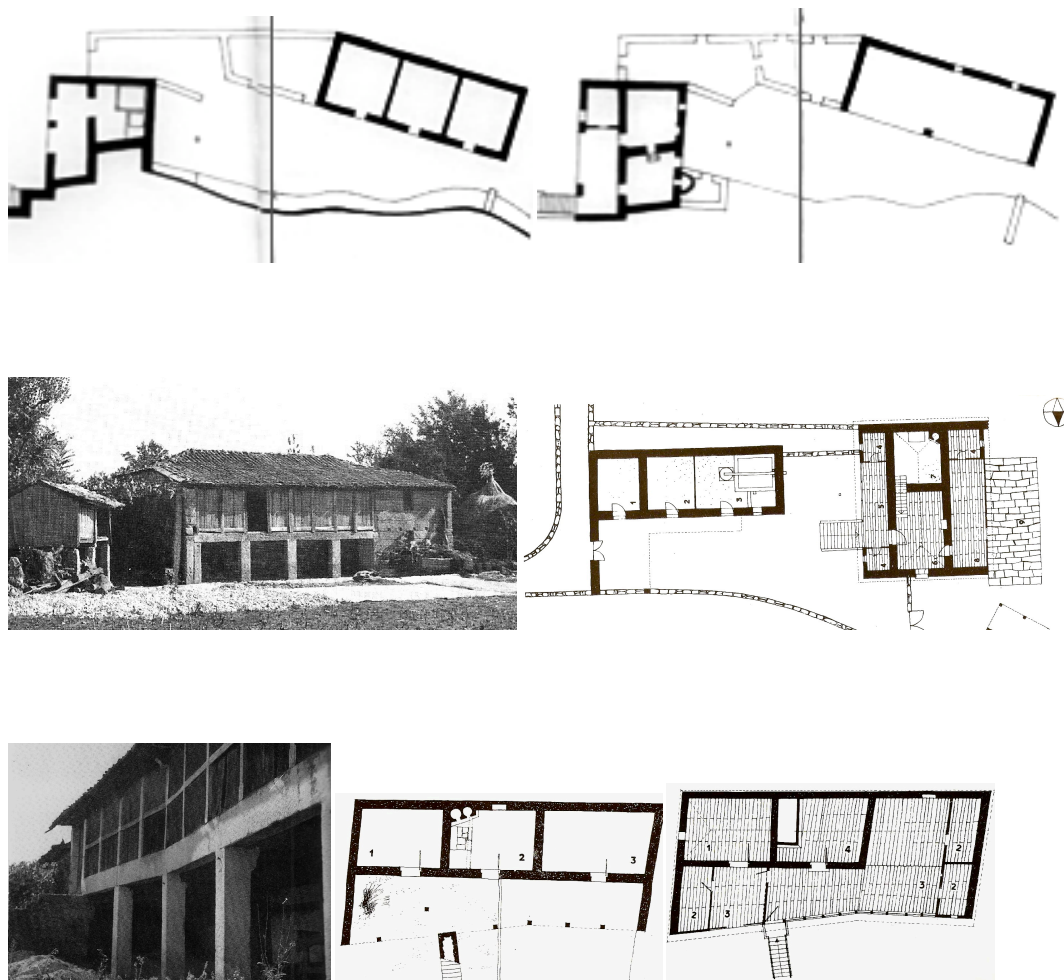


Fig.4 – A construção de dependências agrícolas a Nascente.

- a) Plantas do piso térreo e piso superior. Supõe-se que o nível inferior estaria destinado, à semelhança:
- b) de uma casa-sequeiro em Couvido, S. Martinho de Sande (Guimarães).
- c) ou como no caso de uma casa-sequeiro em Sobreiro, a armazenamento.

A arquitectura da casa primitiva correspondia às condições necessárias ao Homem, satisfazendo as necessidades do momento: a casa inicial devia ser a humilde casa do caseiro ou do lavrador.

1.1. A construção de dependências agrícolas a Nascente

O prolongar do tempo incidiu na introdução de novas funções. O que inicialmente seria uma casa simples com dependências agrícolas no piso térreo, transformou-se num complexo agrário, através da construção de um novo anexo: o sequeiro.

Através da inserção do novo volume, começa-se a definir, em relação com o volume inicial, o limite de todo o complexo residencial e agrário. Ambas as inserções têm em comum o terreno existente como ponto de partida. O sequeiro, destinado a conservar os produtos, fecha-se para norte. Esta implantação protegia os depósitos do vento norte, ao mesmo tempo que era protegido a sul pelo desenho original do terreno, conferindo uma orgânica ao conjunto. O alçado do sequeiro a norte, no primeiro nível, é totalmente fechado, enquanto que no nível superior tem duas pequenas frestas. Verifica-se uma relação entre as aberturas dos dois níveis: as duas frestas do nível superior orientadas a norte, relacionam-se, com as aberturas inferiores do lado sul. Não sabemos se será coincidência, ou delicadeza no desenho do mestre pedreiro.

O sequeiro da casa em Briteiros, diferencia-se dos estudados durante o Inquérito, pois, vulgarmente, este fica solto do chão.

Como tantos outros objectos saídos da mão do artífice popular, a Arquitectura demonstra a sua razão de ser, através da distinção e importância na construção de um simples sequeiro. Distinção que se mede através do contraste dos materiais e esmero nos pormenores da Arquitectura e na exaltação de moldes tradicionais, pelo engenho do mestre pedreiro, que por um lado procura a sua lógica construtiva e o seu desenho racional; e por outro, alcança a gravidade monolítica das construções rurais.

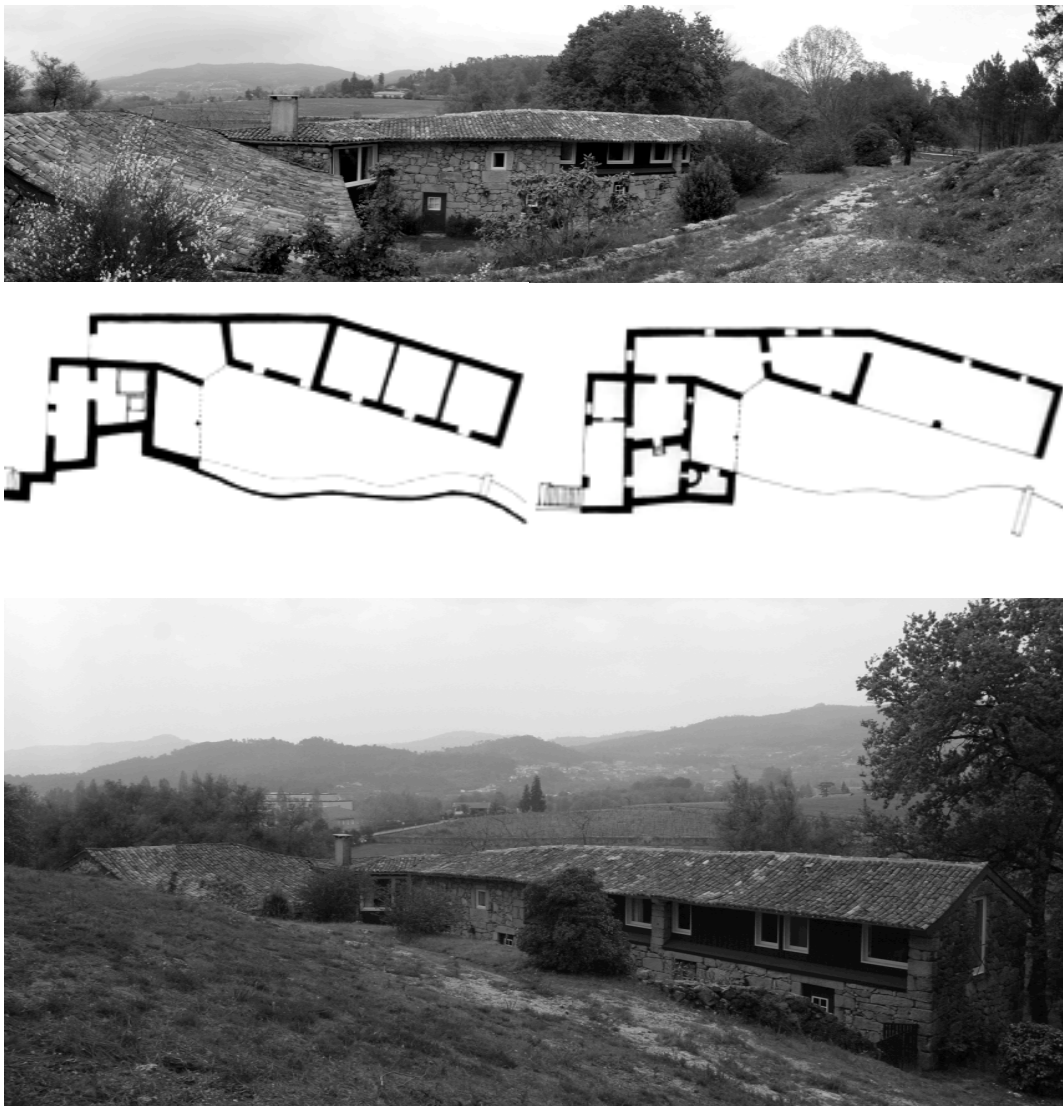


Fig.5 – A ligação da pequena casa às dependências agrícolas.

a) “A actualização da preexistência vai cruzar contradições no método projectual e obrigar à heterodoxia”. A. Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão* – 1989.

a) Plantas do piso térreo e do piso superior.

c) “Atente-se na sua vastidão e dimensões de área coberta, e verificar-se-á que estamos em presença duma grande casa de lavrador fidalgo. Apesar disso, não transparece a menor ostentação, antes, pelo contrário, tudo se mede pelos cânones de vida sóbria e digna, que se prolonga em gestos, hábitos e objectos marcadamente rústicos”.⁷

⁷ *Arquitectura Popular em Portugal*, 3ª Edição, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988, p.51.

Estes pormenores distinguem e tornam cada exemplo rural único (no encontro da singularidade de casa sítio). No resultado do reflexo do engenho e arte dos bons mestres pedreiros, encontramos a sensibilidade da arquitectura popular. Podemos supor que, com a construção da nova dependência agrícola a nascente, o que seria a casa do lavrador transformou-se numa casa de lavoura.

1.3. A ligação da pequena casa às dependências agrícolas

A última fase significativa da casa em Briteiros foi a ligação da moradia ao sequeiro, e, conseqüentemente, a criação de novas divisões.

Adossar o sequeiro à casa é um tipo de intervenção vulgar, como verificado pelos precursores do Inquérito, no caso de uma casa no lugar de Ouvido, em S. Martinho de Sande, em que se acrescentou à casa inicial, do lado poente, as paredes e o sobrado, criando uma dependência complementar.

Através desta ligação, definiu-se o limite final do conjunto rural. O complexo ficou todo fechado para norte, criando a sul, no centro das diferentes peças arquitectónicas, o eido: uma autêntica sala ao ar livre, por onde se tem acesso a tudo. Assim, o projecto adquire a forma de um “U”, considerando o terreno como parte da composição, como os antigos mestres sempre faziam.

Criam-se novas divisões no piso térreo, relacionadas com as dependências agrícolas, funcionando talvez como lugares de arrecadação.

A complementaridade criada por ambos os volumes equilibra-se numa solução coerente: a continuidade dos telhados abraça o conjunto das peças arquitectónicas, criando um aspecto imerso na paisagem, reforçada pelo apoio da casa no terreno.

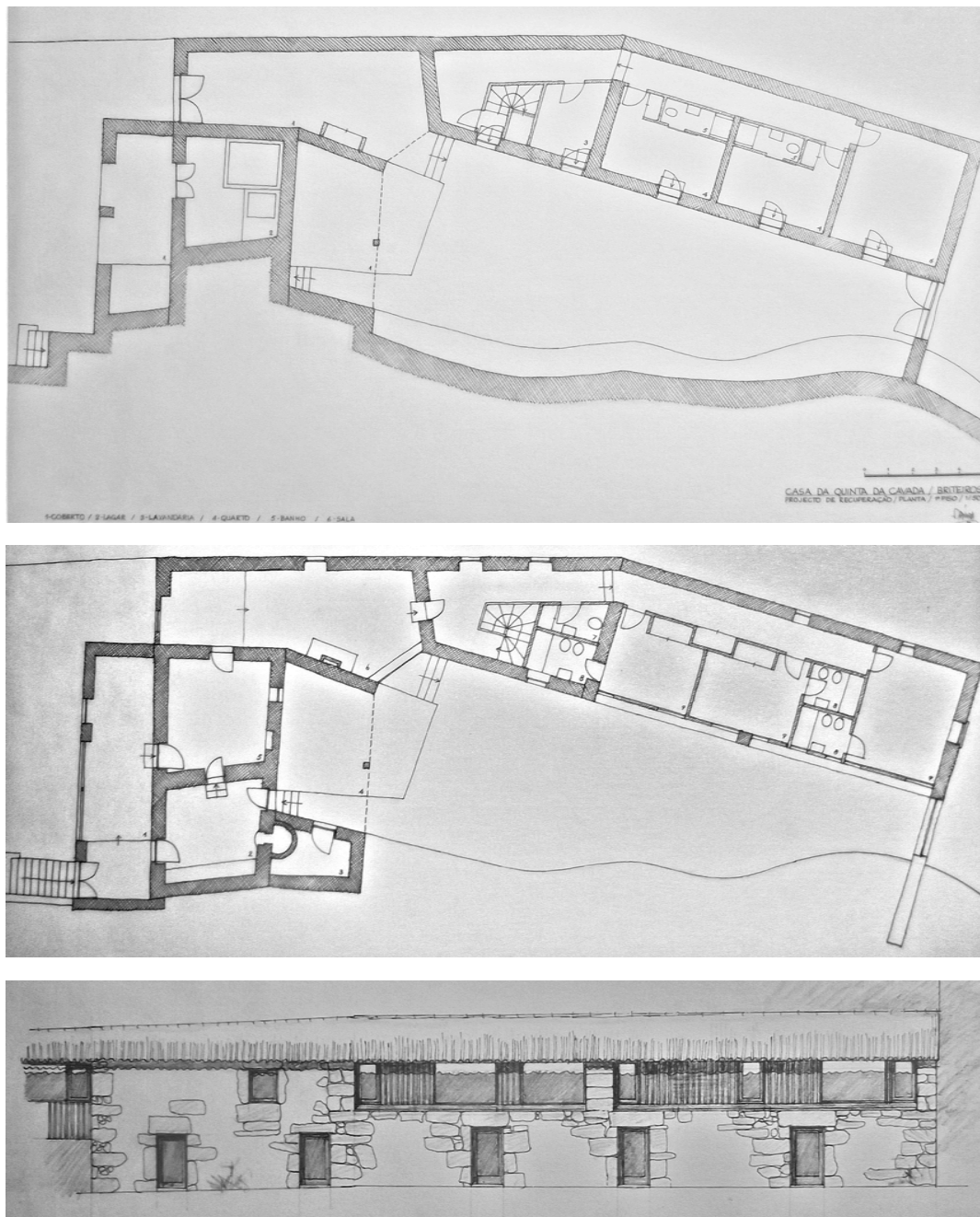


Fig.6 – Continuar os Antigos: a intervenção de Fernando Távora.

- a) Planta do Primeiro Piso.
- b) Planta do Segundo Piso.
- c) Alçado.

“A beleza do existente está lá, na complexidade e qualidade dos espaços internos ou na sábia organização das suas relações com o exterior. Sente-se, no projecto, um desejo de apagamento na salvaguarda do seu carácter e na valorização das suas qualidades próprias, sobretudo espaciais”.

A. Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão* – 1989.

1.4. Continuar os Antigos: a intervenção de Fernando Távora

A estratégia de reutilização de Távora concentrou-se na obtenção de um equilíbrio harmónico entre os dois elementos em presença, o antigo e o novo, através de uma capacidade de reflexão e respeito pelo sítio, a ruína, a cultura da região. Deste modo, transformou a forma em vivência humana.

A intervenção de Távora procurou prolongar a vida da casa, alterando as funções inicialmente destinadas aos espaços, porém interferindo, razoavelmente, nas condições da pré-existência. Por exemplo, apesar de uma série de “lojas” (dependências agrícolas) do piso térreo terem sido adaptadas para quartos de dormir, a verdade é que sentimos – durante a visita à casa – como esse piso inferior era húmido e menos acolhedor. O piso superior já teria uma certa predisposição para os usos domésticos, que, de facto, a intervenção de Távora consagrou e aperfeiçoou. Face ao carácter próprio da Arquitectura, o arquitecto pouco pode fazer sem interferir muito na pré-existência, assim, um espaço que foi construído inicialmente para usos agrícolas, dificilmente, servirá, com total satisfação, para usos domésticos. Geralmente, as intervenções sobre pré-existências –que são, quase sempre, a nível programático – escondem a dificuldade e, por vezes, até, o nível de intervenção necessário para a alteração de usos decorrer com sucesso, como foi o caso geral em Briteiros.

*“É assinalável a subtilidade das novas caixilharias e quase imperceptível a abertura de novos vãos”;*⁸ apenas comparando as plantas das fases anteriores se distinguem as novas aberturas, sendo necessário referir que algumas foram surgindo a pedido do dono da obra. Távora concretizou uma transformação mantendo sempre a constante relação com o comitente e procurando compreender cada circunstância que o envolvesse, de maneira a não interferir, devido ao aspecto pedagógico de determinadas formas, na continuidade do edifício.

⁸ ALVES COSTA, A., *Quando o Património é a Casa do Vilão*, Casa da Cavada, Briteiros, 1989.



Fig.7 – Quando o Património é a Casa do Vilão.

- a) *“Diríamos que é a expulsão do vilão que dá origem ao que agora se chama património rural”.*
- b) *“As funções do habitar formam, com todas as outras funções produtivas, uma cadeia complexa de relações que geraram a forma do edifício, que não é apenas o fogo”.*

A. Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão* – 1989.

Em relação à percepção do interior, mantiveram-se os soalhos em madeira e pintou-se o essencial de branco, mantendo visíveis as estruturas originais da casa, como o telhado, embora com os ajustes necessários ao seu correcto funcionamento. A homogeneização do espaço interior numa só cor, para além de conferir unidade, cria uma ambígua atmosfera entre o *antes* e o *agora*, como se não tivessem existido nunca descontinuidades estruturais.

As escadas da casa na sua relação com a casa inicial conjugavam-se como um volume autónomo que nos períodos sucessivos, foi-se conjugando com o conjunto, encontrando-se, no presente, totalmente inscrita no volume em “L” da construção. A varanda deixou de ser um corredor; é um espaço de generosas proporções, um lugar de repouso e lazer.

Para melhor aproveitamento deste espaço, Távora criou um sofisticado engenho: um sistema de “toldos” de madeira que, quando estão em utilização, rebatem para o interior, sem sacrificar o alçado principal da casa. Na singularidade destes pormenores, entende-se a procura do respeito do existente por Távora.

Na sua relação com o exterior, salienta-se a importância das aberturas para os antigos mestres pedreiros, que são pensadas e destinadas a ver qualquer coisa em particular. Referimo-nos à curiosa janela na torção do antigo conjunto que, parecendo uma intervenção recente, já estava presente em fases anteriores, não com a caixilharia que hoje vemos, mas com a mesma determinação e grandiosidade. Esta abertura resultou do natural processo evolutivo da casa.



Fig.8 – Quando o Património é a Casa do Vilão II.

- a) Transformação da relação espaço/ função.
- b) Homogeneização do espaço numa só cor: “atmosfera ambígua entre o antes e agora”.
- c) Conversão da estrutura agrícola do lavrador em segunda habitação.
- d) Passagem da rudeza em subtileza formal.

Távora continuou o existente, isto é, continuou o conjunto sem o contrariar – antes confirmando – o modo como ele se formou (enquanto conjunto de sucessão de construções no tempo) – como demonstra o desenho que ele mesmo preparou para explicar como a sua intervenção se insere nessa sequência “quase natural” de crescimento orgânico de um núcleo inicial.

Em Briteiros, não se procurou o estético pelo estético, ou melhor, o estético antes de mais, mas a continuidade do existente, sendo o processo mais importante que o resultado final. É suposto parecer que a casa em Briteiros tivesse sido assim pois “*a descrição tem lugar e em muitos casos reflecte cultura e compreensão pelo tema do projecto*”.⁹

⁹ TÁVORA, F. – Memória descritiva da casa em Briteiros, 1990.



Fig.9 – Entrada da casa rural na contemporaneidade.

a) “Restaurar, recuperar ou reutilizar é, assim e sempre, para Távora, a busca de uma síntese que recolha o fluir do tempo e possa acolher serenamente o futuro”. A.Alves Costa.

b) Transformação de uma das divisões do sequeiro em quarto de dormir.



“Daí, com a memória fresca de um passado recente, como aceitar sem um sorriso irónico ou um esgar de repulsa que as cortes sejam transformadas em quartos e o eido em pátio para tomar chá ou banhos de sol, e sob o coberto que abrigou carros de bois e alfaías se encolha agora o Mercedes, e sob a chaminé que abrigou o fumeiro e aqueceu a ração dos porcos sejam instalados os modernos electrodomésticos mesmo que antigas malgas de marmeladas, compradas no antiquário, decorem as prateleiras?”

A. Alves Costa – *Quando o Património é a Casa do Vilão*, Casa da Cavada, Briteiros, 1989.

PARTE IV. Considerações finais

Quem intervém sobre o património deverá ter consciência da possibilidade de continuar o que os Antigos edificaram, adaptando o existente às circunstâncias actuais.

O desejo de continuar – e não contrariar – as construções deverá conduzir a ponderar e a estudar formas de manutenção da relação entre espaço e forma, algo que se revelará, sempre, como um desafio. Porque a forma arquitectónica é o elemento de reconhecimento *a priori* de determinada função, é impossível pensar que se pode restituir-lhe, hoje, a mesma função de ontem, pois o espaço que foi edificado para as condições passadas, não satisfaz na maioria dos casos, no imediato, as necessidades do presente, não obstante todo o engenho e mestria que o arquitecto possa colocar nos seus projectos.

Qualquer intervenção deveria, assim, procurar relacionar-se com a interpretação do conteúdo histórico da pré-existência, pois são o respeito e a consideração pelo seu significado que fazem a diferença no resultado final obtido. E as modificações introduzidas devem ser, nesta perspectiva, coerentes com o sentido primitivo e inicial do edificado, porque só através do seu entendimento são possíveis as mais conseguidas intervenções, as que satisfazem os próximos utilizadores, sem que fique permanentemente apagada a sua vivência anterior. Para essa compreensão devem procurar-se as referências físicas e históricas que permitam reerguer a vida do edifício e, também, conhecer a acção dos Antigos em situações similares, isto é, quando confrontados com necessidades de intervenção idênticas às do presente. Será na recriação actual de tais soluções – cremos – que residirá, invariavelmente, a resposta de como intervir no, e para, o presente.

Este estudo permitiu conhecer a dimensão humana e histórica das linhas gerais do pensamento arquitectónico de Peruzzi e Távora, que aceitam o espaço tal como é, respeitando-o, admirando-o e não procurando exigir mais do que aquilo a que ele pode aspirar ou ser. Mostraram-nos, ambos, quão fundamental é na arquitectura – como na vida (e na conjugação de ambas) – a necessidade de uma relação baseada no

respeito e na aceitação mútua. Uma postura intuitivamente considerada naquela arquitectura que se constrói como consequência directa das necessidades vitais do homem.

A atitude de respeito pelo espaço construído (através do estudo e consideração da história) reconhece-se no legado de Peruzzi e de Távora, que intervieram sobre o Palazzo Savelli e a casa de Briteiros, adaptando ambas as construções aos seus tempos – o séc. XVI e o séc. XX, respectivamente – e apesar dos séculos e das diferenças que as separaram, sem que, para tal fim, tivessem sentido a necessidade de alterar profundamente os seus traçados autênticos. Antes, sentiram a indispensabilidade de os fixar como vector de novas oportunidades à vida do edifício.

No Palazzo Savelli, como na casa de Briteiros, observa-se uma vontade de recriar a história, de conviver com a contemporaneidade, consciente do *“futuro incerto à qual a obra é sempre sujeita a novas intervenções”*.¹

A obra primitiva de construção do teatro romano foi concluída na sua globalidade e, passada a época do seu apogeu, sofreu um processo contínuo de degradação e subtracção, até que a modificação ulterior de Peruzzi sobre as ruínas remanescentes lhe adicionou um novo volume, para além das alterações programáticas introduzidas no interior. A casa rural foi crescendo à medida das necessidades, em constante relação com a natureza, nela prevalecendo a função sobre a forma, e por isso, evoluiu por adição. A intervenção de Távora foi feita sem acrescentos e, portanto, sem modificações dramáticas. Trata-se, pois, de dois processos distintos, mas que acolheram abordagens semelhantes: a invocação do lugar, o respeito pelo existente e a procura da integração.

A intervenção de Peruzzi conjugou o existente com o novo; criou espaços intemporais (como o jardim) que nos transportam para a autenticidade do que teria sido no passado, porém experimentado e vivido no presente. No entanto, o espaço que foi criado para ser um teatro, não deixa, na sua essência, de continuar a reflectir a sua função original. Neste sentido, Peruzzi não construiu o novo edifício nos espaços do

¹ A. Alves Costa parafraseado por Sérgio Fernandez, a propósito do Seminário Internacional sobre Regeneração e Reabilitação Urbana, Setembro 2012.

teatro, mas sobre o teatro em si mesmo, recriando o seu desenho, mas sem procurar reconstruir ou copiar a estrutura teatral.

Távora continuou, no séc. XX, com sabedoria e discrição, a evolução natural da casa de Briteiros, reconfigurando a composição das diversas peças arquitectónicas (casa, sequeiro, terreno) que a compõem num todo coerente, uma peça única (uma casa de férias), melhorando e atribuindo novas funções aos espaços interiores porém, com a consciência das limitações que o respeito pela pré-existência impõem. Este cuidado é exemplarmente notado na reconversão do sequeiro em quartos de dormir, ao respeitar a divisão primitiva desse espaço.

Não se conhecem muitos desenhos relativos ao projecto da casa de Briteiros e é sabido que o projecto de Távora foi elaborado sobretudo no local, através de inúmeras visitas e do recurso a operários conhecedores das técnicas de construção dos antigos mestres pedreiros. Não existindo registos gráficos de Peruzzi sobre a sua intervenção no Teatro, da mesma forma se poderá intuir que, também ele, actuou sobretudo no local e no momento, privilegiando a presença em obra.

É possível supor que, em ambos, a relação constante, quer física, quer cognitiva, com as pré-existências estará na base da sua reconhecida capacidade de conjugar todas as variáveis que caracterizam as suas intervenções – como em Vitrúvio: *Utilitas*, *Firmitas* e *Venustas* (utilidade, firmeza e beleza; ou utilidade, resistência material e estética) - e, sobretudo, da capacidade de vencer o tempo, ou seja, da preservação da sua constante actualidade. A sua competência criativa, a invenção dos artificios específicos para cada caso, permitiu-lhes superar o desafio do tempo, no sentido em que permitiu conservar a atmosfera original daqueles espaços, “*porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em permanente devir*”.²

² TÁVORA, F. – *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 2007, p.31.

Peruzzi ao definir a moldura e cornija das janelas em conjugação com o ritmo dos espaços intersticiais das arcadas, criando, desta forma, uma harmonia entre as diferentes épocas e entre as ordens patenteadas em cada nível, evocou, naturalmente, o esplendor do antigo teatro romano, evidenciando a beleza e a correcta definição das regras pelos Antigos.

Por seu lado, Távora redesenhou caixilharias, desenvolveu técnicas de sombreamento, que não interferem com a atmosfera e composição dos espaços da casa, utilizou a cor como engenho para criar um todo relacionado no interior do edifício, sentido no silenciamento da estrutura, a qual convive em consonância com os outros elementos constituintes da obra. A intervenção actual é simplesmente mais uma, resultante da compreensão e continuação da dinâmica das transformações normais da casa, desenhada com regras claras que resultam da interpretação da sua história, incluindo a contemporânea, entendendo o projecto como um processo colectivo de longa duração.

O que as intervenções de Peruzzi e Távora têm em comum é o facto de em ambas ter ficado aparente a anterior vida dos edifícios: o Palazzo Savelli continua a ser o Teatro de Marcello, assim como a nova casa de férias continua a ser a rural casa da Cavada.

Com o estudo da intervenção de Peruzzi, e da sua restante obra mais conhecida, formou-se a vontade de entender e aprender o método de como fazer a “boa arquitectura dos Antigos”. O domínio do modo de compor seguindo as regras dos Antigos permitindo-lhe, por isso mesmo, a competência para as poder autonomizar livremente, algo que pode ser verificado no Palazzo Savelli (no qual Peruzzi concilia o gosto pelo antigo com uma espécie de atracção irrenunciável pela criatividade arquitectónica).

De Távora, aprenderam-se a sua humanidade e a importância da história. Ambas fizeram ver, sentir e reflectir a sua sensibilidade arquitectónica, desenvolvida de modo tão natural como racional em toda a sua obra e exemplarmente concretizada na

aceitação da vontade de actualização da casa de Briteiros que recolhe o “*fluir da história*”³ e fixa o “*fim como condutor do novo*”.⁴

Adoptando-se uma postura crítica, que se emociona com a genialidade da construção, mas que igualmente a racionaliza, tentou evidenciar-se com este estudo a necessidade da aprendizagem com os Antigos.

Defende-se, assim, que em qualquer intervenção se deverá ter sempre presente o tempo, o modo e o lugar em que a obra surgiu, pois só assim se desenvolverá o distanciamento necessário à criação de um pensamento e modo de agir próprios, que não oblitera o valor e as qualidades do pré-existente, mesmo nas construções aparentemente mais singelas (como a “velha” casa da Cavada).

Sustenta-se a necessidade do estudo aprofundado do que pré-existe, considerando a sua história e o ser humano como condicionantes, pois o saber e o conhecimento da cultura de cada espaço e de cada edifício serão certamente, sempre, os indicadores naturais da melhor forma de continuar a vida das construções.

Concluindo, pretende-se com estas considerações integrar, em síntese, as ilações que se retiraram do estudo realizado e de tudo o que se escreveu, ou seja, que a vontade em fazer *como o buon giudizio* dos Antigos é a resposta mais adequada e rica à questão sobre *como* intervir sobre pré-existências com base nas necessidades do presente, isto é, propondo-se, por conseguinte, “continuar os Antigos”.

³ A propósito do texto de Alexandre Alves Costa *A Pousada de Santa Marinha e o fluir da história*, in DPA 14, UPC, 1998.

⁴ A. Alves Costa parafraseado por Sérgio Fernandez, a propósito do Seminário Internacional sobre Regeneração e Reabilitação Urbana, Setembro 2012.

“Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer. Desdiz não só da perfeição externa, senão da perfeição interna; falha não só a regra do que deveria ser, senão à regra do que julgávamos que poderia ser”.

(Fernando Pessoa)

Bibliografia

Nota Final: O texto do corpo principal da dissertação é apresentado todo em português, tendo sido traduzidas, pela autora, as citações originariamente em outras línguas. Nas notas de rodapé não foram efectuadas traduções.

ALBERTI, Leon Battista – *L'Architettura, de re aedificatoria* / Leon Battista Alberti ; a cura di Giovanni Orlandi ; introd. e note Paolo Portoghesi. - Milano: Il Polifilo, 1966

ALBERTI, Leon Battista – *Da arte edificatória*, traduzido do latim Arnaldo Monteiro do Espírito Santo: introdução Mário Júlio Teixeira Kruger, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

BARTOLI, Alfonso – *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, C.A. Bontempelli, Roma, 1914-1922

BORSI, Stefano – *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Officina, Roma, 1985

DOSIO, Giovanni Antonio – *Le antichità romane: aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae*, ed. Colombo, 1970

DOSIO, Giovanni Antonio – *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, Officina, Roma, 1976

ESPOSITO, Antonio – *Fernando Távora. Opera completa*. Milão. Electa Spa, 2005

FEA, C. – *Annotazioni alla memoria sui diritti del principato sugli edifici sacri e profani*, ecc, Roma, 1806

FIDENZONI, Paolo – *Il Teatro di Marcello*, Roma, Liber, 1970

FROMMEL, Christoph L. – *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Venezia, Marsilio, 2005.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid Ediciones, Cátedra, 2005

GRASSI, Giorgio – *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003

GRASSI, Giorgio – *Una Vita da Architetto*, Franco Angeli, Milano, 2008

GUNTHER, Hubertus – *Das Studium der Antiken Architektur in den Zeichnungen der Hoch-Renaissance*, Wasmuth, 1988, p.260-311.

JONES, M.W. – *Palazzo Massimo and Baldassarre Peruzzi's approach to Architectural Design*, in *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of the Great Britain*, n.31, 1988

LANCIANI, Ridolfino – *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Edizioni Quasar, 1985

LINO, Raul – *Casas Portuguesas – Alguns Apontamentos sobre o Architectar das Casas simples*, 4ª Edição, Edição de Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933

LE CORBUSIER– *La Charte d'Athènes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957

PALLADIO, Andrea – *I Quattro Libri dell'Architettura*, ed. Il Polifilo, Milão, 1980

QUEDNAU, Rolf – *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p.399-427

RIBEIRO, Irene – *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura.*, 2ª edição, Porto, FAUP Publicações, 1994

RIVERA, Javier – *I. Restauracion Arquitectonica desde los origenes hasta nuestros dias. Conceptos, Teoria e Historia* – Historia de la Restauracion, origenes e desarrollo, in *Teoria e Historia de la Restauración*, Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 1977, p.103-162.

ROSSI, Aldo – *Autobiografia Cientifica*, 2ª edição, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998

ROSSI, Aldo – *L'Architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011

ROSSI, Aldo – *Proyecto e Ciudad Histórica*, I Seminário Internacional de Arquitectura em Santiago de Compostela, 1976

TÁVORA, Fernando – *Da Organização do espaço*, 3ª edição, Porto, Faup, Publicações, 2007

TÁVORA, Fernando – *O problema da casa portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, Manuel João Leal, Lisboa, 1947

TÁVORA, Fernando [et al] – *Arquitectura Popular em Portugal*, 3ª Edição, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988

TÁVORA, Fernando, Prefácio à edição de 1994 in *Irene Ribeiro – Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*, 2ª ed. – Porto, Faup Publicações, 1994.

TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo*, Porto, Faup Publicações, 1993.

TESSARI, Cristiano – *Baldassarre Peruzzi – Il progetto dell'antico*, Electa, 1995

TRIGUEIROS, Luiz – *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura e com Grafismos de Ana Maria Chora, Lisboa, Blau, 1993

VASARI, Giorgio – *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*; a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi; presentazione di Giovanni Previtali, Torino, G. Einaudi, 1986

VAUDOYER, Antoine – *Déscription du Théâtre de Marcellus, rétablit dans sons état primitif, daprès les vestiges qui en restent encore: mémoire joint aux plans, coupes, elevations et details mesurés à Rome*, Accadémie Royale d'Architecture, Paris, 1812

WURM, Heinrich, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen Tafelband : Disegni di architettura, illustrazioni. Architectural drawings*, Tübingen, E.Wasmuth Verlag, 1984.

Artigos

ALVES COSTA, Alexandre – *La Pousada de Santa Marinha o el fluir de la historia*, in *Távora, DPA 14*, Edicions UPC, Barcelona, 1998, n.14, p.46-53

ALVES COSTA, A. – *Quando o Património é a Casa do Vilão, Quinta da Cavada, Briteiros, 1989, Arquitectura Portuguesa: Casa de férias: Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989-1990*, editado por Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 2005

CALZA BINI, Alberto – *Il Teatro di Marcello: forma e strutture*, Roma, Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, 1953, n. 7, p.3-45

FERRÃO, Bernardo – *Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, in *Fernando Távora*, Lisboa, Editorial Blau, 1993

HUELSEN, Christian – *Sulle vicende del teatro di Marcello nel Medioevo*, Roma, Rendiconti della Pontificie Accademia Romana di Archeologia, Vol. 1, 1927, p.169-174

Nulla dies sine línea. Fragmentos de una conversación con F. Távora, in *Távora, DPA 14*, Edicions UPC, Barcelona, 1998, n.14, p.8-13

RODRIGUES, José M. – *A intervenção na arquitectura do movimento moderno como um problema antigo*, in *Leituras de Marques da Silva. Reexaminar a modernidade no início do séc. XXI: arquitectura, cidade, história, sociedade, ciência, cultura*, FIJMS, 2011.

RODRIGUES, José M; SILVA, Ana S.P. – *Le Corbusier y el restauro de la Villa Savoye*, Trabalho apresentado em CAH 20thc, In CAH 20thc: International Conference Intervention Approaches for the 20th Century Architectural Heritage, Madrid, 2011

PERNIER, Luigi – *A proposito di alcuni lavori eseguiti recentemente nell'interno del Teatro di Marcello*, Roma, Commissione Archeologica, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, n. 29, 1901, p.52-64

PERNIER, Luigi – *Studi sul Teatro di Marcello*, Roma, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale, n. 40, 1927, p.5-40

TÁVORA, F. – Memória descritiva (1990), in *Arquitectura Portuguesa: Casa de férias: Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989-1990*, editado por Museu A. S., Guimarães, 2005

TESSARI, Cristiano – *Baldassarre Peruzzi e il Palazzo Savelli sul Teatro di Marcello*, in FROMMEL, Christoph, L. – *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Venezia, Ed. Marsilio, 2005, p.267-271 e p.567-568

Catálogos

Fernando Távora - Desenhos de Viagens/ Projectos (Catálogo de Exposição no Museu Alberto Sampaio), Corunha, 2002

Publicações

Arquitectura Portuguesa n.1, 2005

Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura n.7, 1953

Bullettino della Commissione Archeologica Comunale n. 40, 1927

Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma n. 29, 1901

DPA 14, Edicions UPC, Barcelona, 1998

Rendiconti della Pontificie Accademia Romana di Archeologia, Vol. 1, 1927

Web

Archivio Roma Sparita – <http://www.romasparita.eu>

Centro Intern. di Studi di Arch. Andrea Palladio – <http://www.cisapalladio.org>

HEIDI – <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi>

Internet Archive – <http://archive.org>

Open Library – <http://openlibrary.org>

Ações

Seminário Internacional sobre Reabilitação e Regeneração Urbana, Casa da Música, 20 e 21 de Setembro de 2012.

Entrevista

Entrevista de Fernando Agrasar a Fernando Távora – *Fernando Távora*, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2002.

Entrevista TSF “*Encontros com o Património*” – *Fernando Távora, entre a inquietude e a serenidade* – Edição de 11 de Fevereiro de 2012

Provas de dissertação

RODRIGUES, José M., "*O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*". Porto: policopiado, 2007. Tese orientada pelo Professor Catedrático Alexandre Alves Costa e pelo Professor Associado Sergio Fernandez.

Créditos das Imagens

Nota Final: A grande maioria das fotografias encontra-se alterada pela autora. As alterações incidem na cor, contraste e enquadramento relativamente ao seu original.

Introdução

Fig.1 – Continuar os Antigos: *Teatro de Marcello* e *Casa de Briteiros*

a) *Palazzo Savelli* sobre o *Teatro de Marcello* por B. Peruzzi, Roma, Itália (1525-1533). Fotografia da autora.

b) *Casa de Briteiros*, F. Távora, Guimarães, Portugal (1989-1990). Fotografia da autora.

PARTE I. Continuar os Antigos

Fig.1 – Construir a cidade com o construído.

a) *Centro Galego de Arte Contemporânea*, A. Siza, Santiago de Compostela, Espanha (1988-1993). Fotografia da autora.

b) *Casa dos 24*, F. Távora, Porto, Portugal (2002) – disponível em:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Antiga_Casa_Camara_%28Porto%29.JPG

Fig.2 – Intervenções sobre pré-existências.

a) *Projecto de recuperação do Teatro romano de Sagunto*, G. Grassi, Espanha (1993) – disponível em: <http://archiwatch.wordpress.com/2011/06/24/giorgio-grassi/>

b) *Cemitério de San Cataldo*, A. Rossi em parceria com G. Braghieri, Modena, Itália (1971-76) – disponível em: <http://www.archdaily.com.br/45884/classicos-da-arquitetura-cemiterio-de-san-cataldo-aldo-rossi/07-flickr-a-traco-reto-vertical-e/>

Fig.3 – Continuar ou alterar a obra dos seus predecessores.

a) *Capelas Imperfeitas*, *Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, Huguet, Batalha, Portugal (1434). Fotografia da autora

b) *Pousada de Santa Marinha*, F. Távora, Guimarães, Portugal (1985) – DPA, Revista del Department de Projectes Arquitectònics de la UPC, Barcelona, 1998, p.49.

Fig.4 – Os primeiros inventários das ruínas de Roma.

a) *Codex Excurialensis* (1495) – *Teatro de Marcello*, no fundo, ao centro – disponível em:

http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=rinascimento_iconografia_prot_escur01

b) *Codice Barberiano: l'antico*, G. da Sangallo (1552) – *Teatro de Marcello* – f.4: “QVLISEO DESAVEGLI I(N) ROMA CIOE COME ISTA LAFACIATA EDE COSA DORICA”. Alçado de três arcadas do *Teatro de Marcello*, um dos desenhos mais significativos e conhecidos do Códice Barberiniano – BORSI, S. – *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Officina, Roma, 1985, p.50.

Fig.5 – Entender e actuar sobre a arquitectura do passado: L. B. Alberti.

a) *Igreja de Sant'Andrea*, L. B. Alberti, Mantova, (1460) – disponível em: <http://www.visual-italy.it/IT/lombardia/mantova/basilica-sant-andrea/>

b) *Templo Malatestiano*, L. B. Alberti, Rimini (1446) – disponível em:

<http://www.adevaherranz.es/Arte/UNIVERSAL/EDAD%20MODERNA/Paises/Italia/Italia%20Renacimiento/Art%20Arq%20XV%20Alberti%20Goani%20Battista%20Templo%20Malatestiano%20en%20Rimini.gif>

Fig.6 – Sobreposição de uma nova fachada sobre a antiga.

a) *Templo Malatestiano*, L. B. Alberti, Rimini, Itália (1446) – GRASSI, G. – *Antiguos Maestros* (1999) in *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, Ediciones del Serbal, 2003, p.217.

b) *Basilica de Vicenza*, A. Palladio, Vicenza, Itália (1561) – disponível em: <http://www.cisapalladio.org/veneto/immagine.php?id=292&lingua=i>

Fig.7 – A procura do equilíbrio entre o antigo e o novo.

a) *Igreja de São Petronio de Bolonha*, G. Rainaldi, Bolonha, Itália (1648) – disponível em: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-4800.html>

b) *Igreja de Santa Maria Novella*, L. B. Alberti, Florença, Itália (1450) – disponível em: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-180.html>

Fig.8 – A criação de uma nova unidade formal e funcional no Renascimento.

a) *Igreja de Santa Maria dos Anjos* sobre as *Termas de Diocleciano*, M. Ângelo, Roma, Itália (1561) – disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baths_of_Diocletian-Antmoose1.jpg

b) *Palácio Savelli* sobre o *Teatro de Marcello*, B. Peruzzi, Roma, Itália, (1525-1533) – Fotografia da autora.

Fig.9 - Intervenções contemporâneas sobre pré-existências da arquitectura popular em Portugal.

a) *Pousada de Santa Maria do Bouro*, E. Souto de Moura (1997) – disponível em:

<http://lalezionedioggi.wordpress.com/2012/01/25/pousada-de-santa-maria-do-bouro/>

b) *Pousada do Crato*, J. Carrilho da Graça (1995) – disponível em:

http://jlcg.pt/additional_work/flor_da_rosa

Fig.10 - Intervenções sobre pré-existências: similitudes conceptuais.

a) *Palácio Savelli* sobre o *Teatro de Marcello*, B. Peruzzi, Roma, Itália (1525-1533) – Fotografia da autora.

b) *Casa em Briteiros*, F. Távora, Guimarães, Portugal (1989-1990) – Fotografia da autora.

Fig.11 - Similitudes conceptuais no estudo dos Antigos.

a) *Panteão*, Roma, Itália (27 a.C.) como modelo de projecto para B. Peruzzi e F. Távora – Fotografia da autora.

b) Esquisso de F. Távora (1964) na Piazza del Campo de Siena, terra natal de B. Peruzzi – TÁVORA, F., *Távora - Desenhos de Viagens/ Projectos* (Catálogo de Exposição no Museu Alberto Sampaio). Guimarães. 2002, p.53

Fig.12 - O estudo do *Teatro de Marcello* e da boa arquitectura por B. Peruzzi.

a) Desenho de B. Peruzzi: base do *Teatro de Marcello* e *S. Croce in Gerusalemme*; esquemas proporcionais; cornijas do *Templo de Saturno*?; *Panteão*, secção da coluna? (550 Ar), Roma – WURM, H. – *Baldassarre Peruzzi Disegni di Architettura*, Wasmuth, 1984, p.435.

b) Desenho de B. Peruzzi: Roma, *Teatro de Marcello*, junto ao *Foro Olitorio* (537 Ar) - WURM, H. – *Baldassarre Peruzzi Disegni di Architettura*, Wasmuth, 1984, p.431.

Fig.13 - O estudo dos Antigos eruditos por B. Peruzzi.

a) Desenhos de B. Peruzzi: bases do *Panteão* e do *templo de Vespasiano* em Roma (533 Ar) - WURM, H. – *Baldassarre Peruzzi Disegni di Architettura*, Wasmuth, 1984, p.75.

b) Projecto para residência para a família Orsini nas *termas de Agrippa* em Roma (Arch.456) – BARTOLI, A. - *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Bontempelli, 1922, Vol. II, Tav. CLXXV, fig. 310.

Fig.14 - O estudo dos Antigos mestres da Arquitectura popular em Portugal.

a) *Casa branca*, R. Lino, Azenhas do Mar, Portugal (1920) - LINO, R. – *Casas Portuguesas – Alguns Apontamentos sobre o Arquectar das Casas simples*, 4ª Edição, Edição de Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933, Est. XVIII.

b) *Casa sobre o Mar*, F. Távora, Foz do Douro, Portugal (1952) – TÁVORA, F., *Távora - Desenhos de Viagens/ Projectos* (Catálogo de Exposição no Museu Alberto Sampaio). Guimarães. 2002, p.58

Fig.15 - O estudo dos Antigos mestres da Arquitectura popular em Portugal.

a) *Casa-sequeiro*, Sobreira, Carapeços, Barcelos, Portugal (arquitectura rural) – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p. 60.

b) Mapa tipológico realizado durante o Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal (1962) - *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p. 118-119.

Fig. 16 - O estudo dos Antigos mestres pedreiros da Arquitectura popular.

a) *Casa em Castro Laboreiro* – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p. 38.

b) *Habitação em ala contínua com acesso comum*, Manhouce, S. Pedro do Sul – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.82.

Fig.17 - O estudo da Antiga casa rural em Briteiros: F. Távora

a) *Casa de Briteiros*, projecto de recuperação de F. Távora, Guimarães, Portugal, (1989-1990) – Fotografia da autora.

b) Esquismo de F. Távora reflectindo sobre a organização do sequeiro da casa rural, Briteiros (1989-1990) - ESPOSITO, Antonio – *Fernando Távora. Opera completa*. Milão, Electa Spa, 2005, p.218.

Fig.18 – Desenhando a boa Arquitectura dos Antigos

a) Esquismo do *Palazzo Savelli* sobre o *Teatro de Marcello*, pela autora.

b) Esquismo da *Casa de Briteiros*, pela autora.

Fig.19 - Baldassarre Peruzzi “*alla maniera e uso dei buon Antichi*”.

a) *Villa Farnesina* (Villa Chigi), B. Peruzzi, Roma, Itália (1508-1512) – Fotografia da autora.

b) *Palazzo Massimo alle Colonne*, B. Peruzzi, Roma, Itália (1532) – Fotografia da autora.

Fig.20 - Estudo e levantamento das ruínas do *Teatro de Marcello* por B. Peruzzi.

a) Planta do *Teatro de Marcello* num desenho de B. Peruzzi (Uffizi n.626) – CALZA BINI, A. – *Il Teatro di Marcello – forme e strutture*, Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma, 1953, n. 7, p.161, fig.50

b) Secção do *Teatro de Marcello* num desenho de B. Peruzzi (Uffizi n.604) – CALZA BINI, A. – *Il Teatro di Marcello – forme e strutture*, Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma, 1953, n. 7, p.166, fig.62

Fig.21 – Estudo e levantamento do *Teatro de Marcello* por A. da Sangallo O Jovem.

a) Planta do *Teatro de Marcello* num desenho de A. O Jovem e Battista da Sangallo (Uffizi n.1270) – CALZA BINI, A. - *Il Teatro di Marcello – forme e strutture*, Estratto dal Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma, 1953, n. 7, p.162, fig.51

b) Planta de A. O Jovem e Battista da Sangallo (U1107) – CALZA BINI, A. - *Il Teatro di Marcello – forme e strutture*, Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma, 1953, n. 7, p.164, fig.53

Fig.22 - O desenho evolutivo como ferramenta de compreensão da pré-existência.

Desenho evolutivo do projecto para a *Pousada de Santa Marinha da Costa*, por F. Távora, Guimarães (1985) - TRIGUEIROS, Luiz – *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura e com Grafismos de Ana Maria Chora, Lisboa, Blau, 1993

Fig.23 – “*Nulla dies sine linea*”: Desenhos de viagens de F. Távora I.

a) *Ágora* de Priene, Grécia - DPA, Revista del Department de Projectes Arquitectònics de la UPC, Barcelona, 1998, p.6-7

b) *Teatro Marítimo* na *Villa Adriana*, Roma, Itália (1993) – Colecção particular de José Bernardo Távora, Edição da U. Porto, Setembro, 2005.

Fig.24 - Desenhos de viagens de F. Távora II.

a) 02 Atenas - F., Távora - *Desenhos de Viagens/ Projectos* (Catálogo de Exposição no Museu Alberto Sampaio). Guimarães. 2002, p.29

b) 03 Atenas - F., Távora - *Desenhos de Viagens/ Projectos* (Catálogo de Exposição no Museu Alberto Sampaio). Guimarães. 2002, p.30

PARTE II. Teatro de Marcello: História das suas transformações

Fig.1 - História das transformações do *Teatro de Marcello*

a) Gravura de G. Battista Piranesi (1757) – disponível em:

http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi/56.jpg

b) *Teatro de Marcello com o Palácio Savelli*. (1928) – disponível em: <http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

Fig.2 - O *Teatro de Marcello* por A. L. Vaudoyer (1812) - VAUDOYER, A.L. – *Déscription du Théâtre de Marcellus à Rome, rétabli dans son état primitif, d'après les vestiges qui en restent encore : mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome, adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris*, 1812, p.72

Fig.3 – Transfigurações do *Teatro de Marcello*.

b) Reconstituição do estado do *Teatro de Marcello* no final da época áurea romana, início da crise pagã, por G. B. Piranesi (1757) - <http://www.wikipaintings.org/en/giovanni-battista-piranesi/the-roman-antiquities-t-4-plate-xxviii-external-fa-ade-of-the-advancement-of-circular-arches-of#supersized-artistPaintings-262399>

c) Reconstituição do *Teatro de Marcello* na sua época de maior esplendor por A. L. Vaudoyer (1812) - VAUDOYER, A.L. – *Déscription du Théâtre de Marcellus à Rome, rétabli dans son état primitif, d'après les vestiges qui en restent encore : mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome, adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris*, 1812, p.62

Fig.4 – O teatro romano

a) *Forma Urbis Romanae* por Jordan – CALZA BINI, A. – *Il Teatro di Marcello – Forme e strutture*, Estratto dal Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma, 1953, n. 7, p.146, fig.47

b) *Forma Urbis Romanae*, A. L. Vaudoyer (1812) - VAUDOYER, A.L. – *Déscription du Théâtre de Marcellus à Rome, rétabli dans son état primitif, d'après les vestiges qui en restent encore : mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome, adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris*, 1812, p.70

Fig.5 – O Teatro de Marcello fortificado

Vista do Teatro de Marcello, G.A.Dosio (1569) – DOSIO, G.A., *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, Officina, Roma, 1976, p.48, fig.23

Vista do Teatro de Marcello, G. A. Dosio (1569) – DOSIO, G. A., *Le antichità romane: aedificiorum illustrum quae supersunt reliquiae*, ed. Colombo, 1970

Fig.6 - O Palácio Savelli sobre o Teatro de Marcello.

a) Gravura por Stefano Du Pérac (1575) – PERNIER, L.- Studi sul Teatro di Marcello, Bull. Archeol. Omun. (LV), 1927, p.41, Tav.1

b) Gravura por Lauro (1628-1641) - FROMMEL, L. C., *Il teatro di Marcello e il rinnovamento di palazzo Savelli*, in Baldassarre Peruzzi, 1481-1536, Venezia, Marsilio, 2005, p.132

Fig.7 – As plantas do Albertina, Viena (1745).

a) *Palazzo Savelli*, planta do piso nobre (Vienna, Albertina, Kat. Hempel, Rom 1145) – FROMMEL, L. C., *Il teatro di Marcello e il rinnovamento di palazzo Savelli*, in Baldassarre Peruzzi, 1481-1536, Venezia, Marsilio, 2005, p.130

b) *Palazzo Savelli*, planta do “piso dos mezanines” – *Ibidem*, p.30.

Fig.8 - Continuar os Antigos: um jardim intemporal.

a) Entrada original do Palácio Savelli – Fotografia da autora.

b) Jardim de entrada do Palácio Savelli – Fotografia da autora.

c) Pátio do *Palazzo Savelli*, por J. A.D. Ingres (Montauban, Musée Ingres) – TESSARI, C. – *Il teatro di Marcello e il rinnovamento di palazzo Savelli*, in Baldassarre Peruzzi *il progetto dell'antico*, Electa, 1995, p.133.

Fig.9 - O equilíbrio entre o antigo e o novo.

a) Pormenor da cornija e molduras das janelas do *Palazzo Savelli* – Fotografia da autora.

b) Fotografias do Teatro de Marcello antes das intervenções de A. CALZA BINI com as arcadas jónicas encerradas e as dóricas ocupadas (1860) – disponível em:

<http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

Fig.10 - A construção do novo sobre o antigo.

Secção realizada por P. Fidenzoni, que ilustra a relação da recente ampliação do Palácio Savelli pela família Orsini, com as ruínas do teatro - FIDENZONI, Paolo, *Il Teatro di Marcello*, Roma, Liber, 1970, p.56, fig.30

Fig.11 - Antes e durante a intervenção de A. CALZA BINI.

a) O Teatro de Marcello com as arcadas jónicas encerradas e as dóricas ocupadas (1926) – disponível em:<http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

b) Demolição da Via Tor de' Specchi (1926) – disponível em: <http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

Fig.12 - Durante e depois da intervenção de A. Calza Bini.

a) Construção da Via del Mare (1932) – disponível em: <http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

b) *Palácio Savelli* e sucessivas ampliações (2012) – disponível em:

<http://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/album-fotografici-2/i-municipio-3/rione-xi-santangelo>

Fig. 13 – *Palazzo Savelli* sobre o Teatro de Marcello (Séc. XXI).

a) Introdução de novas funções estruturais – Fotografia da autora.

b) Vivências de um património cultural: romanos, renascentistas, fascistas, hoje – Fotografia da autora.

c) Convívio dos Antigos com a contemporaneidade – Fotografia da autora.

d) Testemunho de um fluir do tempo – Fotografia da autora.

Fig.14 – *Palazzo Savelli* sobre o Teatro de Marcello (séc. XXI).

- a) Relação entre monumento e contexto – Fotografia da autora.
- b) Ritmo e sequencia: diálogo entre aberturas renascentistas e arcadas romanas – Fotografia da autora.
- c) Subtileza da conjugação do novo sobre o antigo – Fotografia da autora.
- d) Passagem de A. Vaudoyer sobre o *Teatro de Marcello* – Fotografia da autora.

PARTE III. Casa de Briteiros: História das suas transformações

Fig.1 - A casa rural convertida em casa de férias, por Fernando Távora

a) *Casa de Férias da Cavada*, projecto de F. Távora (1989-90) - Fotografia cedida pelo orientador Prof. José Miguel Brás Rodrigues.

b) *Casa de Férias da Cavada*, projecto de F. Távora, alçado oeste (1989-90) - Fotografia da autora.

Fig.2 - Desenho evolutivo da casa de Briteiros.

a) Plantas – Fases da Construção – ESPOSITO, Antonio – *Fernando Távora. Opera completa*. Milão. Electa Spa, 2005

Fig.3 - A construção de uma pequena casa rural.

a) Plantas da construção de uma pequena casa: piso térreo e piso superior (c.1650) - *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.12

b) Plantas da evolução da construção da pequena casa: piso térreo e piso superior - *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.12

c) Para melhor entender a pequena casa rural, apoiámo-nos na observação da Casa do Monte em Carapeços (Barcelos) - *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.56.

d) na Casa do Soajo (Arcos de Valdevez) que, apesar de serem de localidades diferentes, contêm características comuns da casa do lavrador. - *Arquitectura Popular em Portugal*, 4a edição, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.80.

Fig.4 – A construção de dependências agrícolas a Nascente.

a) Plantas do piso térreo e piso superior - *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.12-13.

b) de uma casa-sequeiro em Couvido, S. Martinho de Sande (Guimarães) – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Centro Editor da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.58.

c) ou como no caso de uma casa-sequeiro em Sobreiro – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Centro Editor da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.60-61.

Fig.5 – A ligação da pequena casa às dependências agrícolas.

a) O conjunto do todo coerente da casa de Briteiros, que se insere no declive do terreno. Fotografia da autora.

b) Planta do piso térreo e do piso superior – *Arquitectura Popular em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Centro Editor da Ordem dos Arquitectos, 2004, p.13.

c) Fotografia da Casa de Briteiros cedida pelo Prof. Orientador José Miguel Rodrigues.

Fig.6 – Continuar os Antigos: a intervenção de Fernando Távora.

a) Planta do Primeiro Piso – *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.14.

b) Planta do Segundo Piso – *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.15.

c) Alçado – *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros*, 1989 – 1990/ Texto Alexandre Alves Costa; Fot. Estêvão Lafuente, Manuel Correia, p.16.

Fig.7 – Quando o Património é a Casa do Vilão I

a) Sala de estar da Casa em Briteiros. Fotografia da autora.

b) Varanda da Casa em Briteiros. Fotografia da autora.

Fig.8 – Quando o Património é a Casa do Vilão II

a) Área da torção e junção entre o sequeiro e a primitiva casa, onde se localizam as escadas interiores – Fotografia da autora.

b) Quarto de dormir do Segundo Piso – Fotografia da autora.

c) Quarto de dormir do Primeiro Piso (antigo sequeiro) – Fotografia da autora.

d) Abertura para o pátio central da sala de estar – Fotografia da autora.

Fig.9 – Entrada da casa rural na contemporaneidade.

a) Passagem entre a sala de estar e a sala de jantar – Fotografia da autora.

b) Transformação de uma das antigas divisões do sequeiro em quarto de dormir – Fotografia da autora.

Fig.10 – A *Casa de Briteiros* – Fotografia da autora.

