

DESENHO [...] CIDADE [...] LUGAR

Pedro António Janeiro
(editor)

Pedro António Janeiro, Lisboa, 1974.
Licenciado, Mestre e Doutor em
Arquitetura pela Faculdade de
Arquitetura da Universidade de Lisboa
(FA/ULisboa).

Pós-Doutor pelo Programa de Pós-
-Graduação em Arquitectura da Faculdade
de Arquitectura e Urbanismo da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(PGRAR)/FAU/UFRAJ).

Professor da FA/ULisboa;

Coordenador Científico do Projecto de
Investigação

"Arquiteturas-Imaginadas:
Representação Gráfica Arquitectónica e
"Outras-Imagens", C.L.A.U.D./P.C.T./P.A./U.
Lisboa.



Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens





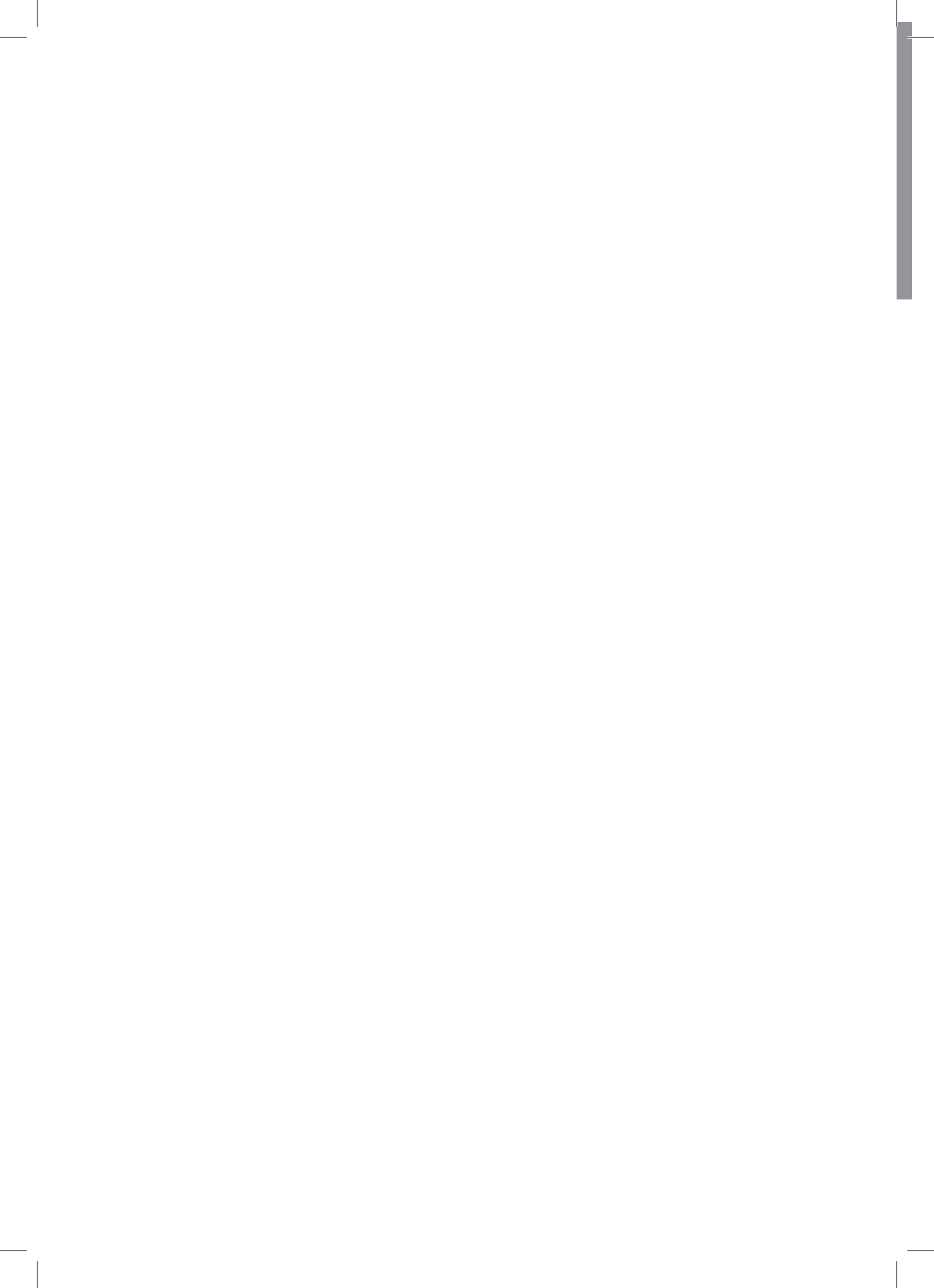
DESENHO [...]

CIDADE [...]

LUGAR

Pedro António Janeiro
(editor)

Arquiteturas-Imaginadas
Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens





DESENHO [...] CIDADE [...] LUGAR

Pedro António Janeiro
(editor)

Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens

ca lei
d o s c
ó p i o

TÍTULO

Arquiteturas-Imaginadas:
Representação Gráfica Arquitetónica e “Outras Imagens”
Desenho [...] Cidade [...] Lugar
(número 1)

AUTOR

Pedro António Janeiro

DESIGN e PAGINAÇÃO

Nuno Kabu

PRÉ-IMPRESSÃO e IMPRESSÃO

Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA

ISBN

978-989-658-289-0

DEPÓSITO LEGAL

404923/16

DATA DE EDIÇÃO

Março de 2016

EDITOR



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA

Rua de Strasburgo, 26 - r/c dto.

2605-756 Casal de Cambra. PORTUGAL

Telef.: (+351) 21 981 79 60

Fax: (+351) 21 981 79 55

E-mail: caleidoscopio@caleidoscopio.pt

www.caleidoscopio.pt

SUMÁRIO

A PAPA LEONE X

Carta a Leão X – Texto Original de Acordo com a edição de 1956 da Rizzoli Editori, disponível em livre acesso pelo Progetto Manuzio..... 13

DANIEL CORSI

Arquitetura e Ciência: Experiências do Conhecimento 24

DULCE LOUÇÃO

A Minha Casa..... 46

FILLIPE ABREU E LIMA

A Carta a Leão X como Método de Projeto: Elucidações sobre Arquitetura como um Desígnio da Providência 51

IVO COVANEIRO

Líquidas Cidades Invertidas (ensaio fotográfico) 60

JORGE DA CRUZ PINTO

Os Prazeres do Desenho nos Cadernos do Imaginário 62

MÁRCIO NOVAES COELHO JR

São Paulo, Transformações Urbanas: A Próxima Geração 93

MICHAEL PAOLI

La Lettre à Léon X comme ‘Discours de la Méthode’ ou la restauration de l’Architecture Antique au moyen du Dessin 99

MICHEL TOUSSAINT

Nadir Afonso e a Arquitectura 138

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO	
A Invenção do Lugar	162
PAULO MENDES DA ROCHA	
Entrevista sobre o Museu dos Coches.....	175
PEDRO ANTÓNIO JANEIRO	
Do Anamórfico à Morfologia: O Desenho	194
RICARDO BAK GORDON	
Entrevista sobre o Museu dos Coches.....	204
SYLVIO BARROS SAWAYA	
As Decisões que Constroem o Espaço Humano	218

COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O LIVRO DESENHO (...) CIDADE (...) LUGAR:

Pedro António JANEIRO

(Presidente da Comissão Científica e Editor)
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa,
FA/UL, Portugal.

Jorge CRUZ PINTO

Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa,
FA/UL, Portugal.

Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES

Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa,
FA/UL, Portugal.

Maria Dulce LOUÇÃO

Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa,
FA/UL, Portugal.

BERCHEZ, D. Joaquín

Universidad de Valencia, Espanha.

MOSTEIRO, D. Javier G.

Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico
Madrid, Espanha.

Myrna de ARRUDA NASCIMENTO

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Feres Lourenço KHOURY

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

JORGE, Luís Antônio

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Artur ROZESTRATEN

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Eneida de ALMEIDA

Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Fernando VÁSQUEZ RAMOS

Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Valéria FIALHO

SENAC, São Paulo, Brasil.

Ceça GUIMARAENS

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, Brasil.

Luiz Manoel GAZZANEO

Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, Brasil.

Santo GIUNTA

Dipartimento d'Architettura, Scuola Politecnica,
Università degli Studi di Palermo, Itália.

Francesca FATTA

Università Mediterranea di Reggio Calabria, Itália.

Antonio CONTE

Facoltà di Architettura di Matera, Università degli
Studi della Basilicata, FAM/USB, Itália.

Angela COLONNA

Facoltà di Architettura di Matera, Università degli
Studi della Basilicata FAM/USB, Itália.

Ana ESTEBAN MALUENDA

Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico
Madrid, Espanha.

Ivo COVANEIRO

Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa,
FA/UL, Portugal.

MAGGIORE, Francesco

Facoltà di Architettura di Matera, Università degli
Studi della Basilicata FAM/USB, Itália.

Pedro António Janeiro (editor)

No ano de 2009 foi criado um Projecto de Investigação intitulado *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e “Outras-Imagens”*; este Projecto foi sediado no Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, CIAUD, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, FA/Ulissboa, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT; com a coordenação científica de Pedro António Janeiro.

Já nesse altura, o principal objectivo da investigação podia ser resumido deste modo:

Partindo do princípio de que, por um lado, a Arquitectura é uma relação (entre aquele-que-habita e aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado) e, por outro, que ela, enquanto produto, é provocada por representações gráficas de diversa natureza (a que lato senso podemos chamar “imagem”); mais: partindo da constatação de que habitar-nessas-representações é uma forma de habitar diferente daquele(s) que elas prometem e/ou sugerem e/ou fccionam quando postas-em-forma arquitectónica, quando edificadas portanto; partindo da hipótese de que a Arquitectura (mesmo enquanto “relação”) se encontra em gérmen nessas imagens que a pensam/imaginam:

Esta investigação propõe estudar: o como é que esse gérmen, ou essa semente, de Arquitectura existe nessas representações (sejam estas imagens desenhos com um pendor mais academizante/manual: croquis a la prima, esboçetos, esquemas, etc.; sejam fruto das mais recentes tecnologias digitais: como o desenho paramétrico, modelação por nubrs,

rendering por radiossidade, modelação algorítmica, etc.); o como é que se ensinam os futuros-projectistas a construir imagens que o contenham com o objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-virtual e o habitar-“real”(-ou-“efectivo”).

A esta ideia, a esta temática e com este principal objectivo, associaram-se investigadores, professores universitários, arquitectos/urbanistas e alunos, nacionais e estrangeiros, que, em conjunto, começaram a definir eixos de pesquisa fundamentais para, entre outras coisas, podermos hoje lançar este livro. Esclareçamo-nos.

Este livro que, em suma, é uma antologia de textos organizados durante o ano de 2013, resulta como o primeiro *sintoma*, ou mesmo, *indício* até, da necessidade sentida por esses investigadores, professores universitários, arquitectos/urbanistas e alunos (membros deste Projecto de Investigação) em, cada um a seu modo, cada um dentro dos territórios operativos das Disciplinas onde se movem e onde desenvolvem a sua actividade académica e/ou profissional, reunir, discutindo-os, cada um o seu “ponto-de-vista”.

Este livro, em suma, resulta da nossa necessidade em encontrar um *Lugar* onde esses “pontos-de-vista” se podessem ver abrigados cientificamente, digamo-lo assim; um *Lugar* de debate aberto à comunidade científica nacional e internacional. Da diversidade de temas e objectos de estudo apontados (a *casa*, o *património*, o *desenho*, o *espaço*, a *imaginação*, a *cidade*, a *imagem*, a *memória* e tantos outros), foram seleccionados o *Desenho* e a *Cidade* que, postos e relação, nos pareceu poder dar contorno e voz aos nossos *modos de estar* perante quer o fenómeno do acontecer arquitectónico, quer, senão mesmo sobretudo, às nossas *posturas* perante aquilo que pode ser *investigar em Arquitectura*.

Esta antologia, posta em livro, não quer ser outra coisa senão aquilo que é: a reunião das contribuições pessoais de alguns membros deste Projecto por nós coordenado, e que serviram para desencadear a primeira edição dos Seminários Internacionais *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e “Outras-Imagens”*, que aconteceu na Faculdade de Arquitectura da ULisboa em Abril de 2014, dedicado ao tema *Desenho (...) Cidade*; e, também na Faculdade de Arquitectura

da Lisboa, em Abril de 2015, a sua segunda edição dedicada ao tema
Desenho (...) Cidade (...) Eu.

Obrigado a todos.

Pedro António Janeiro

Professor Doutor

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, FA-ULisboa.

Coordenador Científico do Projecto de Investigação "*Arquiteturas-Imaginadas:*

Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras-Imagens'", C.I.A.U.D./F.C.T./F.A.-U.Lisboa.

A PAPA LEONE X

Carta a Leão X – Texto Original de Acordo com a edição de 1956 da Rizzoli Editori, disponível em livre acesso pelo Progetto Manuzio.

Sono molti, padre beatissimo, che, misurando col loro debile giudizio le grandissime cose che delli romani, circa l'arme, e della città di Roma, circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti e grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere. Ma altramente a me sòle avvenire e avviene; perché, considerando dalle reliquie che ancor si veggono per le ruine di Roma la divinitade di quelli animi antichi, non estimo fòr di ragione credere che molte cose di quelle che a noi paiono impossibili, che ad essi paressero facilissime. Onde, essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati, e avendo posto non piccola cura in cercarle minutamente e in misurarle con diligenza, e leggendo di continuo li buoni auctori e conferendo l'opere con le loro scripture, penso aver conseguito qualche notizia di quell'antiqua architettura. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognizione di tanto eccellente cosa, e grandissimo dolore, vedendo quase il cadavero di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde, se ad ognuno è debita la pietade verso li parenti e la patria, mi tengo obbligato di exponere tutte le mie piccole forze acioché più che si può resti viva qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti i cristiani, e per un tempo è stata nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contra 'l corso naturale, exempta dalla morte e per durare perpetuamente. Onde parve che 'l tempo, come invidioso della gloria delli mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna e con li profani e scelerati barbari, li quali alla edace lima e venenoso morso di quello aggiunsero l'empio furore del ferro e del fuoco; onde quelle famose opere, che oggidì più che mai sarebbero fiorenti e belle, furono dalla scelerata rabbia e crudel impeto di malvagi uomini, anzi fère, arse e distrutte; ma non

però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e - per dir così - l'ossa del corpo senza carne. Ma perché ci doleremo noi de' gotti, de' vandali e d'altri perfidi inimici del nome latino, se quelli che, come padri e tutori, dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruggerle e a spegnerle? Quanti pontefici, padre santo, quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né 'l medesimo valore e grandezza d'animo, quanti - dico - pontefici hanno permesso le ruine e disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi e altri edifici, gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato che, solamente per pigliare terra pozzolana, si siano scavati i fondamenti, onde in poco tempo poi li edifici sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi? che ardirei dire che questa nova Roma, che òr si vede, quanto grande ch'ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di palazzi, di chiese e di altri edifici, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi. Né senza molta compassione posso io ricordarmi che, poi ch'io sono in Roma, che ancor non sono dodici anni son state ruinate molte cose belle, come la meta ch'era nella via Alexandrina, l'arco che era alla entrata delle terme diocleziane et el tempio di Cerere nella via Sacra, una parte del foro Transitorio, che pochi dì sono fu arsa e distrutta, e de li marmi fattone calcina, ruinata la maggior parte della basilica del foro... oltre di questo, tante colonne rotte e fesse pel mezzo, tanti architravi, tanti belli fregi spezzati, che è stato pur una infamia di questi tempi l'averlo sostenuto e che si poteva dire veramente ch'Annibale non che altri fariano pio. Non debbe adunche, padre santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria e nome italiano, per testimonio di quelli animi divini, che pur talor con la memoria loro excitano e destano alle virtù li spiriti che oggidì sono tra noi, non sia extirpato in tutto e guasto dalli maligni e ignoranti, che purtroppo si sono insino a qui fatte ingiurie a quelli animi che col sangue loro parturirono tanta gloria al mondo e a questa pátria e a noi; ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli e superarli, come ben fa con magni edifici, ol nutrire e favorire le virtù,

e risvegliare gl'ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li prìncipi cristiani. Perché, come dalla calamitate della guerra nasce la destruzione, ruina di tutte le discipline e arti, così dalla pace e concordia nasce la felicitate a' popoli e aggiunge al colmo della excellenzia. Come pur per il divino consiglio e auctorità di Vostra Santità speriamo tutti che s'abbia a pervenire al secol nostro; e questo è lo esser veramente pastore clementissimo, anzi padre optimo di tutto il mondo. Ma, per ritornare a dir di quello che poco avanti ho tocco, dico che, avendomi Vostra Santità comandato che io ponessi in disegno Roma antica, quanto cognoscier si può per quello, che oggidì si vede, con gli edifici, che di sé dimostrano tal reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono. Per il che ho usato ogni diligenza a me stata possibile, acioché l'animo di Vostra Santità e di tutti gli altri che si diletteranno di questa nostra fatica, restino senza confusione ben satisfatti. E, ben ch'io abbia cavato da molti auctori latini quello ch'io intendo di dimostrare, tra gli altri nondimeno ho principalmente seguitato P. Victore, el qual, per esser stato degli ultimi, può dar più particular notizia delle ultime cose, non pretermittendo ancor le antiche, e vedesi che concorda nel scriver le «regioni» con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descripte. E perché ad alcuno potrebbe parere che difficil fosse el cognoscere li edificî antiqui dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente di chi vorrà aver questa cognizione, dico che questo con poca fatica far si può. Perché di tre maniere di edifici solamente si ritrovano in Roma, delle quali la una è di que buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli gotti e da altri barbari; l'altra durò tanto che Roma fu dominata da' gotti e ancora cento anni di poi; l'altra, da quel tempo sino alli tempi nostri. Li edifici adunque moderni sono notissimi, sì per esser novi, come per non essere ancora in tutto giunti né alla excellenzia, né a quella immensa spesa che nelli antichi si vede e considera. Ché, avegna che a' dì nostri l'architettura sia molto svegliata e venuta assai proxima

alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante, niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto preziosa come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che imaginarno e che solo el volere rompesse ogni difficultate. Li edifici, poi, del tempo delli gotti sono talmente privi d'ogni grazia, senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi e dalli moderni. Non è adunque difficile cognoscere quelli del tempo delli imperatori, li quali son li più eccellenti e fatti con più bella maniera e maggior spesa e arte di tutti gli altri. E questi soli intendiamo di dimostrare, né bisogna che nell'animo di alcuno nasca dubbio che, tra li edifici antiqui, li meno antichi fossero men belli, o men bene intesi, o d'altra maniera. Perché tutti erano d'una ragione. E, benché molte volte molti edificî dalli medesimi antichi fossero restaurati, come si legge che nel medesimo luoco dov'era la casa Aurea di Nerone di poi furono edificate le terme di Tito e la sua casa e l'anfiteatro, niente di meno erano facti con la medesima maniera e ragione che gli altri edifici ancor più antichi che 'l tempo di Nerone e coetanei della casa Aurea. E, benché le lettere, la scultura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fino al tempo degli ultimi imperatori, pur l'architettura si osservava e manteneasi con bona ragione, et edificavasi con la medesima maniera che prima: e fu questa, tra le altre arti, l'ultima che si perse, e questo cognoscer si può da molte cose e, tra l'altre, da l'arco di Costantino, il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quel che appartiene all'architettura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e di Antonino Pio sono eccellentissime e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle terme diocleziane. ché le sculture del tempo suo sono di malissima maniera e mal fatte, e le reliquie di pittura che si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e di Tito. E pur l'architectura è nobile e ben intesa. Ma, poiché Roma in tutto dalli barbari fu ruinata, arsa e distrutta, parve che quello incendio e quella misera ruina ardesse e ruinasse, insieme con li edifici, ancora l'arte dello edificare. Onde, essendosi tanto mutata la fortuna de' romani e succedendo, in luoco delle infinite vittorie e trionfi, la calamitate e la miseria della

servitù, come non si convenisse a quelli, che già subiugati e facti servi altrui, abitar di quel modo e con quella grandezza che facevano quando essi aveano sugiogati li barbari, subito - con la fortuna - si mutò el modo dello edificare e abitare, e apparve uno extremo tanto lontano da l'altro, quanto è la servitute dalla libertate; e ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, o misura, o grazia alcuna, e parve che gli uomini di quel tempo insieme con l'imperio perdessero tutto lo ingegno e l'arte, e fèrnosi tanto ignoranti, che non seppero far pur li mattoni cotti, non che altra sorte di ornamenti, e scrustavano li muri antichi per tórne le pietre cotte e, in piccioli quadretti riducendo li marmi, con essi muravano, dividendo con quella mistura le parete, come or si vede nella torre che si chiama delle Milizie. E così per bon spazio di tempo seguitorno con quella ignoranzia che in tutte quelle cose del lor tempo si vede, e parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudel procella di guerra e di distruzione, ma si distendesse ancora in Grecia, dove già furono gl'inventori e li perfetti maestri di tutte l'arti, onde ancor là nacque una maniera di pittura e di scultura e architectura pessima e di niuno valore. Cominciossi di poi quasi per tutto a surgere la maniera dell'architettura tedesca che, come ancor si vede nelli ornamenti, è lontanissima dalla bella maniera delli romani e antichi, li quali - oltra la macchina di tutto lo edificio - aveano bellissime le cornice, li fregi e gli architravi, le colonne e i capitelli e le base, e insomma. tutti gli altri ornamenti di perfetta e bellissima maniera. E li tedeschi, la maniera delli quali in molti luoghi ancor dura, spesso per ornamento pongono un qualche figurino ranicchiato mal fatto, peggio inteso per mensola, a sostenere un travo, e altri strani animali e figure e fogliami fuor d'ogni ragione. Pur, questa architectura ebbe qualche ragione però che nacque dalli arbori non ancor tagliati, alli quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti. E, benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pur è debile, perché molto più reggerebano le capanne fatte di travi incatenati, e posti a uso di colonne con li colmi loro e coprimenti, come describe Victruvio della origine dell'opera dorica, che li terzi acuti, li quali hanno dui centri: e però ancora molto più sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un sol centro; e,

oltra la debolezza, el terzo acuto non ha quella grazia all'occhio nostro, al qual piace la perfezione del circolo: e vedesi che la natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlar dell'architectura romana, per farne paragone con la barbara, perché la differenza è notissima; né ancor per descrivere l'ordine suo, essendone già tanto eccellentemente scripto per Victruvio. Basti adunque sapere che li edificî di Roma insino al tempo degl'ultimi imperatori furono sempre edificati con bona ragione di architectura e però concordavano con li più antiqui, onde difficoltà alcuna non è di discernergli da quelli che furono al tempo delli gotti e ancora molti anni da poi, perché furono questi quasi dui extremi direttamente oppositi; né ancor dalli nostri moderni, se non altro, almeno per la novità che li fa notissimi. Avendo adunque abastanza dichiarato quali edificî antiqui di Roma sono quelli che noi vogliamo dimostrare, e ancora come facil cosa sia cognoscere quelli dalli altri, resta ad insegnare il modo che noi avemo tenuto in misurarli e disegnarli, acioché chi vorrà attendere alla architectura sappia operar l'uno e l'altro senza errore. E cognosca noi, nella discripzione di questa opera, non esserci governati a caso e per sola pratica, ma con vera ragione. E, per non aver io insino a mo veduto scritto, né inteso che sia apresso alcuno antico el modo di misurare con la bussola della calamita, el quale modo noi usiamo, estimo che sia invenzione de' moderni, però parmi bene insegnar con diligenza l'operarla a chi non sapesse. Farassi adunque uno istrumento tondo e piano, come uno astrolabio, el diametro del quale sarà dui palmi, o più o meno, come piace a chi vòle operare. E la circonferenza di questo instrumento partiremo in otto parti giuste, e a ciascuna di quelle parti poremo el nome d'un degli otto vènti, dividendoli in trentadue altre parti piccole, che si chiamarano gradi, cosi dal grado di tramontana tireremo una linea dritta per mezzo il centro dello instrumento fino alla circumferenza, e questa linea all'opposito del primo grado di tramontana farà el primo di ostro. Medesimamente tireremo pur dalla circumferenza un'altra linea, la qual, passando per el centro, intersecherà la linea di ostro e di tramontana e farà intorno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circumferenza signerà il primo grado di levante e, nell'altro, il primo di ponente. Così, tra queste linee, che

fanno li supradetti quattro vènti principali, resterà el spazio delli altri quattro vènti collaterali, che sono greco. lybeccio, maestro e syroco. E questi si descriveranno con li medesimi gradi e modi che si è detto delli altri. Facto così, nel punto del centro, dove si intersecano le linee, conficcaremo un umbilico di ferro, come un chiodetto, dirittissimo e acuto, e sopra questo si metta la calamita in bilancia, come si usa di fare nelli oriole del sole che tutto di veggiamo. Di poi chiuderemo questo luoco della calamita con un vetro, overo con un corno subtilissimo e trasparente, ma in modo che non tocchi, per non impedire el moto di quella, e acioché non sia sforzata dal vento. Dipoi, per mezzo del instrumento, come diametro manderemo un indice, el qual serà sempre dimostrativo, non solamente delli appositi vènti, ma ancora delli gradi, come l'armille nello astrolabio, e questo si chiamerà «traguardo», e serà acconcio di modo che si poterà volgere intorno, stante fermo el resto dello instrumento. Con questo, adunque, misureremo ogni sorte di edificio di che forma si sia: o tondo, o quadro, o con strani angoli e svolgimenti quanto si voglia. E il modo è tale che, nel luoco che si vòle misurare, si ponga lo instrumento ben piano, acioché la calamita vadi al suo dritto e se acosti a quella parete, che si vuol misurare, quanto comporta la circumferenza dello instrumento. E questo si vadi volgendo tanto che la calamita sii giusta verso el vento signato per tramontana, e come è ben fermata a questo verso, si indirizzi el traguardo con una regola di legno, o di ottonne, giusto a filo di quella parete, o strata, o altra cosa che si voglia misurare, lassando lo instrumento fermo, acioché la calamita servi el suo dritto verso tramontana. Di poi guardisi a qual vento e a quanti gradi volta per dritta linea quella parete, la quale misurerassi con la canna, o cubito, o palmo, fino a quel termine che 'l traguardo porta per dritta linea, e questo numero si noti: cioè tanti cubiti, a tanti gradi di ostro, o syroco, o qual si sia. Dipoi che 'l traguardo non serve più, per dritta linea devesi alor svolgerlo, cominciando l'altra linea, che si ha a misurare, dove termina la misurata; e così, indirizandolo a quella, medesimamente notar li gradi del vento e 'l numer delle misure, fin tanto che si circuisca tutto lo edificio. E questo pensiamo che basti, quanto al misurare, benché bisogna intendere le altezze, le quali facilmente si misurano col

quadrante, e li edifici tondi, el centro delli quali si ritrova da ogni minima parte del suo circulo, come insegna Euclide nel terzo. Avendo misurato di quel modo che si è dicto, e notate le misure e prospecti - cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento -, per disegnar poi bene el tutto è oportuno aver una carta della forma e misura propria della bussola della calamita, e partita apunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli vènti, della qual si può l'uom servire, come io dimostrerò. Piglisi adunque la carta sopra la qual si vòl dissegnare lo edificio misurato. E primamente si tiri sopra essa una linea, la quale serva quasi per una maestra al dritto di tramontana; poi se gli sovrponga la carta dove è disegnato lo exemplar della bussola con la qual si misura, e indirzisi di modo che la linea di tramontana nel exemplare dissegnata se congiunga con la linea che è tirata nella carta ove si vòl disegnar lo edificio. Di poi guardisi, nella cosa misurata, el numero delli piedi notatovi misurando e li gradi di quel vento verso el qual è indirzato el muro, o la via, che si vòl disegnare, e così trovisi el medesimo grado di quel vento nel exemplar della bussola dissegnata, tenendolo fermo con la linea di tramontana sopra l'altra linea descripta nella carta, e tirisi la linea di quel grado, dritta che passi per el centro dello exemplar dissegnato, e descrivasi nella carta dove si vòl dissegnare. Di poi si riguardi quanti piedi furono traggurati pel dritto di quel grado, e tanti se ne segnino con la misura delli piccoli piedi su la linea di quel grado. E se, verbigrazia, s'intraguardi in un muro piedi trenta a gradi sei di levante, misurinsi piedi trenta e segninsi. E così di mano in mano, di modo che, con la pratica, si farà una facilitate grandissima; e sarà, questa, quasi un disegno della pianta, e un memorial per disegnar tutto il resto. E perché el modo del disegnar che più si appartiene allo architecto è differente da quel del pittore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure e sapere trovare tutti li membri delli edifici senza errore. El disegno adunque delli edificî appartenente al architecto si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta, o - vogliam dire - el disegno piano; la seconda si è la parete di fuori, con li suoi ornamenti; la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti. La pianta si è quella che comparte tutto el spazio piano del luoco da edificare, o voglio dir - el disegno del fondamento di tutto lo

edificio, quando già è rasente al pian della terra. E quel spazio, bench'el fosse in monte, bisogna ridurlo in piano, e far che la linea della base del monte piana e posta in piano sia parallela a tutti li piani dello edificio, e per questo si deve pigliare la linea dritta della base del monte, e non la curvità dell'altezza, di modo che sopra quella caggiano in piombo e in perpendicolo tutti li muri dello edificio, e chiamasi questo disegno - come è dicto - «pianta»; quasi che così questa pianta occupi el spazio del fondamento di tutto lo edificio, come la pianta del piede occupa quel spazio che è fondamento di tutto il corpo. Dissegnato che sia la pianta e compartita con li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o quel altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre con la piccola misura el tutto, una linea della larghezza della base di tutto lo edificio, e dal punto di mezzo di questa, tirata un'altra linea dritta, la quale faccia da l'un canto e dall'altro dui angoli retti, in questa sia la linea del mezzo dello edificio. Dalle due extremitati della linea della larghezza tirinsi due linee parallele perpendicolari sopra la linea della base, e queste due linee siano alte quanto há da essere lo edificio, ché in tal modo faranno l'altezza dello edificio. Di poi tra queste due linee extreme, che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, detti pilastri, delle finestre e degli altri ornamenti dissegnati nella metà dinante della pianta dello edificio; e faciasi el tutto sempre tirando, da ciascun punto delle extremitate delle colonne, pilastri, vani, o ciò che si siano, linee parallele da quelle due extreme. E di poi per el traverso si ponga l'altezza della base delle colonne, delli capitelli, delli architravi delle finestre, fregi, cornice, e tal cose. E questo tutto si faccia con linee parallele della linea del piano dello edificio. E in tali disegni non si diminuisca nella extremitate, ancora che lo edificio fosse tondo, né ancora se fosse quadro, per farli mostrare, due faccie. Perché lo architecto, dalla linea diminuita, non può pigliare alcuna giusta misura, el che è necessario a tal artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, e tirate con linee parallele, non con quelle che paiono, e non sono; e, se le misure fatte talor sopra pianta di forma tonda scórtano, over diminuiscono, sùbito si trovano nel disegno della pianta, e quelle che scórtano nella pianta, come vólte, archi, triangoli, sono poi perfette nelli suoi dritti disegni. E, per questo, è

sempre bisogno aver pronte e apparecchiate le misure giuste di palmi, piedi, diti e grani, fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno si è quella che avemo dicto e chiamata «parete di dentro», con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due, et è fatta medesimamente dalla pianta con le linee parallele, come la parete di fòra; e dimostra la metà dello edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo: dimostra il cortile, la corrispondenza dell'altezza della cornice di fòra con le cose di dentro, l'altezza delle finestre, delle porte, delli archi e delle vòlte, o a botte, o cruciera, o che altra foggia si siano.

In somma, con questi tre ordini - over modi - si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio, dentro e di fòra. E questa via avemo seguitata e tenuta noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera. E, acioché più chiaramente ancora si intenda, avemo posto qui di sotto in disegno un solo edificio disegnato in tutti tre questi modi. E, per satisfare ancor più compitamente al desiderio di quelli che amano di vedere e comprendere bene tutte le cose che saranno dissegnate, avemo - oltre li tre modi di architettura proposti e sopra ditti - dissegnato ancora in prospettiva alcuni edifici li quali a noi è paruto che così ricerchino accioché gli occhi possino vedere e giudicare la grazia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proporzione e simetria delli edifici, il che non apar nel disegno di quelli che son misurati architecticamente. Perché la grossezza de' corpi non si può dimostrare in un piano, se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuiscono con proporzione secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide e nell'objecto aplica la base e in sé ritiene lo angolo della summità secondo il qual vede; però, quanto l'angolo è minore, tanto l'objecto veduto par minore, e così più alto e più basso, dextro e sinistro, secondo l'angolo. E, per mettere nella parete diritta un piano sopra il quale le cose più lontane si vegghino minori con la debita proporzione, bisogna intersecare li raggi pyramidali delli occhi nostri con una línea equidistante da esso occhio, perché così si vede naturalmente, e dalli punti dove questa linea interseca li raggi si coglie misura giusta del... con quella proporzione e intervallo che fa parere li oggetti che si veggono lontani più o meno, secondo la distanza

che 'l pittore, over prospettivo, vòl dimostrare. Così noi questa ragione e le altre necessarie alla prospectiva avemo observate nelli disegni che lo ricercavano, rimettendo le misure architectiche alli altri tre primi, con li quali sarebbe impossibile, o - almeno - difficilissimo, ridurre tal cose nelle proprie forme, che misurar si potessero, benché in effetto la ragione delle misure pur vediamo. E, benché questo modo di disegno in prospettiva sia proprio del pittore, è però conveniente ancora al architecto. Perché, come al pictore convien la notizia della architettura per saper far li ornamenti ben misurati e con la lor proporzione, così all'architecto si ricerca saper la prospettiva perché con quella exercitazione meglio imagina tutto l'edificio fornito con li suoi ornamenti. De' quali non occorre dir altro, se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui: cioè dorico, jonico, corinto, toscano e attico; e di tutti il dorico è il più antico, il qual fu trovato da Doro, re di Acaia, edificando in Argo un tempio a Junone; di poi in Jonia, facendosi il tempio di Apolline misurando le colonne doriche con la proporzione del omo, onde servò simetria e fermezza e bella misura, senza altri ornamenti. Ma nel tempio di Diana mutarno forma, ordinando le colonne con la misura e proporzione della donna, e con molti ornamenti nelli capitelli e nelle basi e in tutto il tronco, over scapo, ad imitazione di femminile statura lo composero. E questo chiamaron «jonico»; ma quelle che si chiamano «corinzie» sono più svelte e più delicate, e fatte ad imitazione della gracilità e sottigliezza virginale, e fu d'esse inventore Calimaco in Corinto, onde si chiamano «corinzie». Della origine delle quali e forma scrive diffusamente Victruvio, al qual rimettemo chi vorrà averne maggior notizia. Noi, secondo che occurrerà, dichiareremo li ordini di tacce presupponendo le cose di Victruvio.

Sono ancora due altre opere, oltre le tre dicte: cioè attica e toscana, le quali non furon però molto usate dalli antichi. L'attica ha le colonne fatte a quattro facce; la toscana è assai simile alla dorica, come si vederà nel progresso di quello che noi intendemo fare e mostrare. E troverannosi ancora molti edifici composti di più maniere, come di jonica e corinzia, dorica e corinzia, toscana e dorica, secondo che più parse meglio a l'artefice per concordar li edifici appropriati alla loro intenzione, e maxime nelli templi.

DANIEL CORSI

Arquitetura e Ciência: Experiências do Conhecimento

[Texto apresentado no 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus (UFRJ) no Rio de Janeiro em Novembro de 2010]

A oportunidade de se defrontar com um concurso de projetos significa para o arquiteto, antes de tudo, lançar-se sobre um enorme desafio. Nesta ocasião desvenda-se um universo de possibilidades, pensamentos e reflexões que, no decorrer do tempo, vão se constituindo e tomando forma até se instituírem como uma idéia possível. Quando falamos ‘possível’ não nos referimos unicamente a sua capacidade de existir como espaço edificado ou construído, mas também como expressão de um sentido muito maior do que si mesmo, capaz de traduzir uma vontade humana de materializar sua maneira de perceber o mundo onde vive.

Esta impressão foi intensificada, de maneira excepcional, na ocasião do Concurso Público Internacional de Projeto de Arquitetura para o Museu Exploratório de Ciências da Unicamp quando, de imediato, nos revelou um caminho de investigar, como arquitetos, dois elementos fundamentais das expressões humanas. Primeiro como pensar um ‘Museu’, lugar de abrigo e transmissão da cultura do homem, transmitida para todos de maneira livre em nossa e futuras gerações. Segundo, como traduzir a instituição da Ciência em arquitetura, consolidado um espaço expressivo do conhecimento humano sobre o universo.

Da mesma maneira que o tema do concurso se revelava único por seu conteúdo, a organização do mesmo – através de seu edital e programa de necessidades – potencializou a exploração destes aspectos de uma maneira muito especial, possibilitando uma liberdade conceitual para sua interpretação e também uma precisão fundamental para com as necessidades funcionais e espaciais que deveriam configurar o novo edifício.

Desse modo a nossa abordagem sempre teve a Ciência como instituição e razão do projeto, tornando possível revelar de maneira excepcional a relação do Homem com a Natureza (Fig 1).



Fig 1 - Vista Aérea do Terreno e da Implantação

E se nessa relação, de um lado a Ciência se ocupa com a compreensão do existente, a Arquitetura lida exatamente com o que ainda não existe, apresentando-se como uma oportunidade de expressão do Homem e de sua criação, originando um fenômeno próprio. A estes conceitos elementares sintetizamos sob a definição: **Um museu como fenômeno, um fenômeno como paisagem.**

Um Museu como Fenômeno, um Fenômeno como Paisagem

A localização do terreno no campus da Unicamp e na paisagem de Campinas nos mostrou ser imprescindível (Fig 2) que a relação entre o novo museu e a paisagem originasse um acontecimento de escala territorial. O novo museu deveria tornar-se um marco no horizonte como um fato geográfico. Ser um museu que observasse e fosse observado, capaz

de originar uma nova relação entre Homem e Natureza, Arquitetura e Paisagem. Também se mostrou determinante que o novo museu enaltecêsse, acima de tudo, o valor da instituição através de sua arquitetura, vindo a ser ciência em si mesmo. O novo edifício deveria revelar esse aspecto, ser único e não apenas uma construção comum.

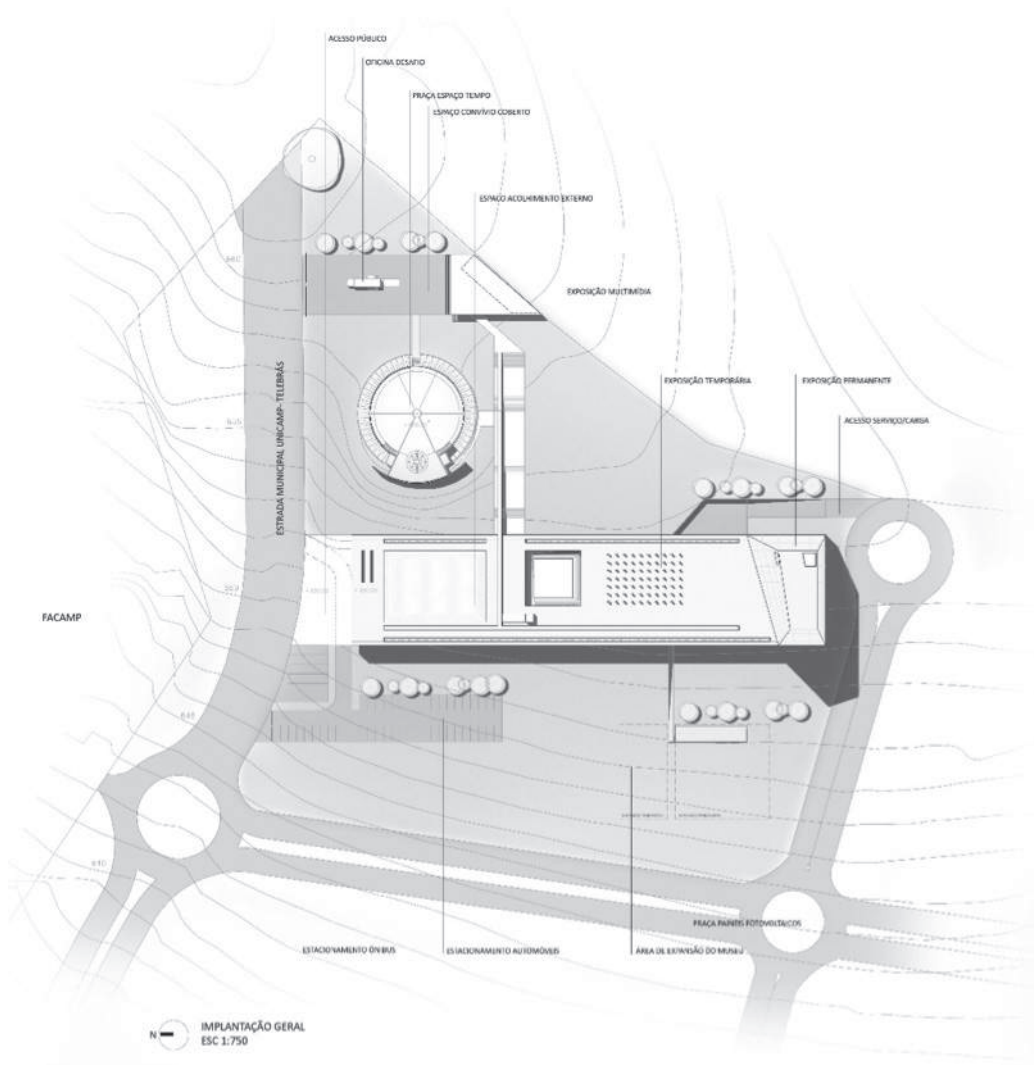


Fig 2 - Projeto do Museu-Implantação

Simultaneamente, buscamos expressar a relação entre espaço e ciência, através do desenho como metáfora primeira (Fig 3) entre a dimensão infinita do universo e a propriedade humana de compreensão da realidade através da Ciência: intervenção e paisagem, verticalidade e horizontalidade, interior e exterior, luz e sombra, cosmos e indivíduo. A arquitetura como ato determinado da manifestação humana, um instrumento científico de aprendizado e identidade para divulgação da Ciência (Fig 4).



Fig 3 e 4 - Croquis para o Museu do Autor do Projeto

O projeto para o Museu de Ciências tinha em sua essência possibilitar uma infinidade de impressões e compreensões. A relação dos usuários com o novo Museu aconteceria através de um processo de descobrimento e conhecimento progressivo. Desde o princípio da visita as sensações e impressões provocadas deveriam ser capazes de conduzir um visitante estimulado ao interior do museu, buscando transformar sua intuição em compreensão. A experiência do exterior do edifício deveria conduzir a uma seqüência do que foi apreendido fora e levar a um interior que o inspire ainda mais, mantendo-o sempre conectado à experiência que o trouxe até lá (Fig 5).



Fig 5 - Vista Exterior Projeto do Museu

Partimos do sentido que o edifício do museu se oferecesse como potente experiência didática da instituição, buscando a imprescindível interação entre arquitetura e a museologia do conteúdo abrigado: uma síntese entre ambos, o museu seria uma construção e deveria expor-se como tal, assim como a ciência se dá ao conhecimento através da experiência do real. A liberdade dos diversos deslocamentos possíveis vislumbrou espacialidades e sensações variadas, configurando um processo de construção do conhecimento através das emoções que o visitante vai vivenciando ao logo de seu movimento pelo espaço (Fig 6).

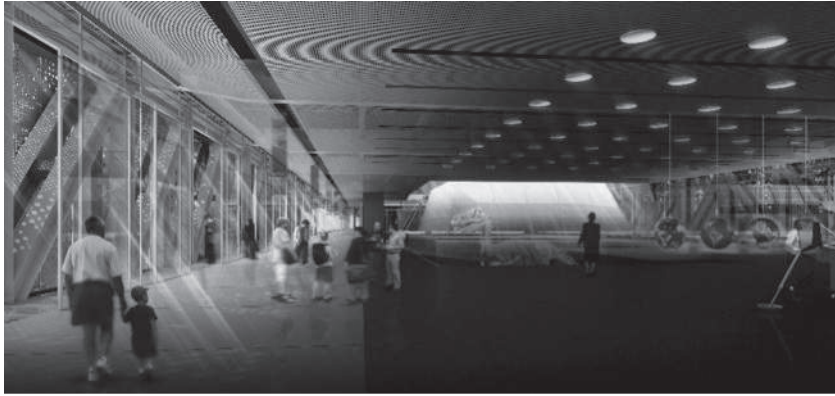


Fig 6 - Interior do Museu, Projeto

Ensinar através da arquitetura do Museu e, tendo-o como instrumento didático, torná-lo um estímulo fundamental para o visitante perguntar-se sobre o mundo. Chamamos a isso de ‘percurso científico’ que se iniciaria mesmo antes da chegada quando, a partir do primeiro contato visual com o edifício, (Fig 7) uma leitura (*a priori*) ocorreria através das sensações provocadas por suas características externas, estimulando perguntas e indagações sobre sua natureza e se transformando num entendimento parcial à medida que se aproximasse da construção.



Fig 7 - Primeiro Contato Visual com o Museu, Vista do Projeto

Num segundo momento, o percurso pelo interior do Museu (conhecimento) se revelaria como elucidação e compreensão do que havia sido observado antes. Um trajeto de emoções singulares e progressivas capaz de estimular a percepção do usuário enquanto este interage com o interior do Museu. Por fim, o momento de partida definiria a última observação sobre a instituição (a posteriori): uma visão outra do exterior segundo um repertório distinto e cognitivo, agora dotado de um conhecimento real sobre o objeto e capaz de proporcionar uma visão definitiva de sua visita, considerando que esta será diferente a cada nova ocasião (Fig 8 e 9). Um percurso que, como a ciência, se definiria por momentos de buscas e instantes de intensa descoberta.

No que se refere à linguagem da Arquitetura, através de sua implantação e forma, além da matéria da qual se constitui, sempre acreditamos que o museu devesse unir a Ciência a uma expressividade espacial e sensitiva. A superfície da fachada concebida para o projeto do museu é um exemplo deste tipo de união. Criada a partir da idéia de infinito, onde encontramos semelhanças em tudo que constitui o universo que na cerca, seu desenho buscou transmitir o conhecimento científico do homem: o infinito presente na natureza é reconhecido e, posteriormente, parametrizado pelo homem através de conceitos matemáticos e geométricos. Assim concluímos uma idealização de expressão e espaço, onde o Museu fosse capaz de estimular o imaginário e o conhecimento do indivíduo, possibilitando que cada um crie sua história a partir de sua experiência, guardando em sua consciência a magnífica relação existente entre Homem, Ciência e Natureza.

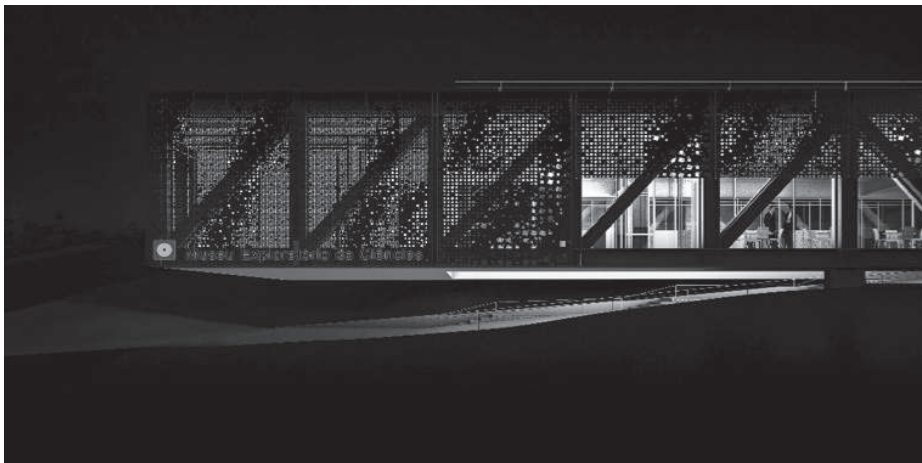
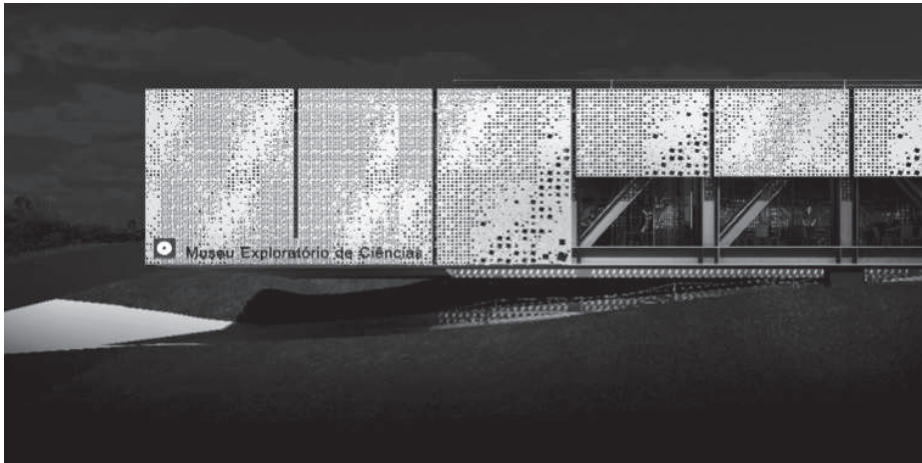


Fig 8 e 9 - O Museu Diurno e Noturno

Memorial Descritivo

A estratégia de implantação busca a predominância da paisagem a qual o museu se soma, contemplando três escalas diferentes: o entorno, o campus e o usuário (Fig 10).

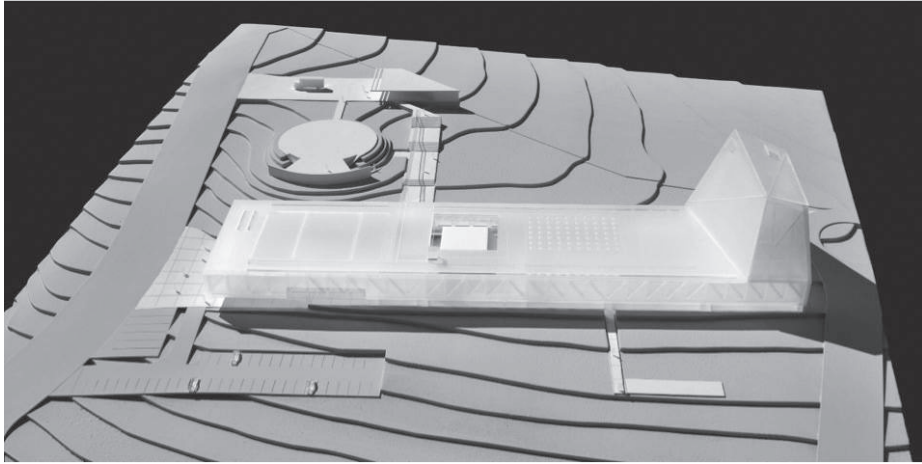


Fig 10 - Proposta da Implantação em Maquete

O projeto se insere no terreno através de um volume horizontal no eixo Norte-Sul que se acomoda na topografia e cujo ponto mais alto coincide com cota da praça existente, mantendo intacta e potencializando a apreensão do visual panorâmico em toda sua extensão; este mesmo volume se verticaliza e acaba por pontuar o lugar, inaugurando um novo acontecimento no contexto atual do Campus da UNICAMP e da Região Metropolitana de Campinas, sendo visível em um extenso raio formado por cidades, rodovias e equipamentos. No entanto, somente no conhecimento de seu espaço interno é que essa relação entre elemento horizontal e vertical é plenamente conhecida e entendida.

O novo museu está contido numa única faixa onde o programa se distribui em espaços e momentos espaciais distintos. A chegada dá-se através de um grande balanço estrutural que leva o visitante à praça/rampa descoberta de acolhimento e acomodação de grupos antes do acesso ao interior do museu: um espaço que, por sua configuração e dimensões, caracteriza-se pela multiplicidade de usos que pode abrigar e uma grande quantidade de usuários.

A partir das áreas de acolhimento, externa e interna, se acessa os espaços públicos em dois níveis distintos. Pelo nível principal, que mantém

o usuário sempre visualmente em contato com o exterior, todos os usos de acesso livre (Loja, Biblioteca, Café do Por do Sol e Observatório) e, após o controle de área paga, os espaços de Exposição Temporária e Permanente. A partir desse nível o novo museu também se conecta com as edificações antigas que fazem parte do programa solicitado. Pelo nível inferior se chega à Exposição Multimídia, Auditório e Ateliers de Ciências. Na parte sul do terreno localiza-se o acesso técnico ligado diretamente às docas de Recepção e Armazenamento, bem como acessos técnicos controlados às salas de exposições (Fig 11).

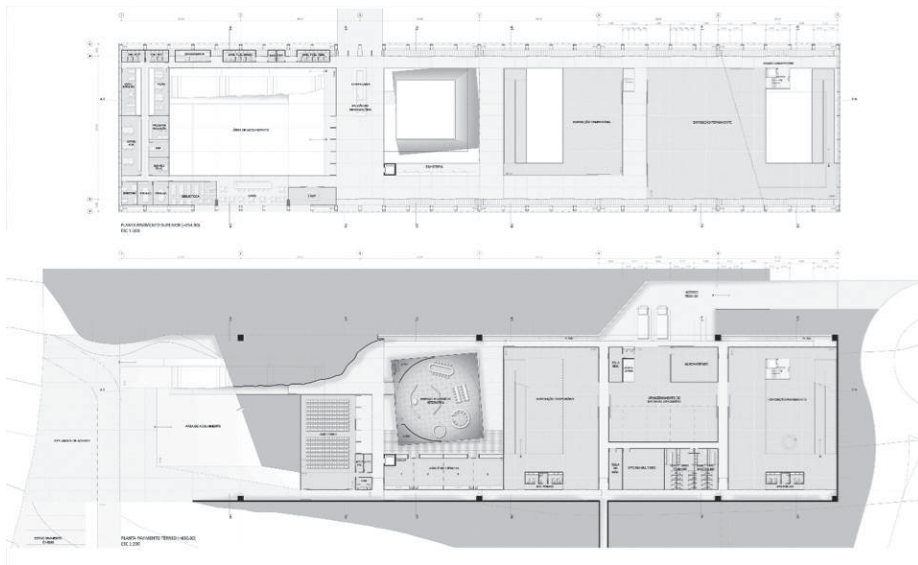


Fig 11 - Plantas dos Pisos Identificando os Espaços e Programa do Museu

Cada um dos espaços e atividades do programa é dotado de características que os identificam. A Exposição Multimídia, preparada para abrigar a NanoAventura, se configura como um volume que perfura o museu e faz com que seja presente ao longo do percurso interno. Além disso, é acessado por um caminho que remete à ligação do museu com a terra, enquanto o Observatório, localizado no topo do volume vertical, remete diretamente à dimensão espacial. As construções existentes (Praça Tempo-Espaço e Oficina Desafio) são incorporadas através de seus usos e de conexões com a área de acolhimento e cobertura da nova

construção, formando uma cota superior de museologia a céu aberto. As expansões previstas se localizarão em volumes na porção oeste do terreno, em cota inferior, não interferindo na volumetria principal, possíveis de serem acessadas separadamente. O agenciamento dos espaços livres se faz por controles que delimitam áreas de atividades que podem ser abertas autonomamente: nível superior e nível inferior no Museu, Oficina Desafio e Áreas Exteriores, sempre assegurando a total segurança do edifício (Fig 12).

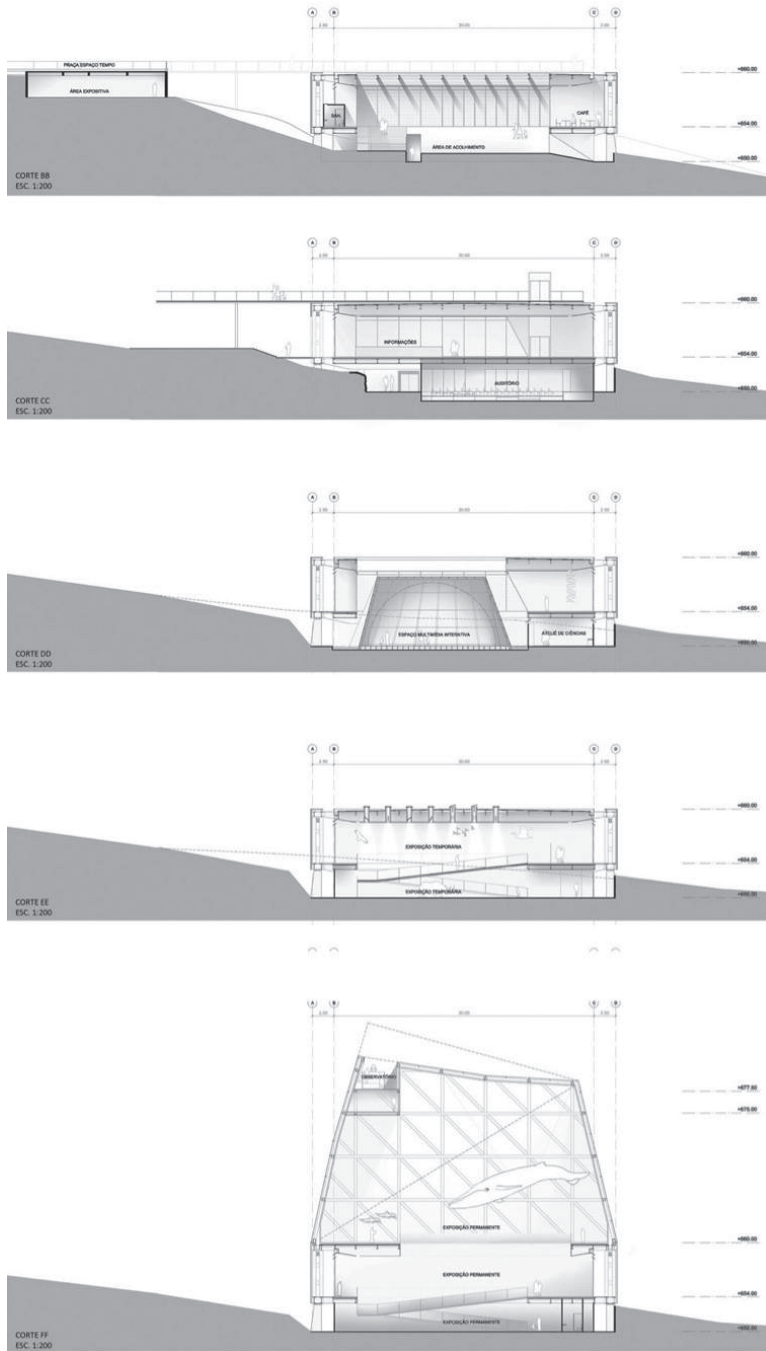


Fig 12 - Cortes Transversais

Museologia / Circulação

O edifício do museu se oferece como potente experiência didática da instituição, buscando a imprescindível interação entre arquitetura e a museologia do conteúdo abrigado: uma síntese entre ambos, o museu é uma construção e deve expor-se como tal, assim como a ciência se dá ao conhecimento através da experiência do real. A liberdade dos diversos deslocamentos possíveis vislumbra espacialidades e sensações variadas, configurando um processo de construção do conhecimento através das emoções que o visitante vai vivenciando ao longo de seu movimento pelo espaço.

Desvendando a natureza e a forma do edifício pela transição entre espaço interno e externo da praça de chegada, o acesso ao volume horizontal do museu é envolvido pela luminosidade controlada e dinâmica dos fechamentos, o espaço imersivo da exposição temporária e culminando na monumentalidade do espaço vertical dedicado à exposição permanente, o visitante acaba por ter um aprendizado total do Museu.

Museografia / Programa

Os **espaços expositivos** – temporário e permanente – serão dotados de total flexibilidade, adaptabilidade e controle, possibilitando a autonomia de seus espaços segundo a demanda de cada tipo de exposição a ser abrigada. Através do controle de iluminação, ventilação, ar-condicionado e divisórias móveis, o Museu poderá fazer com que ambas as salas assumam diferentes tamanhos e configurações, separadas ou unidas. A ligação com as áreas técnicas, armazenamento e doca se dará diretamente no nível inferior através de portas de grandes dimensões ou por meio de monta-carga conectando ao nível superior e permitindo a movimentação vertical de material de exposição. A versatilidade dos espaços de exposições também é possível pelo próprio conceito estrutural do edifício que apresenta um vão livre de grandes proporções ao longo de todo o espaço e também a diversidade de grandes e pequenas alturas em seu interior. Quando necessário, o vigamento transversal poderá servir de ponto de apoio e suporte para peças pesadas ou de grande porte (Fig 13).

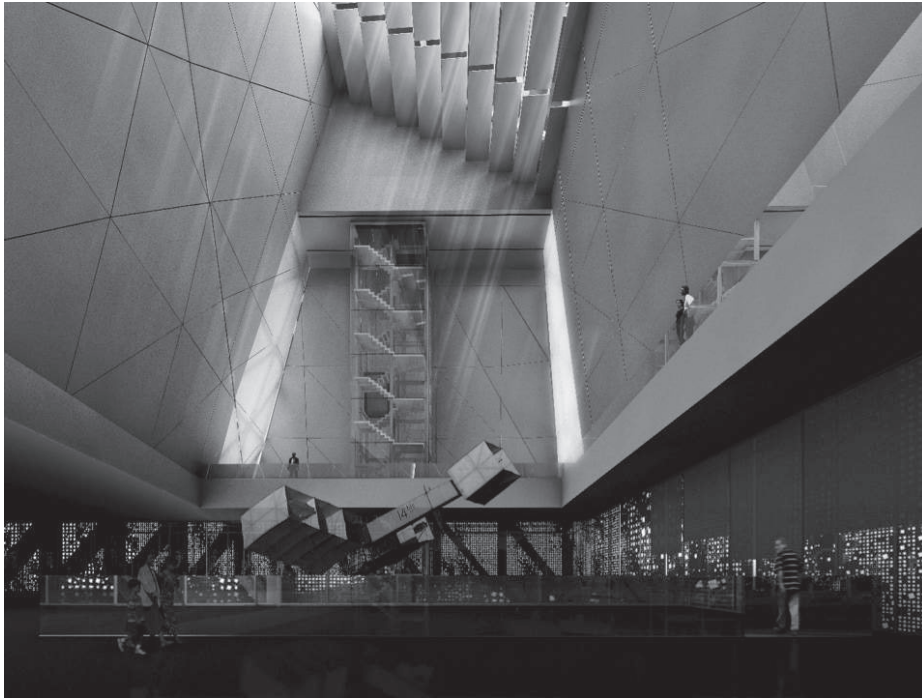


Fig 13 - Exposição Permanente

O **circuito de visitação** reflete o conceito adotado para o museu. Em sua concepção, o circuito sugerido alterna espaços de conhecimento, da visita em si, e espaços de descanso, oferecimento de folders, catálogos e experiências interativas. A apresentação dos temas permanentes ou temporários acontece nos espaços de acolhimento e multiuso (incluindo os espaços da loja e café), disponibilizados por meios tecnológicos, interativos ou de caráter documental, científicos e expográficos.

Para a **conservação** e o prolongamento da vida dos objetos expostos, o clima no museu, principalmente nas dependências técnicas e de caráter expositivo, será mantido constante, evitando oscilações capazes de alterações de umidade e mantendo a constância da atmosfera para a melhor conservação do acervo.

A **iluminação** das duas salas de exposições será dotada de total controle, tanto artificial como natural por meio de clarabóias (temporária) ou brises reguláveis (permanente). Para a ideal conservação dos objetos

a iluminação será dosada e filtrada, aplicada de acordo com a composição dos objetos.

De acordo com a necessidade do Museu a possibilidade de instalação de uma **Reserva Técnica** será atendida para a manutenção e preservação das obras do acervo que serão mostradas alternadamente, permitindo cuidados, que minimizem os efeitos do tempo sobre os objetos. Este local poderá propiciar maior segurança, protegido de ações físicas e do público, representando um local limpo, livre de interferências externas, com segurança, iluminação controlada e condições climáticas constantes.

A **segurança** no museu, na visita, durante o trabalho ou em situações de manutenção, será considerada além do ponto de vista físico, adotando-se medidas de proteção desde a concepção arquitetônica, visando facilitar o acesso e a proteção do público, bem como do acervo, cujas áreas técnicas terão partes de acesso restrito e outras controladas. Isso implica numa segurança em três níveis: público em geral, funcionários (Corpo Diretivo, Técnico, Administração e Manutenção) e principalmente do acervo.

A instituição museu, nos moldes em que é concebida atualmente, deve deter uma **proposta inclusiva**. É imprescindível que apresente um circuito expográfico que permita o acesso do público de modo eficiente, representando na prática uma instituição aberta a todos os sentidos. O projeto permite a **acessibilidade** total, propiciando o acolhimento do público e minimizando as dificuldades com relação ao acesso do público especial. Atendendo às possíveis necessidades físicas, visuais, auditivas, entre outras, a proposta arquitetônica apresenta recursos e componentes que permitam o acesso de todos. Do mesmo modo, é garantida a segurança para públicos especiais e definidos a partir da faixa etária, sendo eles crianças ou grupos de terceira idade.

O **Observatório**, localizado no ponto mais alto do museu e dotado de acesso independente para grupos específicos, possui uma cobertura retrátil permitindo um ângulo de observação de 270°, atendendo às necessidades de observação astronômica noturna e diurna do hemisfério sul e minimizando a perda visual do horizonte. Preparado para receber

telescópios das dimensões solicitadas pelo edital, também prevê instalações para computadores e equipamentos acessórios, além de iluminação indireta para as observações noturnas. O espaço possuirá acondicionamento e recursos de proteção para a manutenção adequada do telescópio instalado.

O **Espaço para Exposição Multimídia Interativa**, destinado à NanoAventura está localizado num volume destacado no interior do museu, sempre visível a quem circula pelos espaços e acessado por um trajeto específico que busca uma abordagem lúdica para os visitantes, passando de uma passagem escura a um espaço iluminado que culmina em seu volume. Suas dimensões e infra-estrutura atendem exatamente sua configuração atual, e suas fachadas simulam texturas e desenhos da escala nanométrica.

Na **Praça Tempo-Espaço** são preservados os 120° de visualização para o oeste, além de permitir um contato particular com o novo museu a partir de sua cobertura. O nível inferior também será usado como área expositiva. A **Oficina Desafio** está implanta na parte superior do terreno, podendo ser acessada independentemente e dividida em dois espaços: a esplanada para abrigar o veículo e a reformulação da construção existente associada a atividades externas com refeitório e áreas de apoio. Ambas as atividades estão conectadas entre si e com o novo edifício através de passarela e escadas, originando um complexo e uma variedade de percursos externos.

Estrutura / Execução

O sistema estrutural proposto contempla, primeiramente, todas as necessidades específicas do funcionamento do Museu, além de manifestar-se como instrumento de ensino ao mostrar como é constituído o edifício, revelando sua estrutura e seus processos tecnológicos. A estrutura metálica mostra-se ideal ao partir do máximo de industrialização e possibilitar um mínimo dimensionamento para o melhor aproveitamento dos espaços, gerando economia de recursos. Para isso, a estrutura principal se define por duas grandes vigas metálicas treliçadas que se desenvolvem no sentido longitudinal que permitem o vão livre de

32,5m, além de possibilitarem o balanço de acesso e a sobreposição da estrutura vertical da exposição permanente. Isso permite uma grande flexibilidade para as exposições e ocupação dos grandes vãos, além da diversidade de alturas para objetos de diferentes portes, também possíveis através de sistemas de ancoragem nas vigas transversais. A estrutura se revela como infra-estrutura, abrigando forros técnicos e pisos elevados, contendo instalações de energia, iluminação e hidráulica, além de dutos de instalações nas vigas principais (Fig 14).

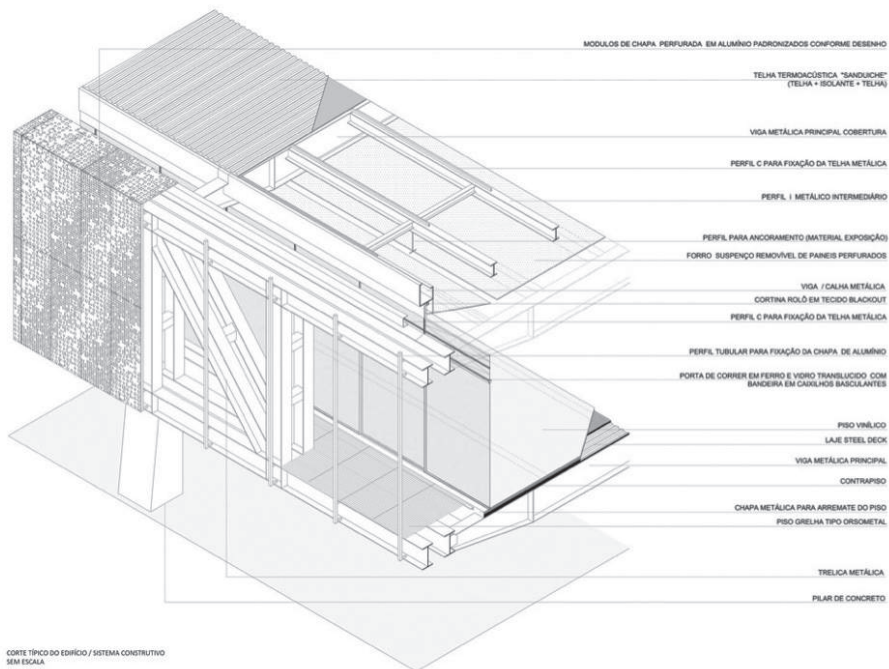


Fig 14 - Sistema Construtivo

Uma estrutura como expressão da técnica e da ciência, que impulsiona a pesquisa tecnológica e comunica um conhecimento. Reveladora das leis fundamentais, como no caso do balanço de 25m de chegada ao edifício, desafiando a força da gravidade.

As etapas de execução podem se desenvolver com soluções técnicas rápidas e econômicas. O projeto reduz ao máximo o impacto no terreno ao minimizar os ajustes na topografia e apresentar apenas oito apoios em concreto armado que definem as esperas para sobreposição da estrutura metálica. O volume vertical consiste de uma estrutura tubular leve e de fácil montagem, podendo ser construída simultaneamente com o resto do edifício. Com base nas sondagens fornecidas, para as fundações do prédio, podem ser consideradas duas alternativas: tubulões a céu aberto ou sapatas diretas.

Todo demais elementos construtivos, bem como as soluções tecnológicas que permitem o controle das instalações do edifício, são concebidos a partir de padrões industrializados e sistemas de simples manipulação e manutenção, visando à exequibilidade do projeto, redução do impacto ambiental e rapidez na execução da obra, além de evitar desperdícios ou gastos imprevistos com manutenção de longo prazo.

Instalações

Hidráulica e Elétrica: as instalações prediais estão configuradas para fácil manutenção e acesso, fazendo uso do sistema estrutural proposto. Os reservatórios de água situados próximo ao volume principal atenderão a demanda do edifício tanto para água servida como para sistemas de incêndio. Para água pluvial está previsto um sistema de coleta e reserva para reuso. As instalações Elétricas previstas visam reduzir ao máximo o consumo de energia considerando a possibilidade total de uso de luz natural durante o dia.

Ar-condicionado: o uso de climatização no edifício torna-se complementar considerando que a própria proposta arquitetônica é capaz de manter os interiores em condições adequadas de conforto térmico por boa parte do ano. No entanto, para atender às condições climáticas extremas e à especificidade dos espaços expositivos o edifício prevê instalações de ar-condicionado (sistema split/condensadores) baseado na economia, controle e flexibilidade, podendo ser implantado em etapas. Nas áreas expositivas, para o acondicionamento independente destas, os aparelhos seguem modulações de faixas transversais de dez

metros que podem ser controladas separadamente de acordo com suas configurações. Através das grandes vigas longitudinais o sistema funciona como ramificação, também atendendo as áreas administrativas e de armazenamento de acervo. O Auditório e o Espaço para Exposição Multimídia possuem sistemas independentes atendendo seu funcionamento específico.

Sistemas Especiais: todos os sistemas de instalações (hidráulica, elétrica e sistemas especiais) funcionarão como uma rede através das vigas longitudinais. Estão previstas para serem implantadas nas áreas de forro e piso atendendo com liberdade total de modulação e adaptação, seja para iluminação, pontos de energias ou água solicitados para os espaços de exposição.

Sustentabilidade / Conforto Ambiental

De acordo com o Diagnóstico Climático da cidade de Campinas, mostra-se possível que um edifício bem planejado em aspectos de conforto ambiental funcione sem a necessidade de utilização de ar-condicionado pela maior parte do ano, um dado muito significativo e que se torna uma diretriz determinante, no intento de realizar um projeto condizente com o clima local e caracterizado pela flexibilidade e controle de ventilação e iluminação, adaptáveis a inúmeras condições.

Ventilação e Ar-condicionado: além de preparado para receber equipamentos de climatização artificial, o edifício foi projetado para funcionar sem eles através do uso de ventilação natural. Tirando partido do sistema estrutural e dos fechamentos, as treliças longitudinais funcionam como espaço de circulação de ar de 2,5m de largura entre o vidro interno e o fechamento externo, e como brise-soleil que protege o volume. Essa camada de ar cria uma zona de transição, tanto espacial (terraço semi-exterior ao longo do edifício onde os usuários podem circular) como das condições térmicas, amenizando os contrastes entre interior e exterior, e auxiliando na otimização do balanço térmico interno. A caixilharia prevê uma diversidade de aberturas: painéis que se alternam entre fixos e móveis somados às aberturas na parte superior garantem a ventilação cruzada para a retirada do excesso de ar quente.

Mesmo sendo o vento Sudeste predominante, o controle de fluxo de ar acontece em toda a extensão das fachadas, podendo atender às exigências de ventilação variáveis ao longo do ano e de acordo com os usos internos. Quando necessário as aberturas podem ser fechadas mantendo o edifício totalmente vedado.

Iluminação Natural e Artificial: as duas salas de exposição possuem total controle de iluminação natural: adaptável conforme a variação da incidência de luz e segundo o material exposto internamente. Devido à superfície das fachadas que filtra a luz natural, o uso da luz artificial durante o dia passa a ser complementar.

Fachadas: as placas de alumínio que revestem o edifício funcionando como brises, desempenham uma proteção térmica indispensável nas condições climáticas às quais está exposto o museu. As superfícies são os principais elementos que garantem as condições adequadas de conforto no interior do edifício além da flexibilidade de controle no inverno e verão. A predominância da cor de branca em quase todos os fechamentos exteriores colabora para o desempenho térmico ao refletir o máximo de incidência de radiação e conseqüentemente, da transmissão de calor para o interior do edifício.

Tecnologia: possuindo uma grande área de cobertura, o sistema de coleta de água pluvial leva a um reservatório para água de reuso, ideal para uma obra destas dimensões. Uma área localizada numa “praça” externa e equipada com painéis fotovoltaicos para geração de energia elétrica através da energia solar colabora para a autonomia energética do edifício além de servir como mais um elemento educativo do Museu fazendo parte do percurso do visitante.

Eficiência Energética: as condições de conforto para o usuário são garantidas através da climatização natural durante a maior parte do tempo pelo fato de que o edifício, em sua totalidade, pode ser controlado manualmente, gerando economia de energia tanto para ventilação (ar-condicionado usado somente quando necessário para compensar condições externas excepcionais ou para exposições específicas), bem como para iluminação. A implantação pontual do projeto também reduz

interferências no terreno e possibilita a ocupação de todo o resto da área com vegetação de pequeno ou grande porte.

Linguagem / Matéria

Através de sua implantação e forma, além da matéria da qual se constitui, o museu une a Ciência a uma expressividade espacial e sensitiva. Utilizando materiais predominantemente reflexivos (aço, alumínio e vidro) o edifício se torna, primeiramente, um ponto de luz, um reflexo não muito definido à distância, mas que se revela ao aproximar-se. Um brilho difuso que remete a um evento em eterno movimento conforme a luz do dia e da noite. A potencialização de um fenômeno e um estímulo para que qualquer cidadão se pergunte sobre o mundo que o envolve.

A superfície da fachada é criada a partir da idéia de infinito: uma referência à essência de sua forma, reconhecível desde sua escala cosmológica até sua parte mais ínfima. Encontramos semelhanças em tudo que constitui o universo que nos cerca, e o edifício busca transmiti-las. Do mesmo modo, sendo um Museu de Ciências, a apreensão dessa informação também acontece de maneira progressiva, desde sua concepção até sua compreensão.

Partimos de um conhecimento científico do homem sobre a natureza: o infinito presente na natureza é reconhecido e, posteriormente, parametrizado pelo homem através de conceitos matemáticos e geométricos. Esse conhecimento científico origina um segundo tipo de infinito, sintetizado no conceito de fractal: razão infinitesimal criada pelo homem a partir de sua interpretação das características do meio que o envolve, novas noções de auto-semelhança e complexidade infinita, capazes de entender a natureza em suas ilimitadas escalas. Nosso desenho é uma terceira visão sobre esse conceito. Através da materialidade e da textura do edifício cria-se uma interpretação humana sobre um evento natural.

A partir de um modulo inicial matemático desenha-se um “código” de perfurações que será aplicado às superfícies. Depois, uma padronização de 10 peças é criada, seguindo dimensões industrializadas e variando seu desenho de abertura/transparência de acordo com a quantidade/tamanho das perfurações adotadas. A paginação destas peças nas

fachadas do edifício corresponde aos usos internos, sendo mais densa ou difusa de acordo com a luminosidade necessária para as atividades. A repetição e mistura destas peças é capaz de gerar um desenho infinito e parametrizado que será reconhecido na medida em que o usuário observar o edifício, dos pontos mais distantes até o seu interior, descobrindo-o a cada instante (Fig 15).



Fig 15 - Diagramas, Concepções, Superfícies e Fachadas

DULCE LOUÇÃO

A Minha Casa

Projectar uma casa que se propõe ser um lar, lugar de protecção e repositório de memórias, fez-me retornar à ideia de casa que construí a partir da minha casa de infância, no Alentejo.

Tratava-se de uma casa grande, com uma escada de tiro por onde caí diversas vezes, com uma cancela no topo, fruto do cuidado dos meus pais, mas nem sempre eficaz, que vim a redescobrir quando, na minha própria casa, e com o nascimento do meu filho, a reinventei com velas de pano cru, que tapavam precipícios (Fig 1).

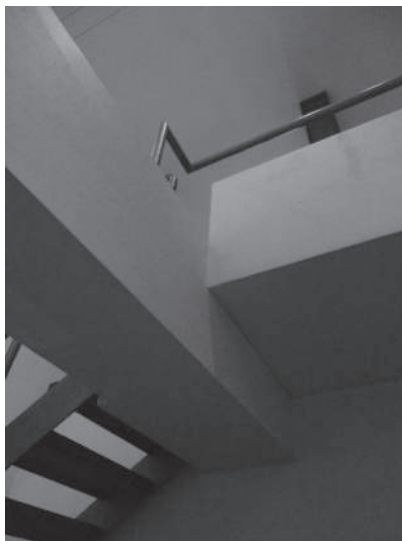


Fig 1

A casa tinha quartos com portas altas de duas folhas, todos ligados, como se de um percurso se tratasse, e eu ia abrindo portas atrás de portas e descobria mundos inventados, de grandes casas com mobília escura e apainelados na parede da casa de jantar.

No verão, ao pôr do sol, quando a luz vinha de uma porta azul, a luz amarela banhava a mesa da casa de jantar e definia a silhueta em contraluz da minha mãe.

A minha casa de agora tem também uma luz dramática de sul que inunda a penumbra de um lote fundo, e percorre os buracos e pavimentos (Fig 2).



Fig 2 e 3

E tem também uma escada. Não de tiro, mas enrolada numa geometria excêntrica, em madeira vermelha (Fig 3).

A minha casa foi inventada para uma certa ideia de família e terminou sendo habitada por uma criança e um gato (Fig 4). Lugar de esconderijos e brincadeira, com alcovas e recantos (Fig 5) e o lugar do fogo, abrigado entre paredes maciças de um falso branco (Fig 6).



Fig 4, 5 e 6

Uma névoa percorre todo o espaço em gradientes de penumbra (Fig 7) interrompida por luzes que delimitam espaços de estar, ler, dormir e pensar (Fig 8).



Fig 7 e 8

A minha casa da aldeia tinha um quintal com hortenses e laranjeiras. E tinha um baloiço.

Aqui também há um quintal. Com laranjeira e um desconcertante abacateiro que dá fruto, alternadamente, cada dois anos. Dizem que, por estar sem companhia de outro da sua espécie. E tem buganvílias que constroem, na Primavera, tufos de cor nos muros, e se derramam em rosas no pavimento, quando chega o Outono. Mas não tem baloiço...

Tem pardais, melros e pombos. E muitos gatos vadios que, a medo, atravessam o meu pedaço de província (Fig 9) e observam, porventura invejosos, o meu habitante felino, deitado molemente na bancada da cozinha, ao sol de inverno.



Fig 9

Transportei da minha casa de infância alguns móveis e objectos (Fig 10), na esperança de também receber a atmosfera de presença e conforto de quando pedia licença às cadeiras (Fig 11), para passar entre a sala e o escritório onde o meu pai via radiografias de mineiros atormentados pela doença, dizia-se “dos pulmões”.



Fig 10 e 11

Lisboa, 15 de Fevereiro de 2011

FILLIPE ABREU E LIMA

A Carta a Leão X como Método de Projeto: Elucidações sobre Arquitetura como um Desígnio da Providência

Rafael Sanzio da Urbino volta a ser discutido na teoria da arquitetura e das artes a partir de 1968, quando John Sherman, Christoph Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri organizaram estudos e exposições sobre a contribuição deste para a Roma da corte de Leão X. Os novos olhares vistos naquele momento com lentes mais nítidas sobre as contribuições metodológicas e artísticas de Rafael nasceram juntamente com as críticas oriundas da história social do conhecimento e das artes. A carta atribuída a Rafael foi escrita por Baldassar Castiglione em meados de 1519, num contexto de restauração de um modelo urbano e cosmológico mais amplo liderado pela Igreja Católica ao longo do Renascimento. Essa obra caracteriza-se, segundo nossa compreensão, como um texto artístico e científico, duplamente coerente em metodologia: tecnicamente ou literariamente. O fato de ter sido escrito por Castiglione e pensado de acordo com o projeto político de rafael para Roma; e ainda por ser direcionado ao Papa e sua corte de intelectuais políticos mas também aos arquitetos e planejadores de então torna esse documento de grande preciosidade aos estudiosos.

Nossa abordagem sobre a *Carta*, portanto, apresenta dificuldade de aproximação, pois as leituras e releituras são sempre múltiplas e parciais: interpretativas. Contudo, as análises de mais pertinentes são mesmo as efetivadas por Francesco Paolo Di Teodoro¹, que fez uma análise

¹ Todas as citações deste texto foram retiradas da tradução da Carta de Rafael publicado no volume: DI TEODORO, Francesco Paolo. *Raffaello, Baldassar Castiglione e la 'Lettera a Leone X. Con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi, presentazione di Christof Thoenes, presentazione alla prima edizione di Marisa Dalai Emiliani, Bologna 2003*). Esse texto, deve contudo ser lido em conjunto a tradução que fizemos para a língua portuguesa do ensaio de Michel Paoli: *La Lettre à Léon X comme 'Discours de la Méthode' ou la restauration de l'Architecture Antique au moyen du Dessin*, publicado na revista "Scholion" (Stiftung Bibliothek Werner Oechslin), VI

comparativa dos dois manuscritos existentes da carta de Rafael – o de Mântua e o de Munique – confrontando uma densa abordagem filológica e histórica de então. Obviamente as letras da Carta são interpretadas de modo diverso por artistas, literatos, arquitetos. Interessa-nos, em especial, a descrição metodológica implícita na carta e a análise e projeto anunciado por Rafael sob o nome “*Pianta di Roma antica*”, fornecidos e explicitados na *Carta* em si e que nos explicita as ideias particulares expressa no opúsculo. As diversas mensagens do texto dividem-se em explícitas e implícitas, inclusive àquelas análises dos seus reinterpretes desde a sua redescoberta, em 1733, e, especialmente, desde o momento em que entendemos ser Rafael o seu autor, no ano de 1799.

Roma Restaurata – Modelo e Desígnio

Apesar de hoje sabermos que a autoria da carta é de Rafael Sanzio, a questão primeira a ser discutida é sobre as intenções explícitas e implícitas das mensagens ao papa Leão X e aos demais interessados. É óbvio e até mesmo mais claro do que a autoria da Carta que o destinatário foi o papa Leão X e sua corte de administrados de um clero centralizado. Contudo, e mais que tudo isso, está a tentativa da Igreja de restaurar a Roma antiga, não nos aspectos arquitetônicos ou políticos apenas, mas no contexto de grupo social com conjuntos de significados e efetivações culturais definidas. O Renascimento como redescoberta dos antigos foi, em nova análise, uma releitura da filosofia para estabelecimento de uma metodologia da natureza para aplicação nos modelos provenientes do intelecto e para restabelecimento de diretrizes para modelos cosmológicos. Obviamente as forças políticas e financeiras na Itália dos séculos XV a XVII nasceram num primeiro momento para depois poderem efetivar as buscas filosóficas para explicar a razão de ser no mundo.

(2010), pp. 53-76. Essa edição é considerada a mais importante sobre o referido texto de Rafael. Para a tradução em português recomendamos: RAFAEL. Cartas sobre Arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, Ideologia e Poder na Roma de Leão X. Luciano Migliaccio (Org.). Luciano Migliaccio, Letícia Martins de Andrade e Maria Luiza Zanatta (Tradução). Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

Francesco P. Di Teodoro² esmiúça uma análise com aspectos analíticos sobre o destinatário da *Carta*, mas em muitos momentos reforçam a opinião de que aparece outro não explícito e de aparência coletiva. “*ho usato ogni diligentia a me possibile accioché l’animo di Vostra Santità e de tutti gli altri che se diletteranno di questa nostra faticha restino senza confusione ben satisfatti*” (§VI). Caso alguns considerem e interpretem que essa citação a um sujeito coletivo é apenas circunstancial, não se pode negar que a existência de várias outras colocações do mesmo tipo reforça que as mensagens implícitas no texto foram endereçadas a outros interessados: num momento presente ou mesmo futuro. Contudo, como anunciou o próprio Michel Paoli e o Di Teodoro em suas análises da *Carta*, o próprio Papa parece ter sido favorável a outros interessados no projeto de restauração da Roma enquanto criação mítica, como nas citações: “*chi vorrà havere questa cognitione*” (§VII), “*chi vorà attendere alla architettura*” (§XIII)³.

Alguns pontos obscuros de caráter neoplatônico parecem permear a ideologia do período. “*Pigliarai, adonque, la carta sopra la quale vòì designare lo aedificio*” (§XVII), ou seja, o edifício deve ou não existir antes de sua concepção e colocação em desenho (planta, fachada e corte) ? ⁴. Além disso, a discussão sobre a possibilidade de uso de pinturas

² O texto de Michel Paoli considera apenas o a versão original do manuscrito de Mântua, ainda como o faz de maneira mais sistemática o Di Teodoro. Por duas razões mencionadas: inicialmente por ser “o único que foi necessariamente validado por pelo menos um dos dois participantes, ou seja, Castiglione, uma vez que o manuscrito está autografado” e em segundo lugar por que “a versão original, embora não contenha a primeira parte do esboço do texto inteiro (os fragmentos do manuscrito, bem como outros elementos, tendem a provar – como alegado pela Shearman – que as partes restantes já haviam sido escritas antes), é certamente a primeira finalização da Carta e, portanto, contém informações que seriam apagadas quando reescrita”. Ver a tradução que fizemos do referido texto.

³ Ver nota 4 do texto de Michel Paoli. Citamos aqui: “No texto publicado em 1733, reaparece o Papa nos parágrafos VII e XIII, onde ele substitui, de maneira surpreendente, o interlocutor coletivo da versão original e em uma última frase adicionada no final do texto (§XXI), para permitir ao autor tomá-lo como seu ilustre destinatário”.

⁴ Ver igualmente nota 5. Citamos aqui: “Na edição de 1733, o ‘tu’ original é substituído por uma forma impessoal: “*Piglierassi [...]*”, “*devesi tirare [...]*”, etc”.

e desenhos para representar algo como edifícios, ou seja, construção materialmente falando, é, em parte, afirmar a possibilidade de que a coisa em si existe em outros termos além da materialidade exposta ou construída. É notório que Rafael pretendeu desenhar os monumentos antigos não apenas para catalogar as obras de um modelo referencial, mas para servir de orientação aos arquitetos e tratadistas que viriam a formar a base epistemológica da arquitetura de então. É ainda relevante o fato de que Rafael não mostrou os monumentos arruinados, ou seja, destruídos pela ação d tempo como estavam nos idos de 1520, mas os recriou como modelos perfeitos, intocados além do tempo e do espaço: essa atitude reforça ainda mais a ideia de que a concepção de arquitetura pode ter sido diversa da que temos hoje em dia, na maior parte dos casos. O objeto construído seria, portanto, diverso daquele idealizado, e o sucederia enquanto criação de uma atitude humana. Não haveria, portanto, nada que existisse na terra que não fosse precedida pro uma ideia na imaginação ou nas leituras do céu. Usando as palavras de Rafael: *“gli edifici che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano”* (§VI – mesma ideia no §VIbis). A ideia original parece, portanto, ser uma discussão de modelos e ideias, muito além de descrições fiéis do estado dos monumentos ou até mesmo de suas proporções geométricas.

Um outro ponto essencial no texto rafaelesco é a compreensão da cidade como um projeto político. Mas que dizer sobre política no início do século XVI? E qual a concepção de Rafael sobre arquitetura, cidade, poder e política? Pode ser que quando escreve, no §XVIII, que *“dirò qual modo mi pare che s’habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper trovare tutti li membri delli aedificii senza errore”*. A ideia de organismo vivo ressurge, como nos dizeres de Leon Battista Alberti, Antonio di Pietro Averlino, o Filarete, e Francesco di Giorgio Martini e outros teóricos da cidade até então, como compreensão da cidade como uma unidade, um corpo social único que nasce a partir de um projeto maior da humanidade. A arquitetura emerge nesse contexto como produto de uma relação entre o homem e o espaço que o

circunda. Habitando o espaço no mundo, o ser humano manifesta suas indagações construindo o mundo que vive, pois a linguagem continua sendo a senhora do ser e do viver, portanto, do habitar. A concepção de Rafael acerca dos monumentos, quando os desenha como modelos de um mundo mítico a ser redescoberto, reforça a ideia de que o valor das coisas em si está nas ideias e não nos objetos. Opção de clara afeição platônica, o projeto de redescoberta caracteriza-se como força social de recriação da Roma Antica, para redescoberta dos valores e questionamentos sobre as razões de ser do homem no mundo. Encontrar todos os membros do edifício sem erro é uma afirmação tão metafórica quanto é dizer que um edifício é um corpo. As razões verdadeiras, se é que podemos dizer isso, estão na compreensão de que nada poderá existir no mundo que não tenha sido imaginado antes. Assim, torna-se livre o pensar, pois tudo aquilo que se planeja existe num mundo das ideias com seu valor existencial autônomo, independente da materialidade no mundo natural. Assim, podemos afirmar que uma das tentativas do texto da *Carta a Leão X* é de estabelecer uma diretriz de política urbana de valorização da arquitetura como *materia exclusa*, além de qualquer objeto construído, mas como relação do homem com o espaço que o circunda e o habita. Longe de considerações subjetivas que fazem do mundo como uma categoria existente apenas quando seria construído socialmente, queremos dizer que a tentativa de Rafael, como de alguns antes dele, foi o de determinar a arquitetura como produto do homem como linguagem e questionamento sobre quem é e onde está. Coerente e factivamente falando, Rafael pretende ser realista nas suas considerações, pois utilizou métodos racionais para tentar demonstrar suas opiniões, algumas explícitas num discurso político, outras implícitas para os arquitetos a partir de então. Chegando aos dias de hoje com essas considerações, cinco séculos após sua confecção, podemos afirmar que essa tentativa de verdade metodológica foi alcançada em parcialidade, havendo em vista a deturpação que houve a partir de 1520 sobre as razões de ser da arquitetura como processo lingüístico e metafórico do homem.

Um ponto que parece ser central no projeto da Carta de Rafael é a sua finalidade. Nesse sentido, vale a pena relembrarmos que a finalidade como causa filosófica foi redescoberta pelos Renascentistas a partir das releituras dos antigos filósofos gregos traduzidos pelos árabes e orientais, pois havia sido abolida das discussões em Roma. Final, eficiente, formal e material como causas metafísicas estavam ainda relacionadas diretamente com princípios éticos e estéticos, pois nada haveria no mundo material que não houvesse sido pensado como ideia antes de sua criação formal de forma eficiente no mundo. Assim sendo, as contribuições dos neoplatonistas que adaptaram a doutrina aristotélica e platônica, iniciada com Plotino e seu método de análise metafísico e ético, aos novos modelos políticos dos séculos XV em diante, serviram para reforçar as ideologias mitológicas e cosmológicas; pois como se sabe, os gregos não pensavam em cosmologias criacionistas, mas compreendiam e julgavam que tudo sempre houve e haverá, independente de nossa concepção do mundo: daí o uso e criação de mitos.

Os monumentos romanos selecionados por Rafael para expressar seu ideal, entendemos que seja uma seleção de elementos para justificarem sua cosmologia. Um projeto político é, nesse sentido, uma representação metafórica num mundo material, portanto uma causa, de um modelo eficiente e formal como causa metafísica. Nesse sentido, o projeto de Rafael pode ser compreendido como uma semântica ontológica, ou seja, uma criação de sentido ao mundo. Nesse sentido, não há evolução no estrito sentido do termo na arquitetura, mas apenas uma reinterpretação e transformação de seus sentidos de acordo com a transformação da compreensão mítica da sociedade que a constrói. A distinção entre as obras dos antigos e dos modernos pode ser, portanto, facilmente obtida. Essa distinção é fácil, segundo Rafael. Pois, *“questo con pocha faticha far si po”* (§VII); *“né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio”* (§VIII); *“difficultà alchuna non è discernergli”* (§XII). Enfim, deparando-se com um objeto material dess período, justificado com a finalidade procedente, não haveria dúvida. A qualidade, condição estética ligada aos valores éticos que a produziram, fará com que perceba-se se é bom ou ruim, antigo ou medieval.

Roma Caput Mundi

A noção de *'Prisca Pictura'* parece ser já parte das anunciações implícitas de Rafael, pois a seleção de monumentos e sua certeza sobre quais eram obras dos Romanos ou dos 'Bárbaros' parece não ser tão clara aos olhos de hoje. Sua tentativa de restaurar Roma como projeto político, parece ter em Leão X apenas um daqueles homens capazes de o fazerem. O artista, único homem capaz de compreender a mensagem divina, seria o interlocutor entre o que está nos céus e o que fazer na terra. O termo *'Prisca Pictura'* aparece portanto, ainda não elaborado nos argumentos de Rafael – e que viria a ser anunciado apenas por Michelangelo e o lusitano Francisco de Holanda – como sendo o desenho a manifestação material e eficiente de um modelo metafísico. A finalidade, terceira das causas, apareceria como justificativa ética e estética para a concretização da arquitetura material no mundo. Nesses termos, a arquitetura é entendida como manifestação metafísica do homem no mundo, uma relação desse com o mundo superior e verdadeiro das ideias. O neoplatonismo presente nessa doutrina implícita no texto de Rafael é bem comum aos filósofos e pensadores da Renascença, desde Leon Battista Alberti até o Francisco de Holanda, passando por teóricos como André de Resende, que o nomeou de *'Lusitanus Apelles'*⁵. Antes ainda da chegada do tempo de Dom João III no mundo lusitano, a cultura portuguesa já repensava suas condições de interesse pela cultura humanística. Contudo, apenas em 1555 deu à Companhia de Jesus a função de educar os filhos daquela pátria. A ideia de reerguer a Roma, *Caput Mundi* do mundo antigo, viria a ser adotada depois por outras capitais imperiais, inclusive a Lisboa no período de Dom Sebastião. No que toca aos valores historiográficos da arquitetura pretendidos por Rafael, podemos elucidar alguns desses momentos em que manifesta

⁵ Portugal adere completamente ao projeto renascentista já em fins do século XIV. As humanidades eram o foco desde os grandes descobrimentos portugueses em meados de 1450, quando se lançaram ao mar com as escolas de navegação. *As studia humanitas eram* "ideal de uma formação literária adquirida mediante a leitura, o comentário e a imitação dos grandes autores greco-latinos". Ver: MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). História de Portugal. No alvorecer da modernidade. Volume 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 333.

suas intenções. Primeiro quando diz: *“E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere questa cognitione, dico che questo con pocha faticha far si po”* (§VII); e ainda quando: *“Basti, adonque, saper che li edificii di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona raggione de architettura e però concordavano con li più antichi, onde difficultà alchuna non è discernegli”* (§XII). Paoli coloca esses dois momentos como sendo mais de interesse metodológico, ou seja, que a seleção e confiabilidade na descrição e elucidação sobre os monumentos é de teor racional e científico.

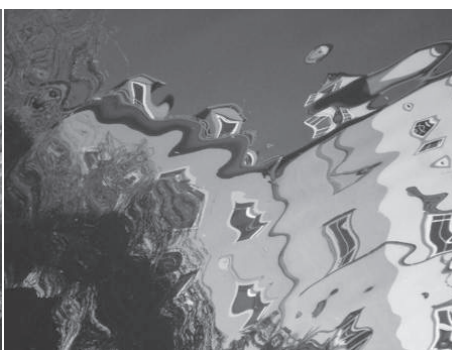
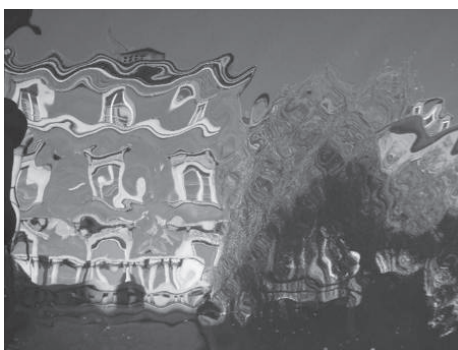
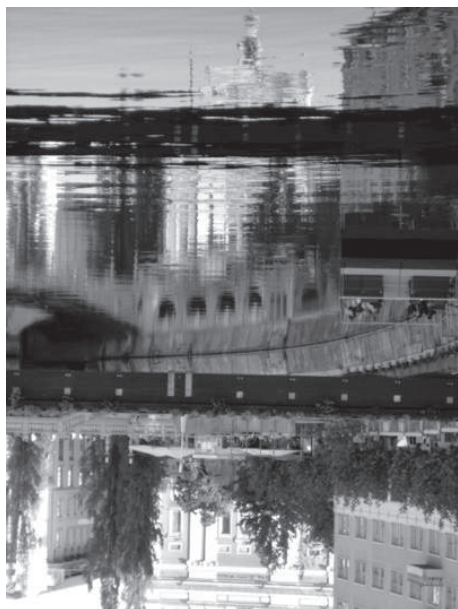
Outro ponto que merece ser anunciado, que reforçam a ideia não apenas de que Rafael pretendia criar um método de análise, mas segundo nossa opinião, restaurar a capital de um império como representação mítica de cidade ideal, é quando insere a discussão sobre a arquitetura antiga sendo a única que representa o vigor e a clareza dos valores universais, e o faz criticando a obra dos ‘bárbaros’. Pois, como mencionou, *“la maniera de’ quali [i Tedeschi] in molti lochi anchor dura”* (§XI). Apesar de durar, Rafael considera que todas as linhas estilísticas entre os Romanos e a sua época, ‘moderna’, eram indignas: *“(senza arte, misura o gratia alchuna)”* (§X), pois não conseguiam representar a verdadeira causa da arte maior, divina, portanto. Não explicitamente, Rafael parece entender que nada seria feita na terra que não houvesse algo maior a ser planejado no céu, num mundo superior ideal. Paoli, sobre essa questão diz assim: *“Qual é, portanto, o raciocínio nesta comparação entre a dignidade, ou nobreza, das duas arquiteturas apresentadas na Europa Ocidental no início do século XVI? O que se fundamenta, como foi visto, é a qualidade de ser nobre ou não, é a origem; e neste caso, a origem deve estar não na história, mas na área da conjunção entre natureza e razão, que no espírito clássico, é um dos fundamentos de legitimidade”*. As verdades da arte estariam, segundo Rafael, além dos estilos, apesar de terem sido os Romanos com sua linguagem clássica herdada e aperfeiçoada pelos Gregos, que concretizaram no mundo material algo de um mundo ideal maior e mais perfeito.

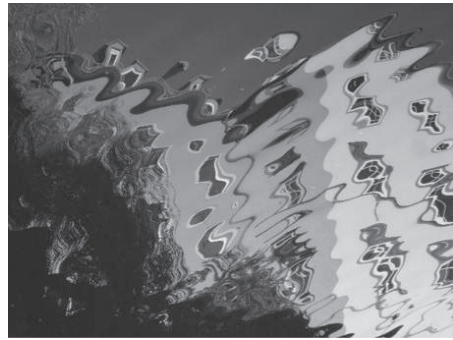
Nesse sentido, e recordemos que Rafael diz que: “*Pur hebbe la lor architectura questa origine che nacque da li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e religati insieme, fanno li lor tercii acuti.*” (§XI), sua carta explicita muito mais que um método de projeto. Ela explicita no desenho em planta, fachada e corte, uma forma de ver racionalmente um mundo inteligível. É, portanto, uma maneira científica de demonstrar verdades incomensuráveis. Contudo, nada serviria essa metodologia sem a capacidade artística ou ‘almística’ ou espiritual do artista para poder acessar as mensagens divinas e concretizá-las, através do desenho, na terra. O *disegno* é também *desígnio*. E sua origem é entendida pela *prisca pictura*. O projeto de *restauratio*, implícito na carta, esconde ainda sua concepção de que o desenho de arquitetura, da mesma forma que a pintura ou escultura, ou todas e demais artes, podem ser entendidas como manifestação ideal no mundo real. Assim, os antigos, autores da ‘*buona maniera*’ (boa maneira), podem ser relidos e reinterpretados para a ‘*buona e antica maniera moderna*’ (boa e antiga maneira moderna) dos modernos. Esse parece ser, portanto, um dos primeiros objetivos do discurso implícito, além do interesse ‘metodológico’ que se coloca na carta.

IVO COVANEIRO

Líquidas Cidades Invertidas (ensaio fotográfico)

(Fotos do autor)





JORGE DA CRUZ PINTO

Os Prazeres do Desenho nos Cadernos do Imaginário

Procuro num dos muitos cadernos de apontamentos, de distintos formatos, que vou acumulando, as notas que tirei durante uma reunião, há cerca de um ano, com o Dr. Gangemi, em Roma, na sua casa editora na Piazza San Pantaleo, a dois passos da Piazza Navona, a fim publicar a versão integral italiana, do meu livro «Elogio del Vuoto».

Em vez dos números de páginas e cópias, montantes e formatos que havia acordado com ele, encontro coisas que me fazem recordar diversas viagens ao estrangeiro e viagens internas dentro de mim mesmo que registaram sincronicamente diversos momentos da minha vida nas folhas brancas dos *Cadernos do Imaginário*.

Chamo-lhes *Cadernos do Imaginário*, porque tal como o imaginário são ubíquos e sincrónicos, pois percorrem simultaneamente vários lugares e tempos exteriores e interiores. Reforçados pelo facto de nem sempre corresponderem a uma cronologia, pois, por vezes, há falta de um novo, utilizo arbitrariamente as páginas em branco de cadernos que iniciei há meses ou anos, fazendo participar o acaso e a desordem na sua inscrição. Sem me dar conta, subverto a lógica do tempo, ou do espaço do próprio caderno, pois muitas vezes, os desenhos e a escrita aparecem invertidos, na fúria imediata que o acto de desenhar arrebatada, como que desafiando a gravidade sua na referência convencional. Assim se unem as memórias de tempos e fragmentos de diversos lugares, impensáveis de reconciliar, que se fundem num caldo imagens, onde passado, presente e futuro se confundem, tal como na mente e no enredo surreal e oracular em que se desenha a vida e os sonhos.

É na construção deste labirinto caótico que melhor se aproxima da dinâmica dos fluxos de imagens que nos ocorrem à mente. Relembro da frase de Klee: «começo pelo caos (...) posso considerar-me eu próprio o caos» e acabo por aceitá-lo e entendê-lo como princípio cosmogénico de toda a criação, segundo e processo de mutação dialéctica de

caos-organização-ordem-entropia-caos-organização... conforme identificou Edgar Morin.

Nos Cadernos do imaginário entrecruzam-se distintas imagens e escritas passíveis de analogias, sob a forma de transposições metafóricas e contiguidades metonímicas:

desenhos de viagens onde registo edifícios, espaços urbanos e paisagens, detalhes construtivos e esboços analíticos de pinturas de museus e exposições, aviões e objectos vários, com apontamentos de reuniões de obra, levantamentos,

notas de preparação de lições e de reuniões académicas na Faculdade de Arquitectura, com tópicos de preparação de conferências, horários de comboios, moradas, emails, nomes... (que por vezes já não identifico), notas de reflexão para livros, por vezes intercalados dos desenhos infantis que os meus filhos foram garatujando e de que às vezes me aproprio, às notas de conferências de arquitectura,

e de outras matérias menos racionais em que sou eterno aprendiz, a os esquematismos, ideogramas, diagramas, plantas, alçados e cortes, perspectivas...

Numa amálgama de sobreposições em que emergem os esquiços de arquitectura para projectos que se realizaram, que se perderam ou que continuam no limbo da esperança utópica e transformadora da imaginação, aos esboços para pinturas realizadas, em curso e adiadas, a desenhos de expressão livre que nada significam para além do próprio prazer de desenhar, ou outras imagens que ampliam os prazeres de olhar e de desenhar, às formas do corpo, das figuras angélicas, às sereias aladas, aos nus e cenas eróticas... onde a musa presente e ausente povoa as páginas do imaginário.

Às vezes acredito que há sempre a musa, presente ou ausente, que me acompanha; elas são as responsáveis pelos bons e maus desenhos que faço; análogas às musas arquitectónicas da figura feminina na gravura da *Origem da Arquitectura* de Laugier ou na *Melancolia* de Durer, representação da plena crise conceptual, povoada pelos arquétipos geométricos e arquitectónicos, o compasso, os quadros mágicos, a ampulheta...

Recordo numa viagem com a Cristina a Florença, quando éramos estudantes de arquitectura, ter ficado impressionado com uma exposição dos *Carnet de Voyage* de Le Corbusier, plenos de desenhos, esboços e esquemas de interpretações analíticas de pinturas de Arquitecturas históricas, de trechos urbanos e de inúmeros *objects à réaction poétique* que lhe serviram posteriormente de estímulos à criação arquitectónica. Pouco mais tarde, o interesse pela obra de Aalto levou-me à Finlândia e onde pude constatar a importância dos desenhos de viagem na obra do mestre finlandês, de que mais adiante me servirei para ilustrar algumas reflexões sobre o desenho em arquitectura. Igualmente, os expressivos desenhos dos cadernos de viagem de Kahn, afirmados pelo claro-escuro e cromatismos e os desenhos etéreos e lineares de Siza são outras das referências, com quem não tenho a pretensão de me igualar ou imitar.

Desenho, porque o desenho me abre brechas no tempo quotidiano, possibilitando formas de evasão, retenção e meditação. Ao desenhar concedo-me outro tempo, detenho-me, olho e interpreto seleccionando do visto um traçado possível que registo simultaneamente no papel e na mente.

Embora para desenhar prefira os pincéis de feltro cinzentos, ou a mina de grafite 6B, que permitem uma expressão mais solta e rápida, desenho geralmente com o primeiro instrumento que me vem à mão.

Quando viajo sozinho desenho, pois raramente uso máquina fotográfica. Outrora, era o drama da limitação produzida pelo rolo de slides e a conseqüente necessidade de seleccionar as imagens que considerávamos importantes; agora, é a abundância ilimitada que as câmaras digitais oferecem, que nos fazem perder o critério da selecção e entrar na insatisfação de tudo se querer abarcar e pouco de significativo se conseguir de facto reter, quer na mente, quer na foto, coisa esta última que só os grandes fotógrafos o conseguem fazer e com quem jamais pretendo competir.

Hoje, por coincidência, neste Domingo de Outono em que início este escrito, vem visitar-me o Antonio Berchéz, que além de reconhecido historiador de arte nos transmite o «*Placer de la Mirada de la Arquitectura*» com que consegue captar pela fotografia a sensualidade

dos corpos pétreos arquitectónicos, recentemente publicados no seu livro, em cujo prefácio, Fernández-Galiano dedica um *soneto salomónico* à sensibilidade da sua imagem que identifica «más que a la vetusta *venustas* vitrubiana y a la *voluptas* de Alberti, un genuino placer sensual y deseo erótico».

Talvez também por coincidência significativa, reconheço no seu «*Placer de la Mirada*» o meu título *Prazeres do Desenho* que há um tempo havia pensado e que agora assumo intencionalmente reforçado pela condição de *mirone* que com ele partilho.

Tal como na fotografia, o prazer do desenho passa necessariamente pelo prazer do olhar, e de identificar nele uma certa estranheza que nos atrai, de reconhecer o *objecto do desejo* e de o possuir de alguma forma, resgatando-lhe a imagem. O olhar magnetiza as forças de relação entre o sujeito que fica sujeito ao objecto, porque o objecto e o que nele projectamos catalisa a nossa atenção, produzindo uma atracção e o encantamento no sujeito, que fica por antonomásia *sujeito*, levando ao enamoramento e à transformação do objecto em sujeito. O desenho reenvia o olhar, num vai-vem entre o modelo, a figura e o fundo - a mente - a mão - o papel - o próprio desenho e novamente o modelo e o fundo... Neste movimento, o olhar e o desenho produzem uma «osmose», um processo de identificação e um «desvelamento» entre o objecto observado e o sujeito na sua condição de *mirone*, análoga à que Duchamp conceptualizou e realizou em *l'Étant Donnés* e *Le Gran Verre*.

Por vezes, a dimensão erótica do desenho é reforçada pela sua dimensão etérea e invisível, como no caso do desenho linear e elíptico de Matisse onde o vazio e os contornos de ausência dão lugar à sugestão reforçando a temática erótica do nu feminino, tal como nos dois desenhos que Sá Nogueira me ofereceu sobre «*Os Bons e os Maus Frutos*» e «*Susana e os Velhos*», onde as cenas eróticas enunciadas são completadas no plano gestaltico da imaginação.

Voltando ao desenho de *re-presentação* do natural, o desenho despe o objecto e introduz uma outra forma de o ver; o olhar, a partir do nosso espaço interior, projecta-se no exterior e percorre o contorno das suas formas, tentando resgatá-las, para as possuir, as conceber e *re-produzir*;

os olhos tateiam os contornos físicos do objecto, avaliam as formas, as proporções, a densidade, as texturas, a profundidade. Nesta avaliação, o olhar saltita entre a figura, o fundo e próprio desenho que se está concebendo, numa espécie de inversão gestáltica que lhe permite abarcar a totalidade e aceder ao seu interior, desentranhando diferenças e semelhanças visuais que afastam ou aproximam a representação do modelo.

Com o olhar enuncia-se o princípio do prazer através da posse da imagem e inicia-se um processo de sedução. O olhar emula a mão que através do lápis ou pincel repete o contorno das formas que o olhar afagou, aos seus aspectos visíveis mais expressivos onde as possamos *re-conhecer*, tentando penetrá-las e aceder e ao seu interior mais profundo, aos aspectos essenciais para que possamos conceber e criar uma outra entidade independente, que emerge e se torna presente pelo próprio desenho e no desenho em si mesmo. Ele é o resultado da concepção: do encontro, do enamoramento e da relação entre sujeito e objecto. O desenho é bem sucedido quando ainda lhe reconhecemos pareências familiares com o modelo e com algo que introduzimos de nós mesmos.

Ainda que na comparação imediata entre o modelo e o desenho fiquemos por vezes desapontados pelas diferenças, à medida que o afastamos do modelo, olhamos o desenho em si, ele conquista a sua própria identidade e autonomia frente ao representado.

O desenho vai para além da descrição da pele e da figura aparente das coisas, faz emergir a carne, as estruturas internas e as expressões vitais das forças latentes que afloram ao sentir. Ele próprio - o desenho - elege da realidade vista o que pretende mostrar ou evidenciar: um certo contorno, uma estrutura, a luz, a sombra, o brilho, os volumes, a transparência, o espaço ... através de pontos, de linhas ou de manchas de claro-escuro ou até mesmo dos vazios brancos do papel...

Entre os prazeres do acto de desenhar, tensões várias afloram o sentir que vão do desassossego do impulso e arrebatamento que a própria acção de desenhar comporta, numa espécie de inquietante nervosismo... ao relaxamento progressivo e à suspensão do tempo, produzida por uma profunda entrega ao acto. Nesse acto de desenhar, o pensamento

divaga por imagens interiores paralelas, memórias de vivências e projecções imaginárias, sem que em nada se possa deter, pois a abstracção da envolvente leva a mente a um esvaziamento progressivo. A concentração e a repetição do movimento de triangulação do olhar entre mim, o representado e a representação, varre por vezes da mente qualquer pensamento produzindo uma espécie de letargia, estado de transe, ou melhor, de meditação.

O esquema gráfico com que registo a imagem torna-se num novo esquema mental adquirido que fica impresso como uma matriz. A partir desse momento, posso voltar a reproduzi-lo facilmente sem que esteja na presença do modelo. Neste sentido, desenhar é adquirir esquemas flexíveis que se vão transformando no nosso imaginário e que afloram o sensível cada vez que os solicitamos sob a forma de inúmeras aparições que podemos manipular e que nos manipulam quando o desenho passa a ganhar a sua própria identidade e nos conduz.

Numa primeira tentativa de categorização divido os desenhos arquitectónicos entre o desenho cognitivo ou de representação de uma realidade existente, «desenho tirado do natural», e desenho de levantamento, dos desenhos arquitectónicos de projecto, ou seja, dos desenhos das construções arquitectónicas imaginárias. Desta primeira identificação levanta-se a seguinte questão: Como é possível desenhar o que vai no imaginário, que ainda não se conhece, se não se conseguir desenhar o que se vê e se conhece?

Por isso, chamamos de *desenho cognitivo* ou de *re-presentação e interpretação do real*, ao desenho que abarca fundamentalmente duas formas de representação: o desenho à vista ou desenho artístico que através do recurso à perspectiva intuitiva procura interpretar a forma plástica de um edifício associada às suas qualidades estético-emotivas; o desenho de levantamento que procura racionalizar a imagem através de instrumentos de medida e de métodos técnicos para reproduzir a realidade topográfica, geométrica, métrica, estrutural, estereotómica de um sítio, edifício ou conjunto edificado existente, para através da sua representação codificada pelo desenho técnico das projecções ortogonais (plantas, alçados e cortes) poder servir de documento historiográfico de

estudo ou de suporte rigoroso para o projecto arquitectónico de intervenção no existente.

Estes, os desenhos das construções arquitectónicas imaginárias, são também eles passíveis de uma categorização faseada, correspondente aos estados de evolução do projecto que podemos identificar numa primeira fase os esquiços conceptuais, sob a «forma formante» (Payerson) de esquematismos gráficos iniciais que correspondem à transposição dos *esquematismos da imaginação produtiva* reconhecidos por Kant, associados aos movimentos transcendententes entre as faculdades do entendimento intelectual e o sensível. Correspondem por isso à *forma eidética*, ligadas às primeiras ideias e imagens conceptuais, a conceitos e imagens topológicas que se exprimem em ideogramas (*eidós*). Os esquiços *ectoplasmáticos* emergem do espaço latente interior da imaginação e ganham forma gradualmente, por tentativa e erro. Por vezes, são difíceis de comunicar connosco mesmo e sobretudo com o outro, sobrepondo esquemas vários: garatujos, diagramas, traçados, projecções sobrepostas... Os esquiços eidéticos são geralmente destituídos de qualquer intenção estética gráfica, pois a rapidez, a intuição, a espontaneidade inconsciente e a intenção com que surgem nem sempre permite um tipo de preocupação que não seja teleológica, ainda que possamos à posteriori reconhecer-lhes essa condição estética (sobretudo quando o autor é reconhecido). Neste sentido, a forma eidética diferencia-se da «forma de expressão plástica» (*morphé*), também ela, uma «forma formante», mas onde a intenção e o julgamento estéticos se encontram presentes.

Jamais desenhamos o espaço, mas sim a atmosfera, os contornos, os limites construídos que o definem, em linhas, ou em planos que codificam paredes, tectos, pavimentos, escadas, vãos... Por isso, o desenho é o limite do espaço, ou melhor, é o *espaço-limite* que se vê, constrói ou intui. Todo o desenho é uma construção mental que descreve ou antecipa a construção concreta através do que são ou serão os seus contornos e limites, dos mais físicos aos mais etéreos.

Na sequência do desenho de concepção - da forma eidética à forma expressiva - segue-se o processo de racionalização do através do

desenho técnico e dos seus componentes projectivos - plantas, alçados e cortes... pormenores - explicativos dos materiais, dos sistemas construtivos, estruturais, funcionais de mediação ao estaleiro da obra. Ainda que os *Cadernos do Imaginário*, alberguem uma primeira fase do desenho técnico à mão, a fase rigorosa acaba por ser desenvolvida posteriormente CAD.

Nos *Cadernos do Imaginário* invertem-se os papéis entre o discurso e a ilustração: o desenho é o verdadeiro discurso e os textos são reduzidos a anotações e legendas. Através do desenho, refiro seguidamente, algumas das viagens exteriores e interiores realizadas:

Roma

O Panteão (Fig 1), traduz de facto o sentido da arquitectura como *forma simbólica*, cujo espaço vazio contido representa simultaneamente, a clausura da visão cosmo-teológica da antiguidade clássica, o *axis-mundi* e o registo do tempo, através da projecção dinâmica do foco solar no espaço interior. Apesar do espaço unitário, as possibilidades da visão são ilimitadas.



Fig 1 - Panteão, Roma, 2000

Escolho alguns pontos de vista fixos (próximos aos produzidos por uma câmara fotográfica) para captar a atmosfera interior (Fig 2).

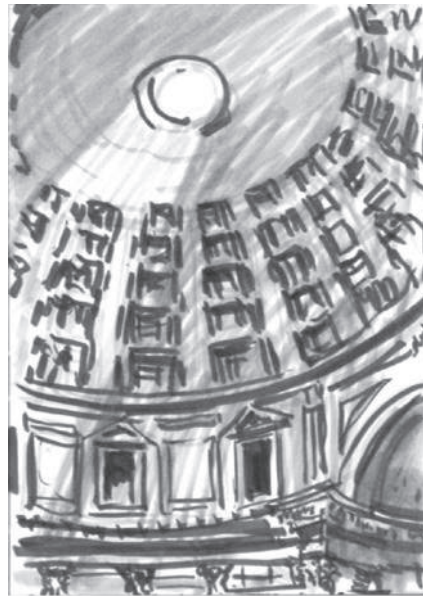
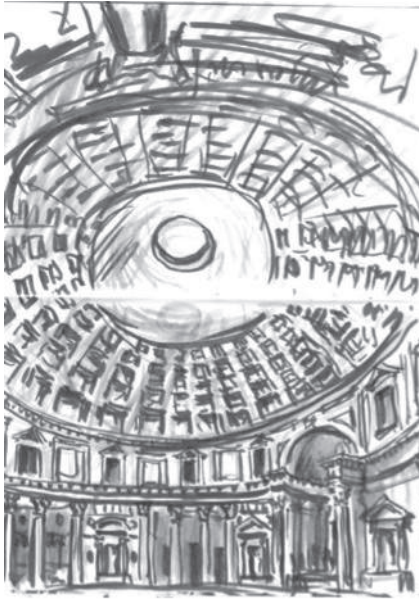


Fig 2 - Panteão, Roma, visão panorâmica, 2000

Fig 3 - Panteão, Roma, cúpula, 2000

Procuo enquadrar a cena central, mas logo o desenho alastra para o lado diluindo-se nos bordos, na ambição de tentar abarcar a totalidade espacial. Pela menor densidade das pinceladas, deixo o branco do papel e com ele desenho o feixe de luz que trespassa o óculo zenital projectando a elipse do círculo solar no seu interior; apreendo em síntese os contrastes de claro-escuro acentuados pelo repuxamento das cornijas e pelos caixotões e nichos escavados nas massas interiores. Mas não me basta essa visão estática do globo ocular fixo num só ponto de fuga, que é insuficiente para descrever a totalidade rotunda do espaço interior do Panteão. Sobreponho a visão dinâmica (próxima da câmara cinematográfica), através da rotação vertical dos globos oculares e das cervicais que me permitem abarcar a parte superior e a totalidade da cúpula (Fig 3); aproprio-me da outra página do caderno acima, completando o

círculo que define a visão unitária da cúpula e do espaço; e registo ainda a vista do capitel invertido da coluna que se encontra nas minhas costas (Fig 4).

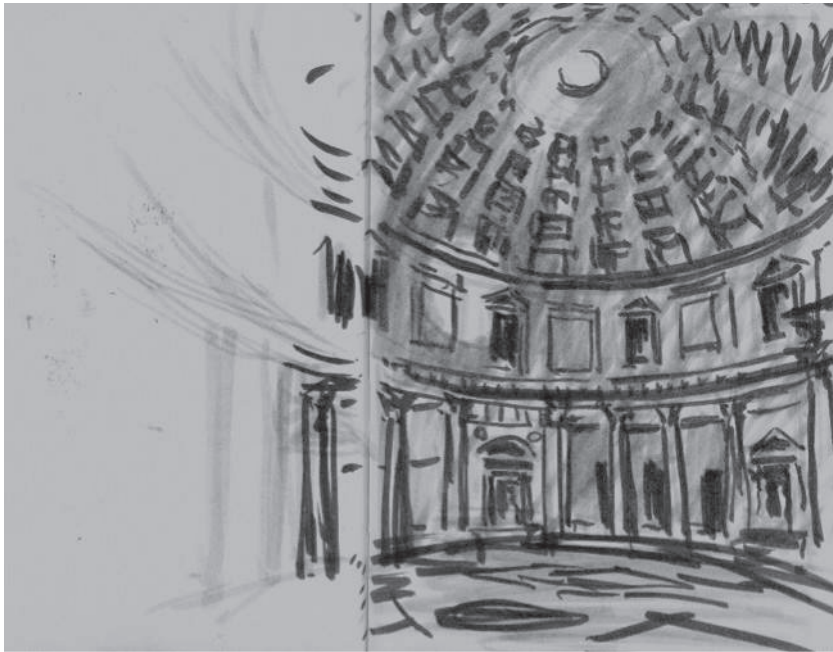


Fig 4 - Panteão, Roma, 2000

Na metade superior, o desenho começa impacientemente a perder o detalhe, talvez devido ao facto da vertigem produzida pela postura desconfortável e do encandeamento solar produzido pelo óculo. A costura entre as duas páginas do caderno divide a visão estática inferior, da visão dinâmica superior, análoga à cornija que, no interior do templo dedicado a todos os deuses, separa a cúpula do tambor, define a linha do horizonte entre o Céu e a Terra e o equador da esfera platónica imanente.

Percorro os vazios urbano-arquitectónicos públicos, como no traçado da planta de Giambattista Nolli (1748) e através do desenho, registo um outro momento cosmológico de uma coincidência significativa, o sincronismo da Lua Cheia de 16 e Junho de 2000 na Piazza do Popolo (Fig

5), sobre o eixo da Via del Corso, enquadrado pelas duas igrejas gêmeas barrocas de cúpulas octogonais. Situo o olhar a partir da base do obelisco egípcio no centro da praça, onde me sento, abarcando o tridente do traçado barroco definido pela Via del Babuino, Via del Corso e Via Ripeta, que sobre mim convergem. A convergência geométrica da planimetria das três vias sobre o ponto do obelisco constrói a perspectiva da *arte da fuga* barroca associada ao espaço infinito e à multiplicidade simultânea dos três pontos de fuga, antecidos pelo vazio elíptico-topológico da praça. O acontecimento mágico dá-se no momento sincrónico em que a minha visão, centrada como ponto mira do obelisco, reconstitui a axialidade do traçado urbano reforçado pela presença coincidente da Lua Cheia, na noite que me esbate os contornos do desenho e me exalta de emoção ante Ela.



Fig 5 - Lua Cheia sobre a Piazza del Popolo, Roma, 2000

Em cada viagem a Itália variam-me os estados de alma, como as sequências das fases lunares da *Osservazioni Astronomiche* da pintura de Donato Creti (Fig 6.1; 6.2 e 6.3), que anotei na Pinacoteca do Vaticano e que logo me desencadearam esboços associados à Musa (Fig 7).

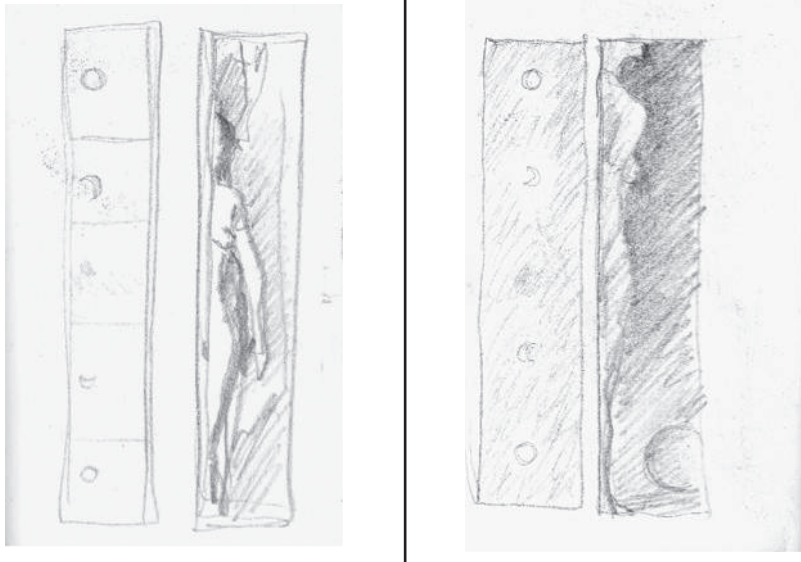


Fig 6.1 e 6.2 - Fases da Lua 1 e 2

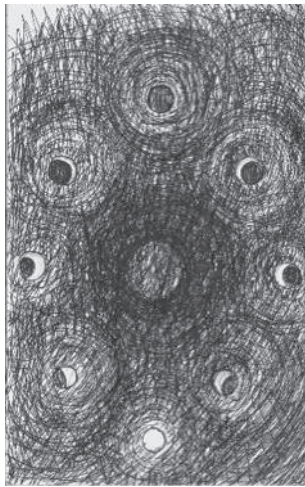


Fig 6.3 - Fases da Lua 3



Fig 7 - Musa ao Luar

Veneza

Anoto também os meus estados lunares, em diversas ocasiões, como as máscaras na noite que ocultam na intimidade o rosto feminino, espelhando-se nos canais; deambulo pela Piazza di San Marco (Fig 8.1 e 8.2), na trama do labirinto de *campi e vicoli*, como na praça povoada de transparentes imagens fantasmiais no *Trasfugamento del corpo di San Marco* do quadro de Tintoretto (Fig 9) ... nos trechos urbanos enquadrados pelos três arcos e colunas do grande pórtico clássico da *Casa di Levi*. de Veronese (Fig 10) ... perdendo-me nos espaços habitáveis de outras pinturas de Giovanni Bellini, Mansueti, Bassano, Tiepolo... que registei no museu da *Accademia* (Fig 11).

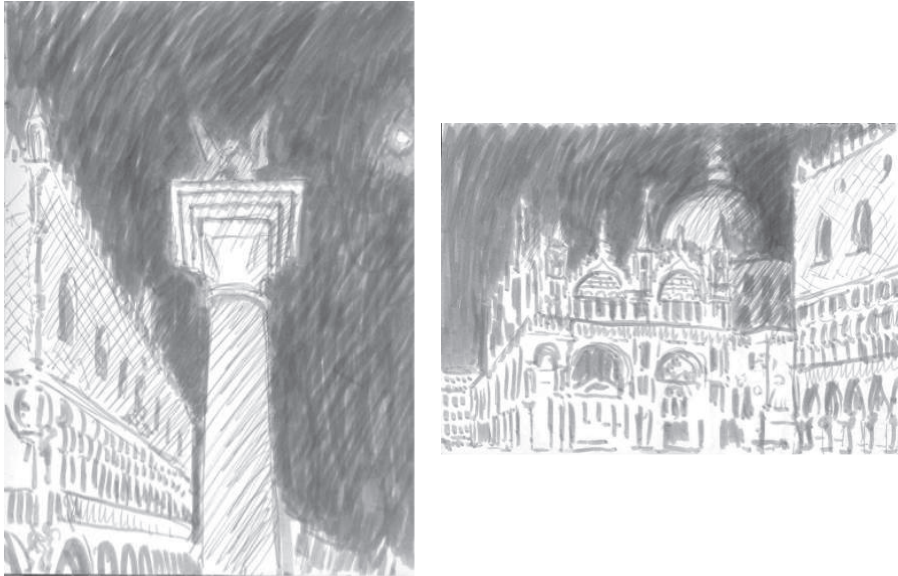


Fig 8.1 e 8.2 - Luar, Piazza di San Marco, Venezia, 2006



Fig 9 - A partir de Tintoretto, Accademia di Venezia, 2006



Fig 10 - Veronese



Fig 11 - Pinturas de Accademia di Venezia

Siracusa

Desenho o antigo anfiteatro grego, que se completa na paisagem do mar interior, e no *contorno de ausência* do círculo latente, *símbolo* do pacto entre os homens e os deuses.

Na estranha praça de Ortigia.(Fig 12.1 e 12.2), em forma de meia-lua, situa-se o mais antigo edifício europeu ainda em uso, sedimentado pelas adições da história – o *Duomo* (Fig 13) - antigo templo grego que cruza a condição tectónica das suas arquitraves e pórticos colunários, posteriormente encerrados, com as abóbadas estereotómicas e a plasticidade contorcida da fachada Barroca



Fig 12.1 - Piazza del Duomo, Siracusa, 2006

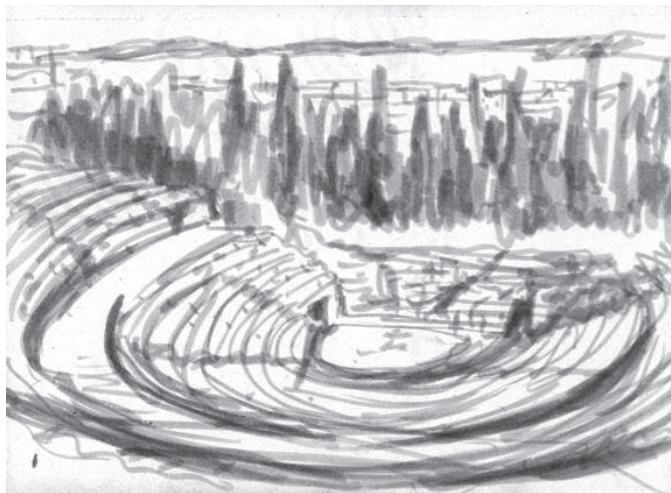


Fig 12.2 - Teatro Greco di Siracusa_disegno dell'autore



Fig 13 - Domus de Siracusa, 2006

Buenos Aires

Retenho imagens da ampla escala do espaço público da Cidade, aberto em extensos parques e avenidas rasgada nas quadras do traçado urbano, de edifícios com átrios generosos. Passo da escala dos bairros tradicionais *porteños*, à dissolução urbana periférica nas *villas miseria* que se espalham entre a Pampa e a Cidade. Desenho no Café Tortoni (Fig 14) e à noite não resisto de tentar registrar os movimentos do tango na Confitaria Ideal (Fig 15).



Fig 14 - Café Tortoni, Buenos Aires, 2007

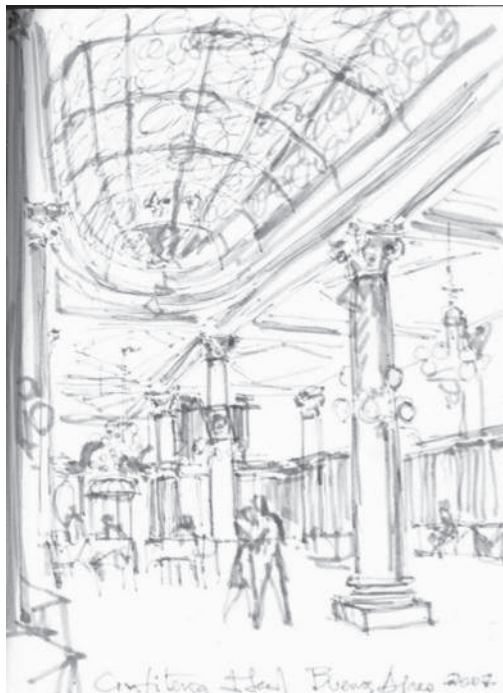


Fig 15 - Tango, Confitaria Ideal, Buenos Aires, 2007

Chefchauen

Falam-me em árabe, pensando os entendo. Desperta-me a curiosidade de um portal mouro (Fig 16) que se ergue em frente à praça da Mesquita (Fig 17), que em transições de escalas e sombras me conduz ao interior de um pátio vazio, cercado de pórticos e arcadas sedimentadas.



Fig 16 - Chefchauen, Portal na Praça da Mesquita, 2001

Fig 17 - Pátio, Chefchauen, 2001

Casa do Governador da Torre de Belém

O projecto para um Hotel – SPA no edifício histórico dos sécs. XVI a XVIII, junto à Torre de Belém, a descoberta arqueológica das cetárias romanas durante a escavação, e obra, arrastam-se há uns anos, enchendo as páginas de muitos dos meus *cadernos do imaginário*, com esquiços de plantas, perspectivas de ambientes, entradas de luz, detalhes construtivos, esboços de design de mobiliário, notas de reuniões de obra, pinturas... (Fig 18.1 e 18.4)

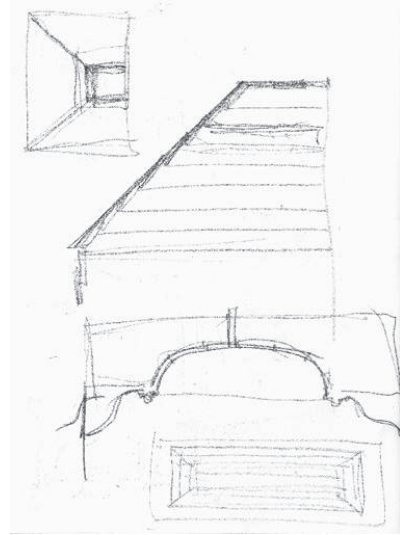
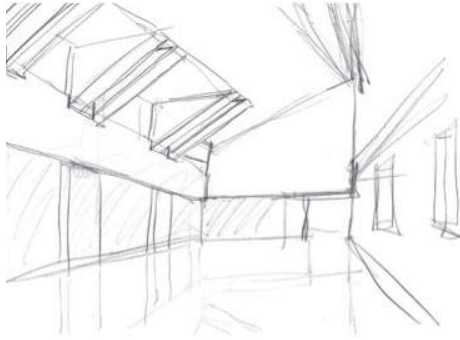


Fig 18.1 - Estudo do Spa do Hotel do Governador

Fig 18.2 -Estudos para o restauro dos tectos do hotel do Governador, 2007

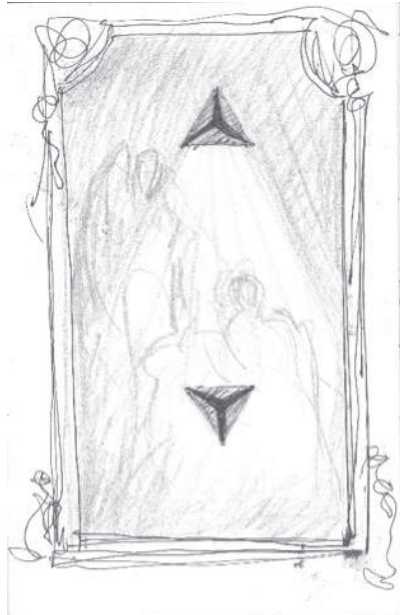
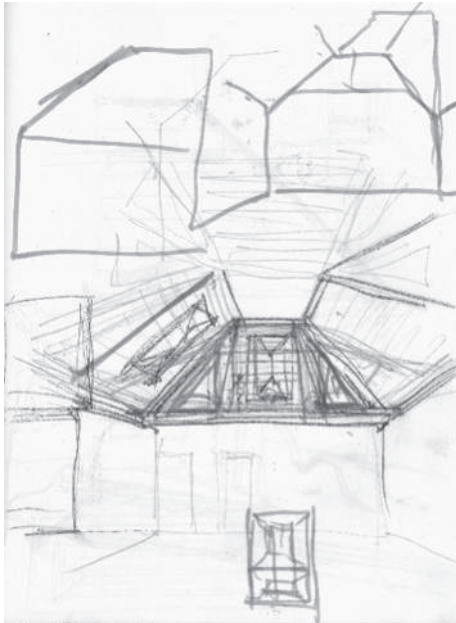


Fig 18.3 - Estudos para tectos do hotel do Governador, 2006

Fig 18.4 - Estudo para quadro para a capela do hotel

Analogias mutantes

Idealizo arranha-céus (Fig 19) que se assemelham às formas totêmicas da *escultura infinita* de Brancusi, ou a lanternas chinesas sobrepostas em pagode. Chamo-lhe *rainbow* ou *chackra* pela possibilidade de transfiguração cromática nocturna e referências às sete cores correspondentes aos centros energéticos do corpo e a cada tramo da torre. Numa transposição de escalas, adopto um dos módulos tronco-piramidais ao design dos candeeiros para o quarto do Hotel do Governador, altero-lhe as proporções e aproximo-o da forma das lanternas do séc. XVII, reduzi-das à sua forma geométrica essencial.

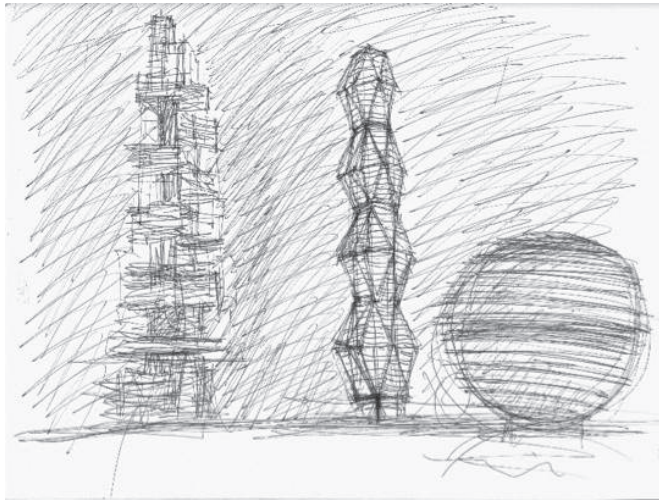


Fig 19 - Arranha-céus

Nola

Convidam-me a dar uma conferência que intitulei segundo a sequência «*Immaginario - Luogo - Architettura*» e entrevistam-me a propósito do que faria num dos espaços residuais na periferia da cidade (Fig 20.1 a 20.3). Desenho o sítio: o velho edifício do quartel ao fundo que se confronta com a paisagem do Vesúvio e esboço uma grande praça vazia, conformada pelo quartel e por novos edifícios de jardins suspensos, construídos na pedra vulcânica.

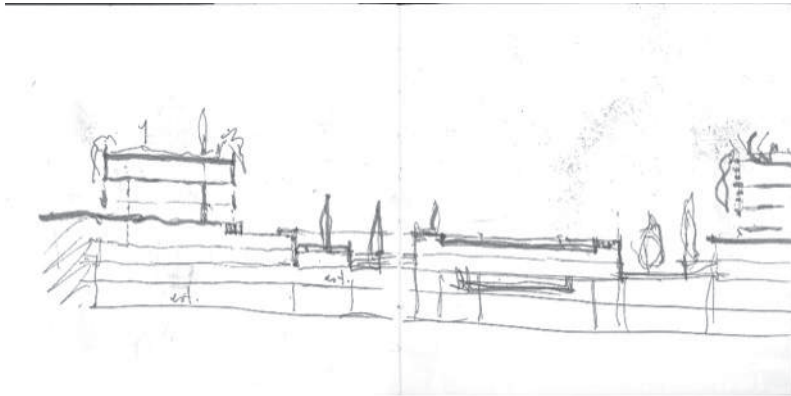


Fig 20.1 - Estudo da secção para a nova praça para Nola, 2008 (1)

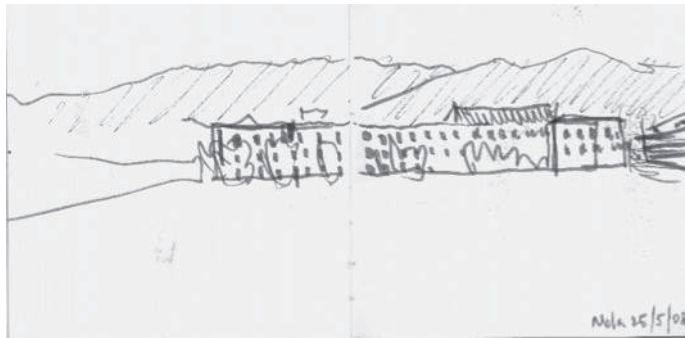


Fig 20.2 - Estudo da secção para a nova praça para Nola, 2008 (2)

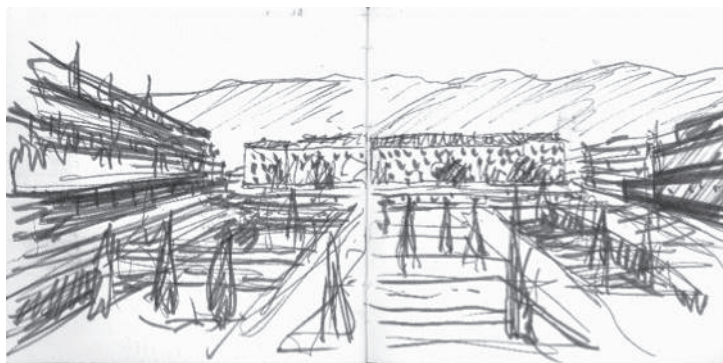


Fig 20.3 - Estudo da secção para a nova praça para Nola, 2008 (3)

Brasília

Do traçado da cruz, ao avião enunciados nos esquiços de Lúcio Costa para o Plano Piloto de Brasília, redesenho a grande escala urbana do vazio da esplanada, à topografia modelada que recebe as obras de Niemeyer (Fig 21.1 e 21.2) - a cúpula e a taça culminando nas torres gémeas da Praça dos Três Poderes enquadradas pelos ministérios e Palácios. No palácio de Itamarati (valeu-me o desenho, devido à proibição do uso da câmara fotográfica) registo o surpreendente salão de 2400m² com a escada de caracol e o jardim tropical do Burle Marx. Tiro igualmente vários apontamentos de ambientes, secções e dimensões dos pátios e das escalas dos espaços de transição do edifício universidade de Brasília em forma de boomerang.



Fig 21.1 - Brasília, Pátio da Universidade, 2007

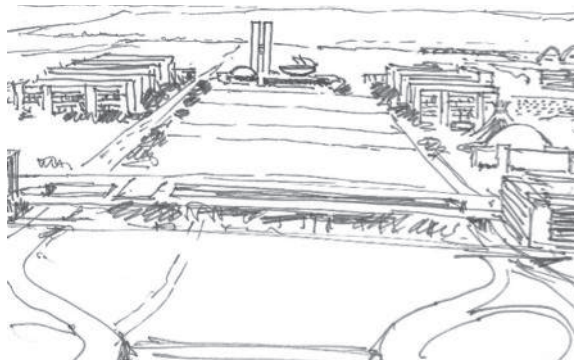


Fig 21.2 - Brasilia-esplanada, 2007

Adega de Pedra

Esquiço hipóteses para o novo edifício da linha de engarrafamento e envelhecimento da Adega Cooperativa de Vidigueira (Fig 22.1 a 22.3). A pré-existência de um poço com uma nora no local define a eleição da tipologia e a implantação num pátio descentrado. Em distintos desenhos hesito e experimento entre a forma circular ou a forma trapezoidal do pátio. Demasiado literal a primeira. Desenvolvo a segunda amurada por uma caixa perimetral de pedra maciça. Ensaio secções e perspectivas e sobre estes desenhos, não resisto a retratar o rosto (Fig 23) da hospedeira da Alitalia, no avião onde estou viajando.

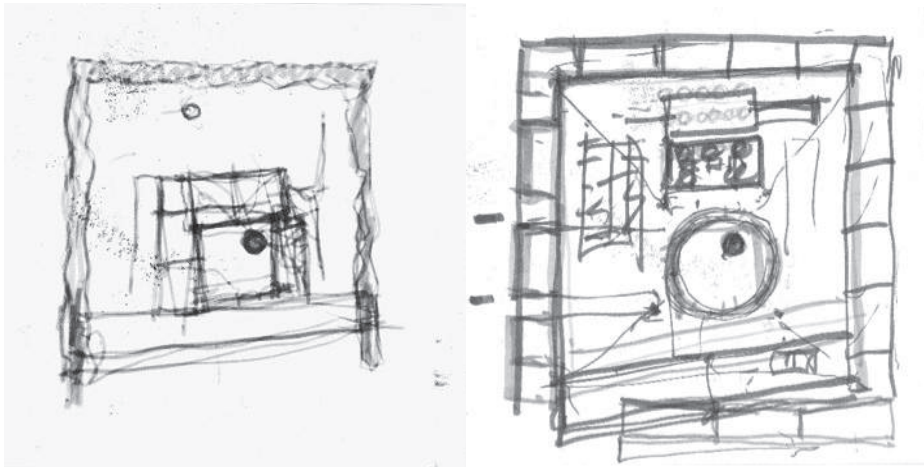


Fig 22.1 - Estudo para Adega, 2008

Fig 22.2 - Estudo para Adega 2, 2008

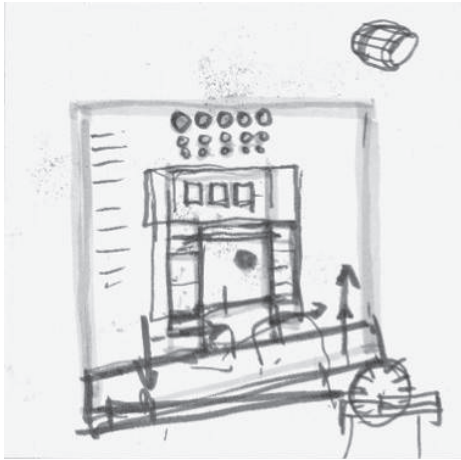


Fig 22.3 - Estudo para Adega 3



Fig 23 - Retrato

Massangano

Descendo o Rio Quanza, chegámos a Massangano, o lugar de uma aldeia nativa onde nos meados do séc. XVI os portugueses se refugiaram, quando os holandeses invadiram Luanda. Durante três dias, oriento, os estudantes de arquitectura angolanos, com a arq. Filomena, no levantamento dos diversos edifícios coloniais. Detenho-me desenhando a velha fortaleza portuguesa abandonada (Fig 24.1 e 24.2) sobre o rio que enrola a ponte; defronte a ilha onde se crê estar sepultada a célebre Rainha Ginga.

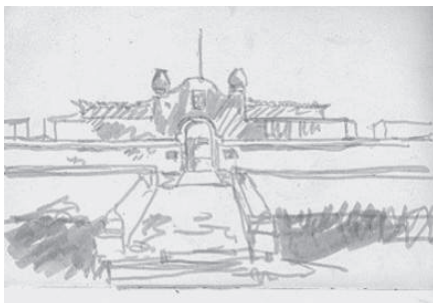


Fig 24.1 - Ruínas da Fortaleza de Massangano, Angola_1

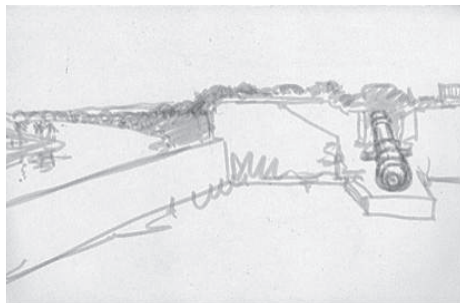


Fig 24.2 - Ruínas da Fortaleza de Massangano, Angola_2

À minha volta, as crianças locais pedem-me que lhes faça o retrato (Fig 25).

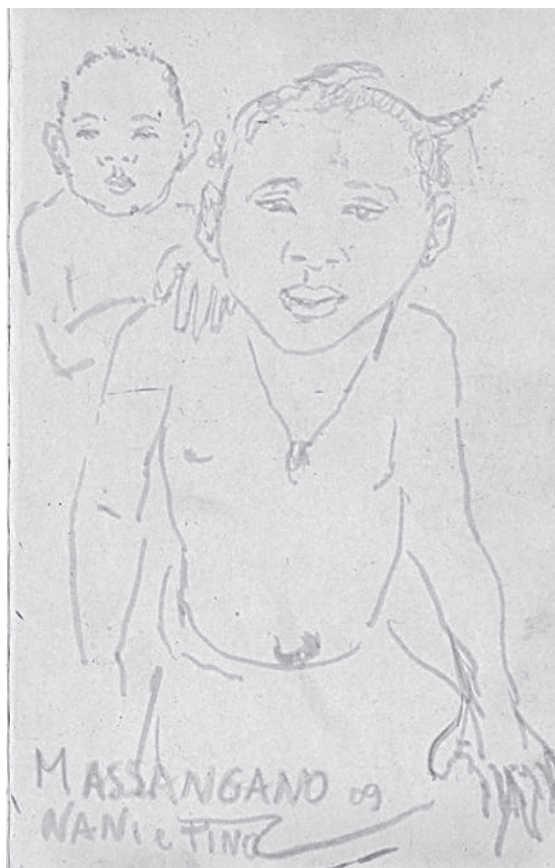


Fig 25 - Meninos de Massangano

Estranhamente, descubro traços orientais nas formas e expressões do rosto de três pequenos irmãos. Elaboro desenhos de hipotéticos projectos para o local, em formas trapezoidais camufladas pela vegetação. Descubro posteriormente essas formas geométricas quando visito o museu de Antropologia de Luanda. A tendência para a abstracção geométrica encontra-se expressa nos desenhos decorativos e na própria figuração antropomórfica das peças do artesanato angolano exposto

no Museu. Num tambor (Fig 26) decorado com formas geométricas triangulares, desenha-se uma cabeça humana geometrizada na forma hexagonal que posteriormente reconheci nos rostos angulosos de duas bonitas mulheres angolanas (Fig 27) que retratei.



Fig 26 - Tambor, Museu de Antropologia de Luanda, 2009



Fig 27 - Mulher Angolana

Estudos para Pinturas e Para-Arquiteturas

Tal como na concepção da arquitectura, antecede a pintura de esboços preliminares. Geralmente, a composição surge do *espaço-limite* do próprio quadro ou do políptico (Fig 28). Antevejo o vazio através do desenho, como brecha de luz, do buraco negro/ buraco negro, ou abertura real no suporte.

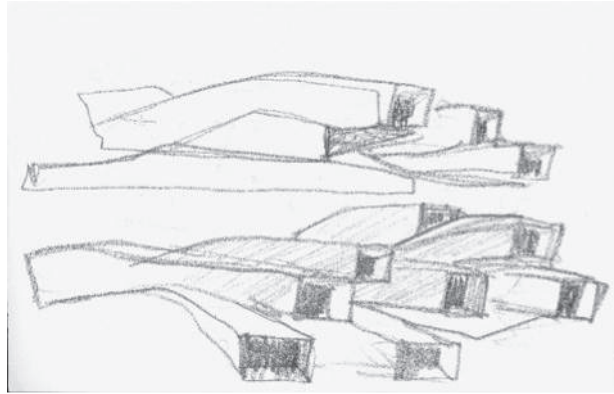
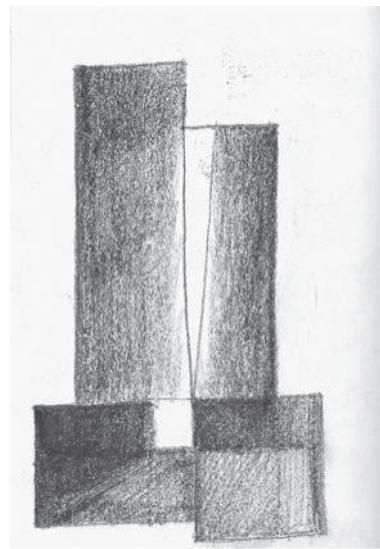
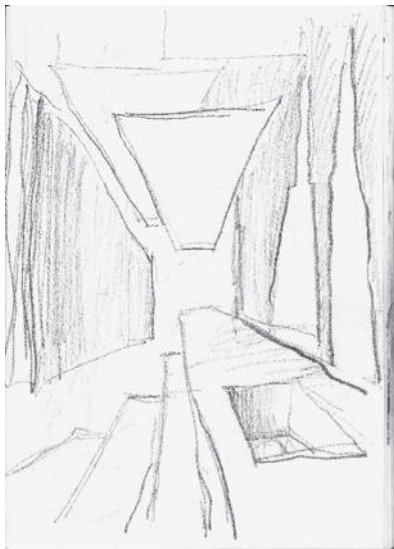


Fig 28 - Estudo para edificio

Proponho *espaços quase ou imaginariamente habitáveis* em polípticos de grandes formatos, com técnicas mistas e diferenças matéricas que constroem pórticos e câmaras vazias, *entre a pintura e a arquitetura*, que denominei de *Para-Arquiteturas*.(Fig 29.1 a 29.5)



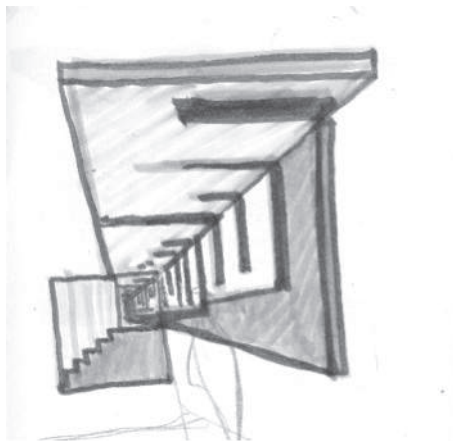
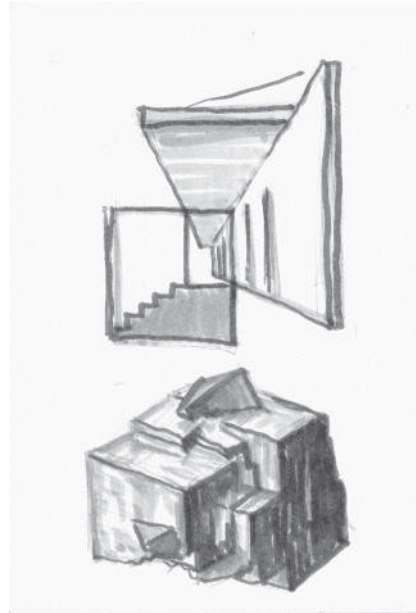
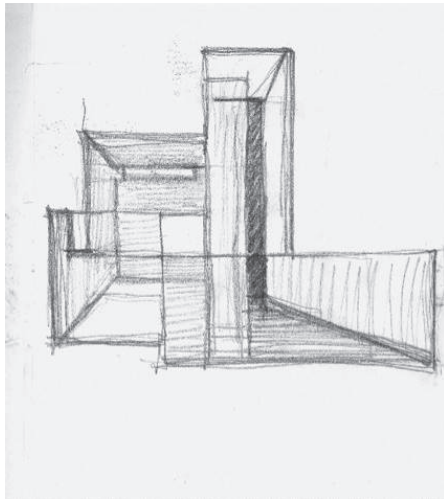


Fig 29.1 a 29.5 - Para arquitectura, estudo para político

Tarot

Viajo interiormente através dos esboços, entre a luz e a sombra, num diálogo com os arquétipos dos arcanos maiores, na versão que vou recriando. (30.1 a 30.7)



Fig 30.1 - Tarot, Carta da Morte

Fig 30.2 - Tarot, Eremita

Fig 30.3 - Tarot, Eremita 2

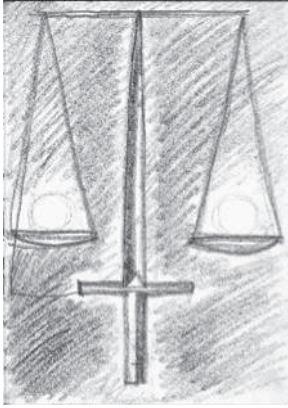


Fig 30.4 - Tarot, Justiça

Fig 30.5 - Tarot, O Carro

Fig 30.6 - Tarot, O Sol

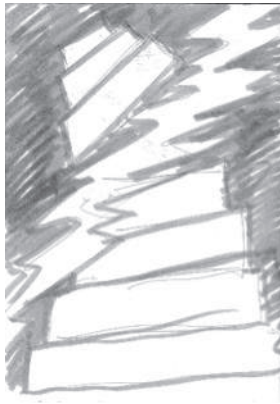


Fig 30.7 - Tarot, Torre

MÁRCIO NOVAES COELHO JR

São Paulo, Transformações Urbanas: A Próxima Geração

Da calçada do Léo observamos os andaimes, o escoramento, as formas, as ferragens, o concreto subindo. No terreno de esquina, há décadas desocupado, (Fig 1) agora toma forma um conjunto edificado sobre pilotis, estendendo-se por toda a quadra, cujas proporções, num primeiro momento de espanto, causam profundo estranhamento e desconforto às nossas vistas (Fig 2), acostumadas ao panorama aberto, ao vazio que se descortinava em direção à Ipiranga, aquele marasmo decadente que parecia imutável, esquecido, parado no tempo. O burburinho da Aurora continua o mesmo (bem como o chope gelado e os deliciosos bolinhos de bacalhau) e, inquietos, nos perguntamos o que acontecerá quando a nova escola for inaugurada, que tipo de gente andar­á por ali, se misturando à fauna e ao cenário tão peculiar, absurdo e cativante da Santa Ifigênia.



Fig 1 e 2 – Acervo do Autor

A cidade se transforma. Por vezes, de modo assombrosamente veloz. O centro de São Paulo, três vezes reconstruído sobre si mesmo, após longo período de ostracismo, parece dar os primeiros passos rumo à formação de uma nova camada geracional sobre seu substrato urbano (Fig 3).



Fig 3 - Acervo do Autor

Há anos não se via grandes obras, tampouco lançamentos imobiliários ou maiores investimentos públicos ou privados na região, que, apesar da enorme população flutuante que absorve todos os dias, vem paulatinamente perdendo moradores ano a ano. Atualmente, contudo, verifica-se forte aquecimento das atividades imobiliárias também na área central da cidade, inclusive com novos edifícios residenciais surgindo, no encalço de importantes intervenções do poder público, que vêm alterando de forma incisiva aquele tecido urbano.

O boom imobiliário paulistano dos anos 1950 propiciou maior adensamento das áreas centrais e a expansão de áreas periféricas. Entretanto, enquanto nas décadas seguintes esse espraiamento adquire ainda maior vitalidade e avança sem freios, o centro se torna saturado e perde atratividade para novos pólos em desenvolvimento, sofrendo profundo processo de deterioração e gerando o acirramento de antigos conflitos e tensões sociais. O problema é detectado, mas sucessivas crises econômicas, o despreparo e a deficiência administrativa e a falta de estruturas políticas democráticas fazem com que ações paliativas elaboradas sejam abandonadas ou implantadas de forma descontínua e desconexa, gerando muitas vezes efeitos reversos.

Apenas na década de 1990, o debate em torno da urgente necessidade de reabilitação do centro da cidade é ampliado e se consolida como reação à situação crítica atingida, agora em um cenário

político-econômico democrático e estável, através do debate sobre operações empreendidas em diversos centros metropolitanos e cidades históricas brasileiras e de outros países. Por meio de grandes investimentos públicos, diversos bens culturais passam por obras de restauro, modernização ou adaptação para abrigar novos usos, caso da Pinacoteca do Estado, com projeto de Paulo Mendes da Rocha, e da Sala São Paulo, criada por Nelson Dupré no interior da antiga estação da Estrada de Ferro Sorocabana, inauguradas em 1998 e 1999, respectivamente. Obras de melhorias e incremento de infra-estrutura são também desenvolvidas, como o Projeto Integração Centro, de modernização de instalações e linhas ferroviárias e de metrô, implementado a partir de 1996.

Tais intervenções, em alguns casos provocando profundas alterações em antigas edificações e estabelecendo certa influência sobre seu entorno imediato, mostram-se fundamentais para a consolidação da formação de um novo olhar e entendimento sobre a área, sobre a imagem desta parte da cidade, que gradualmente volta a se mostrar atraente, vivaz e admirável. Representam este momento de retorno ao centro, de redescoberta de novas possibilidades e oportunidades de construção da paisagem urbana, de busca pela recuperação de sua memória e de seu potencial simbólico, enquanto coração da metrópole, através da reabilitação de estruturas preexistentes, transformando, valorizando e oferecendo-as de volta à apreciação pública.

Um novo cenário, entretanto, parece começar a se configurar neste novo decênio, por meio de uma nítida mudança de foco das operações empreendidas pelo poder público. Se, até este momento, urgia garantir a salvaguarda e o adequado usufruto do patrimônio cultural ali encontrado, os atuais projetos em andamento não contemplam apenas aquelas iniciativas, outrossim, propõe a completa renovação de determinados espaços, por meio da demolição de estruturas deterioradas (em geral, particularmente oriundas dos anos 1960/1970) e a inserção de novos elementos propostos.

Resultado desta nova realidade, quadras inteiras, ou em boa parte, vêm sendo derrubadas (Fig 4) para dar lugar a ambiciosos projetos arquitetônicos que, como os anteriores, carregam o estigma de deverem

se tornar pólos de irradiação de melhorias urbanas, promovendo uma suposta requalificação destas áreas. O real efeito que esta política gerará é ainda uma incógnita, sem dúvida discutível por seu radicalismo e arbitrariedade, mas já sensível na forma de reações diversas, alheias aos planos traçados.



Fig 4 - Imagens do Acervo Particular.

Entre as obras em curso, destacam-se as demolições: da antiga rodoviária na Praça Júlio Prestes, para a construção do Teatro de Dança de São Paulo, projeto dos suíços Herzog & de Meuron; de duas quadras junto às ruas Mauá com General Couto de Magalhães, como piloto do Projeto Nova Luz, da Prefeitura de São Paulo; dos icônicos edifícios São Vito e Mercúrio (27 e 25 pavimentos), no Parque Dom Pedro, cujo terreno deve ser anexado ao Mercado Municipal (Fig 5) para abrigar um centro gastronômico; da malfadada Praça Roosevelt, colosso de concreto construído no final dos anos 1960, que será totalmente reformulada a partir da supressão da enorme laje elevada em forma de pentágono que a caracterizava; além da quadra à Rua Aurora, onde hoje é erguida a nova sede do Centro Paula Souza, escola técnica estadual, projeto de Taddei e Spadoni.



Fig 5 - Acervo Particular do Autor

Com exceção da escola, já em obras, os outros terrenos encontram-se desocupados, definindo inusitados vazios em meio à característica alta densidade da área central da cidade, oferecendo novas perspectivas de sua vizinhança e uma distinta percepção espacial de lugares antes prosaicos ou infames. Os efeitos indiretos de tal situação variam entre a desertificação das ruas adjacentes à antiga rodoviária, eventualmente tomadas por marginais e viciados que por ali perambulam, até a imediata valorização dos imóveis no entorno da Praça Roosevelt, já sentida no dia seguinte da instalação de tapumes para o início dos trabalhos a serem realizados.

Diante de um cenário econômico pós-crise bastante favorável, de uma nova conjuntura social se afirmando e, conseqüentemente, com um mercado imobiliário aquecido e autônomo, áreas antes fortemente rejeitadas vêm atraindo interesse e capital e, pouco a pouco, novos empreendimentos privados, para fins e públicos diversos, vão surgindo nos lugares, até pouco tempo, mais improváveis.

A euforia e ansiedade causadas pela aproximação dos grandes eventos internacionais que o país em poucos anos sediará já se fazem sentir, numa mistura angustiante de otimismo e desconfiança, na esperança de que o futuro tenha finalmente chegado. Frente ao desconhecido, vislumbramos a oportunidade de repensar os nossos caminhos, o fazer urbano, a constante construção de nossas cidades, a nossa arquitetura,

mais livre e generosa, nossas relações e manifestações humanas, o viver na metrópole, as novas camadas que ao nosso universo tão calejado vêm se somar, o alvorecer de uma nova geração essencialmente histórica, conciliadora e diversa.

Texto e Imagens: Prof. Dr. Márcio Novaes Coelho Jr

Legendas das Imagens

Fig 1 - Terreno da Antiga Rodoviária / Futuro Teatro de Dança de São Paulo

Fig 2 - Terreno Piloto do Projeto Nova Luz

Fig 3 - Demolição dos Edifícios São Vito e Mercúrio; ao Fundo, o Mercado Municipal

Fig 4 - Demolição da Praça Roosevelt

Fig 5 - O Tradicional Bar Léo e as Obras na Nova Sede do Centro Paula Souza

MICHAEL PAOLI

La *Lettre à Léon X* comme ‘Discours de la Méthode’ ou la restauration de l’Architecture Antique au moyen du Dessin (TRADUZIDO)

A Carta a Leão X como ‘Discurso do Método’ ou Restauração da Arquitetura Antiga através do Desenho

Tradução e Apresentação: Fellipe de Andrade Abreu e Lima

Tendo sido originalmente publicado pela revista “Scholion” (Stiftung Bibliothek Werner Oechslin), VI (2010), pp. 53-76, o presente texto do professor Michel Paoli, que autorizou a publicação dessa tradução, aprofunda os superficiais estudos sobre a *Carta* de Rafael Sanzio e Baldassar Castiglione ao papa Leão X que foram até hoje. O professor Michel Paoli é especialista em estudos renascentistas e autor de diversos ensaios e livros sobre o humanismo e o período do Renascimento, especialmente sobre Leon Battista Alberti e Rafael Sanzio da Urbino. Apesar de esse texto vir ao público em língua não francesa com alguns anos de atraso, o acesso, mesmo no original, é difícil, pois a revista não está disponível na internet. A análise levada a cabo, apuradamente, sobre a *Carta* de Rafael e Castiglione ao Papa Leão X, é, sem nenhuma dúvida, uma das mais fundamentais contribuições à teoria, história e crítica da arquitetura e das artes. Os critérios científicos adotados e explicitados pelo autor ao longo de suas páginas demonstram os mais altos critérios metodológicos e científicos. Talvez, essa sua busca da perfeição formal seja reflexo exatamente daquilo que ele foi o primeiro a demonstrar e observar na própria obra. Na introdução do ensaio, Paoli contextualiza o surgimento da *Carta*, recriando o cenário político e estético daquele tempo, e ainda apresentando os questionamentos históricos surgidos ao longo do estudo dessa ‘obra’ teórica de Rafael. Num segundo momento levanta um importante ponto do opúsculo, metaforicamente executado, e perfeitamente observado, que é a questão do destinatário da obra, se

o Papa Leão X e seus assessores políticos, ou se a esses todos e ainda os especialistas arquitetos e reformadores urbanos e sociais de então.

Num momento seguinte, contemporiza uma nova e importante questão, coerentemente observada através de seu rigor analítico: o valor digressivo da obra para uma nova discussão sobre os antigos e a arquitetura desses ou ainda sobre a seleção de monumentos específicos, que seria uma abordagem metodológica sobre a conservação e restauração de obras da antiguidade. Essa discussão daria novas margens interpretativas sobre a história e crítica da teoria da conservação, aniquilando muito das discussões ainda vigentes nos dias de hoje. Só os pontos levantados pelo professor Paoli até esse momento do texto já seriam, por si sós, de enorme contribuição metodológica e científica para as áreas afins. Contudo, seus aportes vão bem além desses, principalmente naquilo que se refere à maneira de olhar e dissertar sobre um tema, analisando as palavras além de sua forma e conteúdo e inaugurando uma nova leitura a partir das mensagens menos explícitas; às vezes mesmo ocultas para olhos pouco treinados nas metáforas da linguagem.

Bem provavelmente sua formação em letras e estudos clássicos lhe conferiu novos olhares que os arquitetos estão acostumados ou mesmo incapacitados em sua maioria. Em várias passagens do texto, o autor metaforiza as metáforas feitas por Rafael, direcionadas ao Papa, do mesmo modo quando fala e interpreta os antigos, como Ariosto, por exemplo, que bem compreendeu a força mítica da imagem passada de Roma. A análise da estrutura, dos motivos e metodologias, desde as mais superficiais às mais profundas, adensa o texto e torna-o uma referência aos estudiosos das artes em geral. Apesar de tudo, o autor clareia, e concorda juntamente com o próprio Rafael, que apenas os arquitetos parecem estar dotados da capacidade de pensar o espaço. Essa verdade, aliás, presente desde Vitruvius, permeia as doutrinas da arquitetura, mas vem tomando força nos discursos de não arquitetos vocacionados à tarefa intelectual. O professor Paoli, torna-se assim, um humanista em sua própria essência: descrevendo e argumentando metodologicamente àquilo que analisa e desseca. Magistralmente, faz o

'mea culpa', afirmando que *"Les humanistes n'en voient que la dimension pittoresque, anecdotique, conforme (en plus abouti) à ce qu'ils connaissent déjà"*.

O projeto obscuro de Rafael, de preservar a Roma antiga; o de inaugurar um método de preservação, já explícito no livro X do tratado de arquitetura de Leon Battista Alberti; na divulgação de desenhos e até mesmo num projeto político e mítico, algo tão presente e tão pouco observado pelos arquitetos desde então, todos esses são argumentos levantados nesse ensaio. Relativamente extensa, mas monumental em seu conteúdo e clareza de exposição, essa análise profunda da *Carta* de Rafael ao Papa ainda contextualiza a atmosfera de Roma no século XVI: substrato mítico de um Império falido, como já havia notado Alberti, e tantos outros que dissertaram sobre o mundo utópico da cidade ideal.

O próprio Rafael explicou que apenas os 'capacitados' poderiam entender sua mensagem obscura no texto. Paoli faz o mesmo. Analisa o discurso literário de um arquiteto, que por sua vez é um literato que está analisando os fins artísticos de uma carta de Rafael. Mas justifica-se, afirmando que *"antes de tudo, a Carta, sendo um texto, entra em pleno direito no território de competência de um 'literato'"*. Chama-nos a atenção para mergulhar no texto, pois lá encontraremos as razões e motivos que levaram o autor a justificar a planta de Roma, como um projeto de recuperação de sua grandeza histórica; mas ainda mais, e principalmente, como um projeto técnico, de inauguração de um método de análise arqueológica e de projeto de conservação da memória do Homem, pois, e como confirma o próprio autor, Rafael compreendeu bem a força mítica e sua função social nas sociedades. Não sendo extensivo, peça que leiam o texto, e saibam entendê-lo, para perceber as lições que nos foram dadas – a nós arquitetos – por esse letrado professor humanista.

A Carta a Leão X como 'Discurso do Método' ou Restauração da Arquitetura Antiga através do Desenho

Michael Paoli

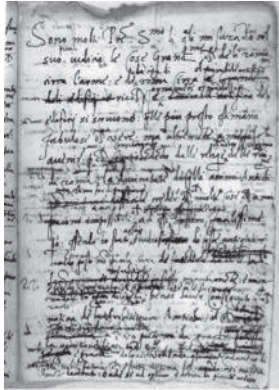


Fig 1 - Manuscrito de Mântua. Archivio Privato Castiglione di Mantova, Documenti Sciolti, a, n.12 (MA). Disponível em: Di Teodoro, Francesco Paolo. Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X: con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi: presentazione di Christof Thoenes ; presentazione alla prima edizione di Marisa Dalai Emiliani / San Giorgio di Piano: Minerva, 2003

Pela própria natureza do texto artístico, aquela que é tradicionalmente chamada 'Carta a Leão X' é baseado em uma natureza dual, ou seja, tanto técnica quanto literária, que só pode enbarassar a crítica. Esse ponto é também reforçado pelo fato de que somos confrontados não com um trabalho de um artista que escreve ou de um escritor que fala de arte, nem de uma grande personalidade genial às vezes completamente ou totalmente artista ou escritor (como pode ser Leon Battista Alberti, por exemplo), mas a partir de um autor de duas cabeças, bicéfalo: o escritor Castiglione e o artista Rafael, um escrevendo com a pena de um outro que não é neutro. Esta dupla natureza, no entanto, como um corolário em aproximação, faz competir na abordagem do texto dois modos de leitura diferentes. No entanto, os resultados mais notáveis no estudo da 'Carta' tendo sido obtidos, ao meu modo de perceber, por um arquiteto que conhecia os modos de abordagem do texto de origem literária (a filologia, tornada conhecida

pela graças à contribuição de Francesco P. Di Teodoro⁶), pois não imaginamos um pesquisador do campo literário apresentado às questões e problemas de arquitetura que trouxesse para a leitura do opúsculo sua modesta contribuição, com base na sua própria bagagem metodológica e cultural.

⁶ Todas as citações da Carta foram retiradas do volume de Francesco P. Di Teodoro (Raffaello, Baldassar Castiglione e la 'Lettera a Leone X', con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi, presentazione di Christof Thoenes, presentazione alla prima edizione di Marisa Dalai Emiliani, Bologna 2003) e somos sempre nós que damos ênfase às citações. Este livro é, em todos os pontos de vista, ricamente variedade de documentos de grande valor, por isso não queremos usá-lo extensivamente; também apontamos que este ensaio não poderia ter sido escrito sem a existência desta 'soma' sobre a Carta e sua fortuna, bem no momento em que foi escrita e logo após a morte de Rafael, e ainda nas décadas e séculos seguintes. Para uma tradução francesa, conforme a edição de 2005 (Raphaël/Baldassar Castiglione, La Lettre à Léon X, édition établie par Francesco P. Di Teodoro, avantpropos de Françoise Choay, traduit de l'italien par Françoise Choay et Michel Paoli, Paris 2005), com algumas atualizações, incluindo o anúncio de Di Teodoro, a descoberta e publicações recentes do terceiro manuscrito da carta, desconhecido até então. Precisamente em 2003 foi publicado como um volume póstumo de John Shearman (John Shearman, Raphael in Early Modern Sources (1483–1602), New Haven/London: Yale University Press 2003); devemos, infelizmente, lamentar que a edição e data da Carta que propoe este monumento incontestável dos estudos rafaescos não estão à altura do resto da obra: ainda que a intenção do autor, por sua própria admissão, não fosse o de se sujeitar a procedimentos rigorosos de filologia (o único método que pode ser aproveitado para a publicação científica do referido texto), a edição não pode ser considerado como uma alternativa à de Di Teodoro, que, portanto, somos exclusivamente referidos.

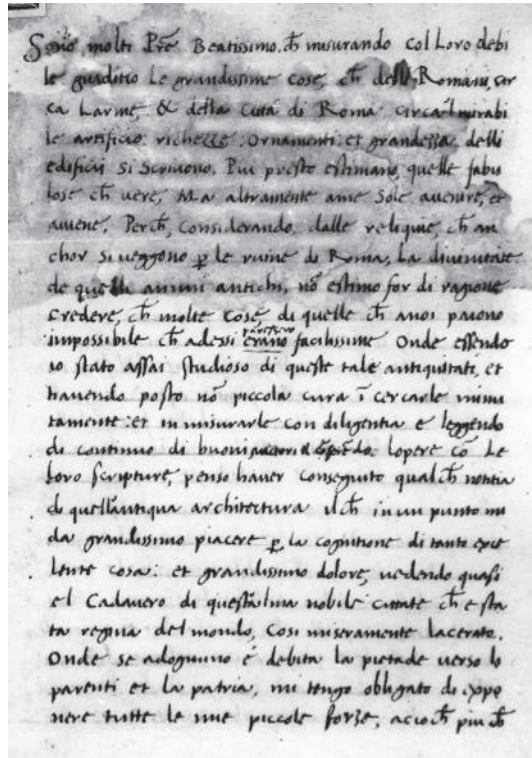


Fig 2 - Manuscrito de Munique. Bayerische Staatbibliothek, It. 37b (M). Disponível em: Di Teodoro, Francesco Paolo. Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X: con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi: presentazione di Christof Thoenes ; apresentação alla prima edição de Marisa Dalai Emiliani / San Giorgio di Piano: Minerva, 2003

Mas antes de tudo, a *Carta*, sendo um texto, entra em pleno direito no território de competência de um 'literato'. É necessário, em efeito, lembrar que no estado de conhecimento atual, com a totalidade das informações diretas (discutiremos mais adiante a questão de 'provas' humanistas e os problemas que eles colocam) sobre o projeto rafaelesco resumido sob o nome "*Pianta di Roma antica*" que nos são fornecidas pela *Carta* em si, e que não são informações externas que podem nos ajudar a entender o significado preciso de uma idéia particular expressa no

opúsculo. Portanto, é este texto que temos de examinar e reexaminar incessantemente, colocando a questão que é a base de qualquer estudo crítico, ou seja, o que o autor quis dizer? Notando o óbvio que o autor⁷ pretendeu falar, não porque ele tinha algo a dizer (isso pode acontecer, mas o mínimo que podemos dizer é que este não é o caso nesta *Carta*), mas o que ele pretendeu falar, pois pretendia ter um discurso preciso e específico, pois dispunha de meios em grande parte intelectual para fazê-lo, assim o crítico tem apenas uma coisa a fazer: voltar para o texto da *Carta* para compreender seu significado; sua importância do ponto de vista do autor. Que mensagem ele pretendia oferecer ao leitor, além de todos os mal-entendidos (por vezes útil e recompensador) pode dar o texto mais tarde, desde a sua redescoberta, em 1733, e, especialmente, desde o momento em que entendemos que a pessoa diz “eu” é o Rafael, em 1799.

A Questão do Destinatário

Colocamos, antes de tudo, uma questão óbvia, mas que tende a ser ofuscada pelo modo como a tradição deu ao opúsculo (por razões, aliás, perfeitamente justificáveis): a quem se direciona o autor? Responderíamos, naturalmente, que seria ao Papa Leão X, mas a resposta seria válida para a totalidade do texto? Inicialmente sim, já que o simples fato de o Papa aparecer pela última vez no sexto parágrafo (dos 21 que compõem o manuscrito original, o de Mântua, proposto por Francesco P. Di Teodoro⁸) não altera nada o destinatário oficial, mas a verdade é que

⁷ Utilizar a palavra ‘autor’ no singular é enfatizar que o texto é um todo, como de fato o é. Falar de dois autores, em efeito, tem um resultado indiretamente para o resultado de uma pesquisa, escrita por cada uma das partes, o que levou à adoção, como pré-requisito, que Rafael seria incapaz de ter uma idéia clara do que ele queria dizer e que Castiglione não teria sensibilidade artística ou técnica. Para falar de um autor bicéfalo no singular, mesmo que seja uma espécie de manobra intelectual, permite restabelecer – e compreendido nas palavras – a unidade de trabalho.

⁸ Apenas a versão original (isto é, o manuscrito de Mântua) será considerada aqui, por duas razões principais: primeiro, porque é o único que foi necessariamente validado por pelo menos um dos dois participantes, ou seja, Castiglione, uma vez que o manuscrito está autografado; e segundo, porque a versão original, embora não contenha a primeira parte do esboço do texto

durante esta última citação, ao lado do nome do Papa Leão, um segundo interlocutor, anônimo e coletivo desta vez, aparecendo assim: *“ho usato ogni diligentia a me possibile accioché l’animo di Vostra Santità e de tutti gli altri che se diletteranno di questa nostra faticha restino senza confussione ben satisfatti”* (§VI). Se esta primeira referência a outro destinatário pode parecer puramente circunstancial (será dizer que o trabalho de Rafael poderia interessar a outras pessoas além do Papa), percebemos ao mesmo tempo, como vimos na versão original, que o Papa se coloca inteiramente a favor do segundo interlocutor, que reaparece outras vezes, por exemplo, em expressões como estas: *“chi vorrà havere questa cognitione”* (§VII), *“chi vorà attendere alla architettura”* (§XIII)⁹.



Fig 3 e 4 - Arco de Constantino, Roma. C.a. 312 a.C. Do autor Michel Paoli.

inteiro (os fragmentos do manuscrito, bem como outros elementos, tendem a provar – como alegado pela Shearman – que as partes restantes já haviam sido escritas antes), é certamente a primeira finalização da Carta e, portanto, contém informações que seriam apagadas quando reescrita. Claro, as reescrituras poderiam ser muito interessantes, mas não podemos estar certos de que o manuscrito de Munique fosse totalmente endossado por Castiglione e/ou Rafael. Somente o texto do manuscrito realizada por Scipione Maffei e publicado em 1733 pode eventualmente ser citado, pois é muito próximo do original e parece ter mudado de uma maneira única, lógica e atribuída ao autor: reforçar a idéia de que a Carta foi feita para responder a um pedido do Papa (Veja acréscimos dos §§ VII, XIII e XXI).

⁹No texto publicado em 1733, reaparece o Papa nos parágrafos VII e XIII, onde ele substitui, de maneira surpreendente, o interlocutor coletivo da versão original e em uma última frase adicionada no final do texto (§XXI), para permitir ao autor tomá-lo como seu ilustre destinatário.

Além disso, as idéias ficam mais precisas ainda, assim que o autor se endereça diretamente a essas pessoas nomeadas: “*Pigliarai, adonque, la carta sopra la quale vòì dessignare lo aedificio*” (§XVII); “*tirarai un’altra linea dritta*” (§XIX)¹⁰. Podemos, certamente, considerar isso como uma maneira vaga e geral de designar o “leitor”, mas outros elementos e fatores sugerem que o autor se direciona também a outras pessoas que não estão apenas interessadas em arquitetura, mas que a praticam: “*E perchè [...] molti se inganano circa el dissegnare li aedificii, che in loco di far quello che apertiene allo architetto, fanno quello che apertiene al pittore, dirò qual modo mi pare che s’habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente*” (§XVIII); “[...] è raggion di prospettiva et apertinente al pittore, non allo architetto el quale dalla linea diminuta non po pigliare alchuna iusta misura” (§XX). Temos, contudo, uma informação determinante para a compreensão do texto: desenhos de monumentos antigos devem ser capazes de dar origem e orientar a medições precisas e, portanto, serem utilizadas por arquitetos. As informações que o autor pretende explicitar se endereçam a homens de profissão, que têm de fazer um trabalho real, concreto, mobilizando conhecimentos específicos precisos e sabendo fazer uso de técnicas próprias destes. Mas sobre a questão das medidas que devem poder dar lugar aos desenhos, ele deve imediatamente adicionar outro fato inevitável, fortemente enfatizado no texto, como para os fragmentos preparatórios: o monumento não deve ser apresentado tal como ele é, isto é, como em num estado de ruína; ele deve ser mostrado em sua forma original, de tal modo que ele possa ser reconstruído de modo exato: “*gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano*” (§VI – mesma ideia no §VIbis). Portanto, as ‘medidas exatas’ que devem permitir a obtenção dos desenhos de Rafael e sua equipe não podem, de nenhuma maneira, servir para explicar o estado da ruína quando o desenho é feito. Voltaremos

¹⁰ Aqui, de modo análogo, na edição de 1733, o ‘tu’ original é substituído por uma forma impessoal: “Piglierassi [...]”, “devesi tirare [...]”, etc.

mais tarde a esta questão, mas podemos adiantar que a ‘restituição’ não pode ter como objetivo a ‘conservação’ do monumento.

Outro ponto essencial que se destaca nesta citação do §VI, é a importância, para o autor, da certeza: *“per vero argumento”, “infallibilmente”*. No entanto, esse ponto pode ser generalizado; Isto é, muitas vezes, questão de fundar a base de conhecimento que não deixa margem para dúvidas, e por isso, de criar uma regra (a palavra *‘ragione’* é uma das mais presentes na *Carta*). Além disso, não é apenas um caso no qual se trata de projeção ortogonal de desenhos (que é intrinsecamente e por natureza um procedimento rigoroso), nem mesmo um fato que deva ser ‘relevado’¹¹. De fato, um dos mais importantes pontos a relevar, e que coloca em cheque a representação dicotômica do texto como sendo dividido em uma ‘peça literária’ e ‘parte técnica’, reside no fato de que a idéia de cessar a dúvida e criar uma unidade para seguir uma regra é apresentada bem antes do início, no §XIII, com a descrição do instrumento destinado a revelar um plano. Se seguirmos o texto, bem como (voluntariamente a seguir), poderemos ler:

– §XVIII: *“dirò qual modo mi pare che s’habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper trovare tutti li membri delli aedificii senza errore”*;

– §XIII: *“resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli e dissegnarli, accioché chi vorà attendere alla architettura sappi oprar l’uno e l’altro senza errore e conoscha noi nella descriptione di questa opera non ne esser governati a caso e per sola praticha, ma con vera ragione”*, e XIIIter: *“Et, accioché meglio se intenda, parmi de mostrare qual modo e regola habbia usato al misurare e quale a dissegnarla”*;

– §§VII–VIII: *“E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere*

¹¹ Parece ser difícil falar de ‘relevado’, quando o objetivo não é ‘fotografar’ o estado do monumento em um instante, mas de reconstruir, embora seja claro que a Carta possa ser considerada como uma espécie de documento fundador desta técnica.

questa cognitione, dico che questo con pocha fatica far si po [...] né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio”;

– §VI: *“[...] gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano”.*

Este ponto é tão marcante que se pode dizer que é o mais característico do texto: juntamente à *Carta* ou ao longo desta (poderíamos discutir, e o vemos, no caso dos cinco primeiros parágrafos) é marcado pelo desejo de alcançar as certezas e rechaçar as opiniões e as dúvidas. Isso é de fato tão óbvio que não seria exagero falar que, na *Carta* a Leão X, há um verdadeiro discurso sobre o método: o autor quer informar ao público interessado, mas acima de todos, aos especialistas da arquitetura, esses que podem aprender com as ruínas romanas; ele abre seu trabalho, explicando como ele executou o trabalho, e fez para demonstrar que seu trabalho não tem uma vocação pitoresca, fundamentada na fantasia e subjetividade; tudo o que está exposto é, portanto, verificável e utilizável, porque foi baseado em um método rigoroso de pesquisa, seleção e representação, sendo portanto, baseado numa verdade metodológica.

Digressão sobre a História da Arquitetura ou Seleção dos Monumentos?

O elemento de raciocínio que podemos colocar é, sem dúvida, a questão da seleção: como o autor pode dizer que é capaz de saber, com certeza, se um monumento antigo e não da época dos bárbaros? Todo o propósito do autor neste momento, muitas vezes visto como uma digressão histórica, é precisamente de mostrar que a dúvida não pode existir porque a seleção é dele mesmo; e justifica dizendo que está lidando com cortes técnicos específicos entre a ‘arquitetura da época dos imperadores’ (isto é, da arquitetura antiga), ‘arquitetura do tempo dos Godos’ (isto é, a arquitetura medieval) e ‘arquitetura moderna’ (isto é, para nós a arquitetura do Renascimento). O elemento em se insiste é que não há nenhuma evolução progressiva ou de fase ou declínio; em Roma, não há arquitetura intermediária. Tudo é apresentado como

se, quase durante uma jornada, a arquitetura tenha mudado drasticamente. Portanto – sendo esse o ponto que se fala no § IX –, a fase antiga deve ser perfeitamente homogênea (“*tutti erano d’una ragione*” [§VIII]), desde o início (e o autor insiste muito neste ponto) e até o final (é a função de análise do Arco de Constantino). Posteriormente, perdendo a liberdade, os Romanos perderam o domínio da arte de construir, de modo que se abre uma segunda fase, uma fase durante a qual não só deixam de ser construídos edifícios, mas também são demolidos os que existem, sendo que aquilo que se faz, estritamente falando, não apresenta dignidade arquitetônica. Nada é dito, contudo, sobre o que fez mudar a situação até a época ‘moderna’, mas é claro que sabemos e podemos facilmente reconhecer os edifícios construídos nas últimas décadas. O reconhecimento seria muito simples, e a seleção pôde ser feita sem nenhum problema; o autor não cessa de repetir, antes e após, a identificação de três fases: “*questo con pocha faticha far si po*” (§VII); “*né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio*” (§VIII); “*difficultà alchuna non è discernegli*” (§XII). Em suma, deparando-se com um monumento da cidade de Roma, não teria nenhuma dúvida: se esse não fosse um monumento moderno (e se fosse o caso isso seria evidente) de qualidade, bom ou ruim, irá nos dizer se é antigo ou medieval.

O fato de que esta parte (§§ VII-XII) tem por função ser uma história da arquitetura (mesmo se de alguma forma pode ser), mesmo para mostrar que a seleção de monumentos antigos (então a representar) pode ser objeto de certeza, é indicado no próprio texto, mais de uma vez antes e depois da descrição ‘histórica’: “*E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere questa cognitione, dico che questo con pocha faticha far si po*” (§VII); “*Basti, adonque, saper che li edificii di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona ragione de architettura e però concordavano con li più antichi, onde difficultà alchuna non è discernegli*” (§XII). O objeto desta parte não é, portanto, um pretexto para falar sobre história da arquitetura (que seria de fato o lugar e a função de tal passagem, como parte da metodologia

de apresentação e do texto, que é incontestavelmente a marca clara do primeiro texto?); ele pretende mostrar que a seleção dos monumentos pode ser objetiva e, portanto, confiável.



Fig 5 - Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X. Comunicatoci, dopo finito il Volume, dal Sig. Marchese Scipione Maffei. Giuseppe Comino a Padova nel 1733. Disponível em: Di Teodoro, Francesco Paolo. Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X: con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi: apresentação de Christof Thoenes; apresentação alla primeira edição de Marisa Dalai Emiliani / San Giorgio di Piano: Minerva, 2003

Por que, neste caso – e este é o argumento mais forte para se operar o raciocínio que tem sido feito – falar de arquitetura gótica, e ainda, exatamente no final, da 'arquitetura da época dos bárbaros' e antes da

‘arquitetura moderna’, sendo isto historicamente fora de lugar? O primeiro ponto de sublinhar, e talvez seja o mais fundamental, é que no quadro da apresentação metodológica para que o referido texto, esse parágrafo – e mesmo algumas linhas precedentes, sobre desaparecimento das artes na Grécia – não apresenta estritamente falando seu lugar, e por duas razões, evidentes tanto uma quanto outra. Primeiro, o fato de que o estilo gótico possui características tão específicas que não podem de maneira nenhuma ser confundidas; confrontado diante de um edifício de estilo gótico, não podemos confundi-lo com um edifício antigo, portanto, qualquer confusão é descartada (como diz o autor “*la differentia è notissima*” [§XIII]). Por outro lado, esse risco é ainda mais descartado, no caso que trata o autor, pois não há, virtualmente falando, quase nenhum edifício de estilo gótico em Roma. Poderíamos, portanto, eliminar esta passagem sobre a arquitetura gótica, sem o afetar o texto, e as razões metodológicas poderiam continuar exatamente de acordo com os procedimentos em prática no texto.

Se, de acordo com as evidências, estas poucas frases dedicadas ao gótico parecerem não estar na linha de raciocínio, sua presença ainda pode ser justificada: a questão levantada aqui (e que lugar melhor do que aqui para tratar disso) é indiretamente sobre a dignidade desse antigo estilo, em comparação com o único estilo que na época continuava a competir (como diz o autor, “*la maniera de’ quali [i Tedeschi] in molti lochi anchor dura*” [§XI]). No entanto, aquilo que confere dignidade, é a origem – uma origem fundada, baseada numa abordagem característica do pensamento clássico, no binômio natureza-razão. Nós acabamos de dizer que toda a arquitetura entre o tempo imperadores e os dias de hoje eram indignas (“*senza arte, misura o gratia alchuna*” [§X]) pois eram feitas a sob um esquecimento daquilo que é arte de construir, mas aderindo a isso, podemos citar uma arquitetura que existe (reconhecivelmente fora de Roma) e que tem a sua própria dignidade, por isso é logicamente necessário explicar (mesmo que seja uma digressão) que a dignidade da arquitetura antiga ou ‘ao antigo’ é superior ao próprio gótico. As poucas linhas dedicadas à ‘forma dos Alemães’ possuem precisamente esta função, útil portanto, mesmo que estejam em

descompasso com o pensamento principal, e especialmente, o princípio ordenador do texto.¹²

Qual é, portanto, o raciocínio nesta comparação entre a dignidade, ou nobreza, das duas arquiteturas apresentadas na Europa Ocidental no início do século XVI? O que se fundamenta, como foi visto, é a qualidade de ser nobre ou não, é a origem; e neste caso, a origem deve estar não na história, mas na área da conjunção entre natureza e razão, que no espírito clássico, é um dos fundamentos de legitimidade. O autor, de maneira significativa, não leva em consideração a idéia de antiguidade, que daria vantagem necessariamente à forma antiga, pois busca uma espécie de fundamento intelectual e não de uma origem histórica. Em tal quadro, o gótico possui elementos de nobreza a serem valorizados; ele possui, de fato, na medida do estilo ‘na época dos imperadores’, uma origem na ‘natureza’: *“Pur hebbe la lor architectura questa origine che nacque da li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e religati insieme, fanno li lor tercii acuti.”* (§XI). Além disso, o que é dito apenas alusivamente, é que seria difícil argumentar que os arquitetos góticos não são conhecedores de técnicas de construção; o autor é, portanto, obrigado a acordar entre as linhas, quando diz que os Romanos dominaram magistralmente a estrutura do edifício, mas não apenas

¹² À luz do que acabamos de ver, falar de uma ‘caracterização de estilos’ parece ser o menos exagerado. (Eugène Müntz, “Raphaël archéologue et historien d’art”, dans: La Gazette des Beaux-Arts XXII (1880), citado aqui de: (Alberti et Raphaël, *Descriptio urbis Romae* ou comment faire le portrait de Rome, introduction et traduction de Bruno Queysanne, 2ème ed. Paris 2002, p. 72). O autor desenvolve seu ponto mais do que seus antecessores, mas sua abordagem é influenciada por seu objetivo real (demonstrar que se pode reconhecer facilmente os monumentos antigos): embora, a fase antigo seja uniforme e perfeito, a fase medieval empobrecida (dos estilos românico e bizantino juntos sob a mesma condenação, com uma nuance na digressão sobre o gótico) e a fase moderna tem como característica principal o fato de ser reconhecida pela sua novidade. Notemos que Christof Thoenes defende nossa opinião sobre o caráter não-histórico desse raciocínio quando diz: *“Per quanto riguarda i noti passi sull’Arco di Costantino e sulle Terme di Diocleziano va notato che [...] il loro vero intento è astorico: si tratta di confutare l’opinione che le rovine antiche, essendo sorte in epoche diverse, fossero disuguali anche nel valore artistico.”* (“La ‘Lettera’ a Leone X”, dans: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Roma: Edizioni dell’Elefante 1986, pp. 373–381).

isso, pois dominaram também os ornamentos – o que equivale a uma admissão implícita de que o gótico dominava a estrutura. Portanto, devemos reconhecer que este estilo não permaneceu no nível da ignorância, que caracterizou a época precedente: “*Parve, dippoi, che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte [...]*” (§XI). Mesmo que este estilo não esteja presente em Roma, não se pode pretender ser um estilo que passou diretamente para um que tenha esquecido a arte de construir a um retorno ao estilo antigo.

Com todo esse desenvolvimento, o autor parece responder às objeções dos apoiadores do gótico, o que obviamente coloca em evidência as proezas técnicas que podem ser reveladas capazes na ‘maneira dos Alemães’ e que, quando alegaram que o antigo apresentava suas razões de ser na natureza (com intervenção complementar da razão humana), responderam exatamente o mesmo para o estilo gótico (o telhado formado com ramos amarrados, em oposição à cabana primitiva Vitruviana). Pensar que o autor da ‘Carta’ é o inventor dessa idéia parece, ao menos, suspeita¹³: por que ele faria esse esforço de legitimar uma tradição que também condena, enquanto muitas outras razões

¹³ Como foi demonstrado no caso da projeção ortogonal, praticada, sem dúvida, após muitas décadas da edição da Carta, quando formulou pela primeira vez o seu princípio, não está claro se as ideias originais são tão presentes no texto; sua imensa originalidade está, principalmente, na sua formulação de uma abordagem coerente e integrada, na forma de um discurso sobre o método. A partir desse discurso, em seu conteúdo e em seus objetivos, está longe da maioria das idéias serem amplamente aceitas, e seria arriscado para ele confiar nos exemplos adicionais ou em análises de detalhes originais. Se tomarmos o exemplo do Arco de Constantino, perceberemos que a formulação, especialmente quando se trata de um espólio de Trajano e Antonino Piedoso, faz pensar em uma coisa conhecida (pelo menos para os especialistas aos quais se direciona o autor) e que não necessitam ser clarificadas. Müntz, no entanto, que insistiu muito na originalidade desta análise em comparação com os autores mais antigos, como Bartholomeo Marliano que, em 1534, na *Urbis Romae Topographia* diz em palavras compartilhadas por muitos estudiosos (Muntz, Raphael, op. Cit. [Nota 7], p. 74); no entanto, tende a enfatizar que a idéia estava no ar e, provavelmente, desde mais de quinze anos. Em geral, temos visto, para que um discurso original seja compreensível, é necessário que os exemplos mobilizados sejam falados, embora sejam conhecidos – e portanto rompem radicalmente com uma cultura ou hábitos de pensamento. Assim é provável que o meio artístico romano estivesse familiarizado com tais observações.

contribuem para dar mais dignidade no estilo antigo, começando com a beleza intrínseca de seus ornamentos, sua solidez, sua perfeição (o arco ogival possui uma infinidade de formas, enquanto o arco semicircular tem apenas uma), etc.?

É graças a este conjunto de argumentos que o autor pode, finalmente, redimensionar a dignidade do gótico, acima de tudo em nome da solidez: *“E, benchè questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile perché molto più reggerebbero le capanne fatte de travi incatenati”* (§XI). O que importa finalmente lembrar, é que para o autor a *‘buona maniera antica’* (boa maneira dos antigos), e sua adaptação *‘buona e antica maniera moderna’* (boa e antiga maneira moderna) para os modernos, possui em termos de natureza e da razão, uma dignidade maior do que todos os estilos do período intermediário, seja ele o ‘românico’ ou ‘gótico’. Este parêntesis é retido pelo autor, e nos faz voltar para questão da seleção dos monumentos, baseado na nitidez da separação estilística entre os períodos antigo, medieval e moderno, o que quer dizer que o primeiro objetivo ‘metodológico’ é que se coloca na carta.

O que temos visto é essencial: restituindo à uma pretendida ‘digressão histórica’ a sua verdadeira função de distinguir diferentes períodos da arquitetura e, portanto, de seleção de monumentos, estamos subtraindo a sua dimensão literária para trazê-la de volta para uma dimensão técnica ou científica. Nós vimos, do §VI até o fim, que o texto procura estabelecer um rigor de trabalho que será exposto ao longo da própria obra (esta que não temos por completa e que consistiria em desenhos).

Coerência do Texto

Não é oportuno fragmentar o texto em duas metades, a primeira sendo a parte histórico-literária e a segunda técnico-arquitetural, duas metades que não seriam apenas independentes, mas quase inseparáveis; quando observamos o texto como um discurso sobre o método, tendo como objetivo estabelecer e fundar todo um rigor de um processo, somos obrigados a integrar e associar íntima e integralmente três grandes etapas: a seleção de monumentos, o argumento e o desenho. Assim, não é mais possível considerar a primeira metade (§§I-XII), como uma

simples introdução humanista ao verdadeiro propósito do texto que seria a apresentação de duas técnicas úteis ao arquiteto (o relevo do plano graças à bússola e os desenhos em projeção ortogonal), ou então, simetricamente, considerar a segunda metade (§§XIII-XXI), como apêndices técnicos supérfluos que poderiam ser dispensados após uma primeira parte que supõe já conter a essência do discurso. O texto forma um todo, fundado com uma base única, que deixa sua marca única nos (§§VI-XXI): uma vez que o objetivo é representar Roma antiga, sendo necessário distinguir inicialmente aquilo que é antigo do que não é, sendo possível fazer medições precisas de monumentos selecionados, e devendo por fim ser possível reproduzi-los de modo que estas representações possam ser úteis àqueles homens da arte.

Uma etapa não está desenvolvida ainda e é essencial, sobre a reconstrução de partes em falta, com base, essencialmente, no que o autor chama, em um dos fragmentos do manuscrito de Mântua a *“la correspondentia de l’un membro all’altro”* (§VIbis), isto é, a idéia de simetria¹⁴: *“gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine próprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto, correspondenti a quelli che restano in piedi e se veggono”* (§VI). Como indica precisamente Bruno Queysanne: *“Un fragment, comme un indice, permet de reconstituer le tout. Infailliblement, car il y a une logique dans l’art de bâtir qui a permis l’avènement de l’édifice.”*¹⁵

¹⁴ A concepção de Rafael sobre arquitetura antiga, bem como de desenho arquitetônico (segundo os três modos), faz da simetria uma necessidade imperativa. Podemos realmente restaurar um edifício parcialmente destruído se for simétrico, e não podemos apresentar juntamente um desenho que inclua a fachada e o corte apenas, se ambas as partes não foram completamente idênticos.

¹⁵ Alberti/Rafael, *Descriptio urbis Romae*, op. cit. (Nota 7), p. 44.

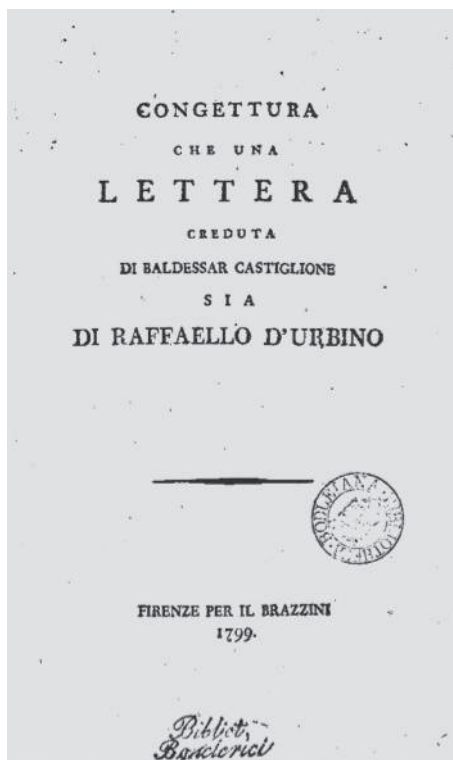


Fig 6 - Congettura Che una Lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino. Firenze per Il Brazzini, 1799. Do tradutor Fellipe de Andrade Abreu e Lima.

A coerência do texto é seguida e já está assegurada, assim como no §VI, o autor indica aquilo que deve fazer (“[porre] in disegno Roma antica”). O problema que se coloca agora é como saber em que medida os cinco primeiros parágrafos dizem respeito a este projeto. O início da Carta é a parte na qual se direciona mais diretamente ao Papa, e na qual ele se interroga sobre a posição desse último. Sabemos, é claro, é que isso é, explicitamente, um pedido papal: “*Essendomi, adonque, stato comandato da Vostra Santitate ch’io pongha in disegno Roma antica [...]*” (§VI). Mas esta ‘demanda’ entra curiosamente em desacordo com o acima precedente: esses cinco parágrafos nos quais o autor parece sobretudo tentar convencer o Papa de se interessar – incluindo politicamente – sobre as ruínas. No fim das contas, o projeto rafaelesco

atende realmente a um voto papal, ou a pedidos do Leão X, ou mais do que qualquer outra coisa aparece como processo de lhe serem sugeridas? Lembrem-se, se necessário, que há dois jogadores (um, aliás, que segurando a caneta) é um grande diplomata e um grande cortesão. O texto foi ousado o suficiente algumas linhas acima, com uma recomendação para o Papa para cuidar das ruínas (e isto depois de se referir às responsabilidades pesadas de seus antecessores sobre os danos do passado), é claro, mas agora é prudente apresentar a restituição num projeto gráfico para os monumentos da Roma antiga como um pedido do soberano pontífice. Este tipo de manipulação é, de fato, comum, e a mentira parece ser nesse momento um ingrediente básico deste tipo de literatura, na qual é bastante plausível pensar que não havia nenhum pedido papal explícito, a não ser que supusermos em vagas observações (suficiente para a alegação de que havia uma demanda). Seria essa, provavelmente, a única maneira de se começar o projeto para ser visto com simpatia. Notaríamos também, se necessário fosse, caso qualquer documento exterior¹⁶ viesse a confirmar a idéia de uma intervenção papal como patrono. Assim sendo, uma frase quase estereotipada, escrito por um diplomata, quase contradita por todo um contexto, e confirmado por alguns documentos, não pode ser tomada pelo primeiro valor de face. É importante lembrar também, que as raras correções atribuídas

¹⁶ Quero dizer, por exemplo, sobre os registros de pagamentos, que são documentos inegáveis, e não de evidências literárias, como as de Paul Jove ou de Calcagnini em sua carta a Ziegler; Quatremère de Quincy fala ainda, ao seu sujeito, de “termos enfáticos” e de “hipérboles” – crítica que também pode ser endereçada à maioria dos registros sobre a “*pianta antiquaria*” de origem humanista, onde muitas vezes podemos sonhar com uma restauração da antiga Roma (Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 3ème éd. Paris 1835, aqui citado de: Alberti/Raphaël, *Descriptio urbis Romae*, op. cit. (nota 7), p. 80). Em geral, devemos considerar que a empreitada rafaelesca era totalmente nova e de difícil convencimento e ainda mais para explicar a um interlocutor, sobretudo quando não é um homem especializado no trabalho; fazer uso de palavras enfáticas permite contornar as dificuldades – mas também faz esses “testemunhos” muito pouco utilizados pelos historiadores, que devem ser tratados com grande desconfiança. E este problema é ainda reforçado pelo fato de que muitos desses textos, muitas vezes nas poesias, foram escritos logo após a morte de Rafael.

ao autor que encontramos na edição do texto de 1733 são apenas para reafirmar, de acordo com §VI, a idéia de que todo o projeto decorre de uma solicitação papal. Claramente, o texto é corrigido para dar essa impressão.

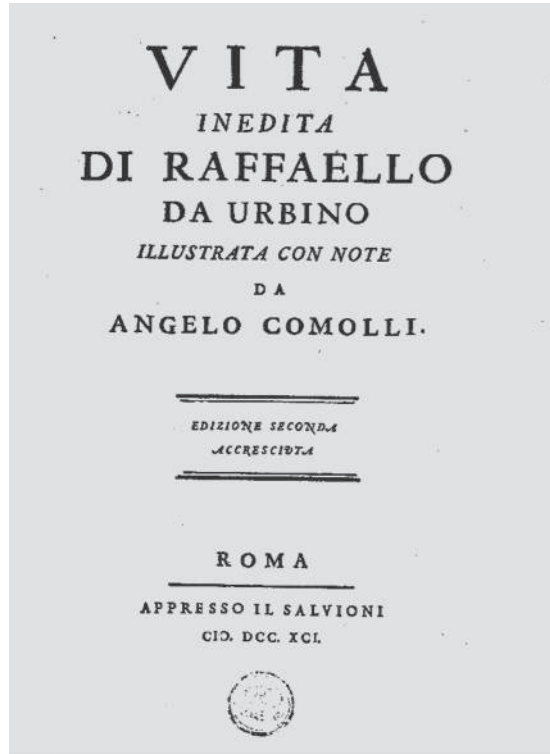


Fig 7 - Vita inedita di Raffaello da Urbino. Illustrata con Note da Angelo Comolli, Rom: Appresso Il Salvioni 1791. Do tradutor Fellipe de Andrade Abreu e Lima

Mesmo assim, essas páginas são dirigidas ao Papa para ter um discurso, e a pergunta permanece em saber o que o discurso significa. A resposta mais plausível é, como já foi dito acima, que o autor procura capturar o valor das ruínas romanas - um valor para o temido e sutil '*manoeuvrier*' que era Giovanni de' Medici, pode ser um político. Lembremos que o projeto não é apenas para restaurar graficamente a Roma antiga; mas é, certamente, também de publicar esses desenhos na forma de

gravuras, como a impressão permite agora. O fato de que tal publicação, que faz reviver uma grandeza da herança romana, ser colocada sob o patrocínio do papa – sendo ele o mestre de Roma que tem como objectivo cuidar da herança dos imperadores – só pode ser um interesse político elevado, especialmente num momento em que a autoridade do Papa é contestada pela Reforma. A relação entre arquitetura e política não é nova, e mais ainda a ligação entre a arquitetura clássica e vocação política universalista (Roma, “*patria universale de tutti e cristiani*” diz o autor [§II]).

O que Consevar e Como?

A questão que agora se coloca é a de forma que deve orientar o interesse pelas ruínas. Uma vez que identificamos os monumentos antigos que apresentam grande interesse – seja de arquitectura ou políticos – podemos nos contentar em restaurar graficamente uma imagem precisa e completa (é o único objetivo explícito do projeto rafaelesco ‘declarado’) ou devemos salvar as ruínas por si sós? Portanto, o texto, especialmente nos primeiros parágrafos dirigidos ao Papa, emite queixas contra as suas destruições, mas do que por seu carácter sincero, fica-se impressionado pelo seu carácter declamatório e estereotipado. Christof Thoenes evoca uma passagem obrigatória por um “lamento ritual sobre a destruição de monumentos antigos”, rapidamente esquecido, por falar sobre o projeto real de *Carta*¹⁷. O autor fala como todos aqueles que se expressaram (principalmente no latim) sobre o assunto, e toma essencialmente o mesmo discurso de que as opiniões mais comuns. Isto não exclui que estes sentimentos possam ser confiáveis, mas por si só, a presença destas palavras não é suficiente para dizer que a vontade do autor seria de salvar, real e materialmente, as ruínas.

Acreditá-lo-ia que fosse mesmo possível? Provavelmente não, ou apenas para alguns monumentos emblemáticos: a necessidade de

¹⁷ Christof Thoenes, “Prefazione alla seconda edizione”, em: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la ‘Lettera a Leone X’, op. cit. (nota 1), p. XI. Ver ainda Thoenes, La ‘Lettera’ a Leone X, op. cit. (nota 7).

modernizar a cidade particularmente antiquada (traçar uma rua reta, em Roma, não poderia ser feito sem causar destruição), para a construção da nova São Pedro e de outros edifícios, a incapacidade de fazer respeitar as proibições (tanto terrenos como os edifícios que ocupavam eram de propriedade privada), embora haja elementos que Rafael só poderia estar ciente, pois naquela época (e como evidenciado pelo resto da história) uma proteção efetiva era quase impensável. E o próprio fato de que as interdições do Papa eram repetidas regularmente, sempre com mais solenidade, mostravam que as mentalidades não estavam preparadas para uma verdadeira conservação. Paradoxalmente, como bem disse Christof Thoenes, é o projeto de “salvar graficamente”¹⁸ as ruínas e restituí-las, o que prova que para o autor, elas não poderiam ser salvas fisicamente.

E, no entanto, o discurso sobre a relevância dos monumentos antigos prova que uma consciência começou a surgir (embora o processo fosse durar séculos). É, provavelmente, muito longe da idéia de conservação concreta, mas, em contrapartida, a idéia parece ter adquirido força (e era considerável para então) no intuito de salvar a imagem restaurada de um prédio na sua forma original. A restituição que a impressão faria seria eterna ou universal (como evidenciado pela influência dos livros de Serlio, alguns anos mais tarde).

Também foi sugerido que o registro de monumentos foi o primeiro passo para sua proteção. Mas esta interpretação está enfraquecida e tornado insustentável por duas características essenciais da representação proposta pelo autor: Como observado, o edifício deve ser apresentado em uma parte reconstruída e noutra parte na fachada, planta e corte. Pode-se, é claro, imaginar que a imagem reconstruída, mostrando o monumento em sua totalidade, indiretamente promove a sua proteção na medida em que ela se manifesta o seu valor, mas não podemos conceber como uma imagem reconstruída pode ser usada diretamente para proteger as ruínas. A representação fiel das partes não destruídas poderia permitir criar um marco; e marcaria um passo além do que seria

¹⁸ Ibid.

a sua destruição, embora, na medida do possível, prejudicada; mas se o monumento fosse reconstituído, essa proteção não existiria. E o problema é o mesmo com a representação em planta, fachada e corte: mesmo que o edifício não fosse reconstituído, o desenho nos três modos (exceto para aumentar as imagens) não poderia mostrar o edifício em si mesmo, apenas seria como um monumento particularmente simples e uniforme (um edifício em elevação, por exemplo) pode ser representado com metade da fachada e metade do corte ou metade do corte e da planta. No caso de um monumento mais complexo, seções inteiras não seriam mostradas. Se pudéssemos estar certos de que uma publicação de prestígio como a que pretendia Rafael tivesse como resultado uma consciência mais universal do que o valor de salvar ruínas¹⁹, saberíamos que o projeto rafaelesco não seria, em si, um projeto de recenseamento para preservação.

O que Rafael queria conservar era outra coisa, algo que foi exposto desde o início da Carta e que forneceu a conexão lógica entre a primeira parte (§§ I-V) e o texto a seguir. Retomando, em grande parte, toda a literatura sobre as ruínas romanas de origem arquitetônica, ele se apresentou – o “eu” que fala não pode ser outro que Rafael – como alguém que procurava por estas antiguidades e que as mediu cuidadosamente (o detalhe significativo da exploração através das ‘amoras’, presentes em um fragmento do texto preparatório que foi finalmente retirado do texto). Mas, ele não está contente com essa, e naturalmente comparou as ruínas com o que diziam os autores latinos, e ele pensou, graças a esse fato, *“haver conseguido qualche noticia de la architettura antica.”* (§I) O projeto final está aí, nessa vontade de fornecer aos homens da

¹⁹ No entanto, podemos desenvolver um argumento oposto: quanto mais mostramos o valor dos monumentos romanos, maior risco existe, por um lado, de se gerar um tráfego mais ou menos oficial e generalizado de antiguidades, e, por outro, para crescer o desejo de se construir ao estilo antigo – isto que, em Roma, tem por consequência provocar novas destruições (para dar lugar aos novos edifícios, para dar acesso a esses, para encontrar blocos de pedra ou de mármore, para a produção de cal, etc.). Mas é apenas um paradoxo aparente, de como a demonstração de um valor necessariamente desenvolve comportamentos parcialmente antitéticos.

profissão e aos amantes da arte os meios para compreender a arquitetura antiga, sua natureza e seu funcionamento - a verdadeira compreensão dessa adequação entre a abordagem teórica (à maneira de Vitrúvio ou Alberti) e a compreensão das realizações. Os benefícios da representação gráfica produto de um confronto real com a obra tem o efeito de que o desenho salva a fase da exploração (perigoso através das amoras) das ruínas, que permite restaurar o monumento em sua integridade original, para dar uma imagem abstrata e tecnicamente utilizável (uma vez que podemos chamar de ação) e fazer universalmente conhecidos estes edifícios com a impressão de gravuras.²⁰

Quando Rafael diz que se considera *“obligato de esponere tutte le piccole force [sue] accioché, più che si po, resti in vita un poco de l’immagine e quasi l’umbra di questa che, in vero, è patria universale de tutti e cristiani”* (§II), tendemos a interpretar isso como o desejo de proteger as últimas ruínas, mas é um gesto justo, à luz daquilo que era o projeto verdadeiro, conforme demonstrado ao longo do texto, de pensar que ele o fazia para salvar apenas as imagens das ruínas; claro que é bem utilizada aqui a palavra “imagem”. Essencialmente, as ruínas não podem ser salvas, mas suas imagens (e, portanto, seu valor educacional) podem ser feitas para darem sua contribuição.

Em suma, se nos perguntamos qual é o plano do texto como um todo, podemos obter o seguinte resultado: examinando as ruínas, eu pude compreender a arquitetura antiga e quero transmitir esse conhecimento baseado no exame dos monumentos (§§ I-V); eu devo então salvar as informações que guardam esses edifícios, dando-nos uma imagem reconstituída (§ VI); como selecionar os monumentos antigos (§§ VII-XII); como fazer as pranchas dos planos e os reportar (§§ XIII-XVII); como representar os monumentos de modo a obter medidas (§§ XVIII-XXI).

Um Projeto da Roma Antiga?

²⁰ Estamos distantes da ‘conservação virtual’, embora se fale bastante disso nos dias de hoje.

Contudo, um projeto mais coerente poderia ser resumido pelo termo “Pianta di Roma antica”? Não temos certeza. Como se sabe, a palavra “pianta” não é usada ao longo do texto da Carta (em suas três versões); encontramos, no entanto, a seguinte frase, presente num fragmento preparatório mas não relatados nos textos: “*E fatto primamente uno universale di tutta Roma, dippoi divise le reggioni, appresso fatto li aedificii più nobili separatamente.*” (§XIIIter). O que é impressionante neste caso é que o projeto é posto como primeiro passo para o que é o propósito verdadeiro: o desenho dos monumentos. Ele é tão claro que não é essa a finalidade da obra, mas apenas um meio, que o autor, usa para iniciar a tarefa, preocupa-se em rever esta parte na elaboração do texto, e tem a ‘fortiori’, não expor o método usados para obtê-lo. Se o projeto fosse o principal objetivo principal de todo trabalho, que num momento posterior fosse apropriado resumir em palavra, não seria lógico dedicar algumas linhas sobre esta questão, eventualmente para dizer que o método utilizado foi descrito por Alberti em *Ex ludis rerum mathematicarum*?²¹ De todo modo, o projeto só serve para quadrangular a cidade

²¹ Vários pontos importantes não foram, na *Carta*, objeto de um verdadeiro desenvolvimento, mas, neste caso, algumas palavras são ditas, como quando se trata de medir as alturas (no fim do §XVI) ou quando o autor remete o leitor a Vitruvius (§XII, ou §XXXIV do manuscrito de Munique). Por que então, se o plano da antiga cidade foi o foco da obra rafaelesco, não se falou nada sobre ele, sobre sua função, como seria feito, etc. Se Rafael tinha um plano (o que ainda parece certo), e isso compreendia a indicação dos caminhos antigos (que poderia ter um grande interesse para identificar a posição dos monumentos), as muralhas, do Tibre, etc., ele só poderia agir com o uso de um procedimento técnico. Para traçar um paralelo, não temos dificuldade em imaginar a decepção daqueles que descobririam a ‘descrição’ de Roma feita por Alberti, com uma série de pontos, todos ligados uns aos outros, às vezes, tal coisa foi uma inovação tão radical que foi intrigante a bem mais de uma pessoa, mas é necessário lembrarmos que Alberti usa esse mapa com toda a precisão para encontrar a posição de um aqueduto que passa sob uma colina de Roma e que foi, portanto, uma necessidade de se ter uma ferramenta útil tecnicamente e, de forma alguma, uma ‘vista’ pitoresca da cidade. Da mesma forma, é provável que o projeto que Rafael tinha que produzir fosse deste tipo (especialmente se viesse a ser utilizado com as mesmas técnicas topográficas de Alberti) e ele não poderia corresponder, em nada, às expectativas dos humanistas, que queriam ‘ver’ a Roma antiga. A idéia parece também generalizável a todo o projeto: um trabalho metódico e rigoroso (isso que expõe a *Carta*) colocado em face às expectativas quase fantásticas: a

a fim de fazer o recenseamento exaustivo das ruínas; ele é apenas um meio e não fim.²²

ressurreição de Roma, em todo o seu esplendor. Notamos, sobretudo, que o procedimento mental em Alberti e em Rafael parece ser o mesmo, o de um engenheiro que se identifica um problema e apresenta uma solução técnica. Também é importante notar que a técnica proposta por Alberti no levantamento topográfico proposto no *Ex Iudis rerum mathematicarum* e a técnica em plano proposta pela Carta pouco ou nada têm a ver entre si: Alberti localiza pontos sobre uma superfície, devido à superposição de dois ângulos observados a partir de dois observatórios diferentes, enquanto Rafael pesquisa a localidade das várias muralhas e medida concretamente em seus comprimentos na terra. Apesar disso, os dois instrumentos para encontrar os ângulos ou posições têm semelhanças fortes.

²² Em qualquer caso, à luz do que foi dito acima, ele não pode ser equiparado às metodologias de relevo modernas, que fazem do projeto um passo essencial para a conservação (conforme Marisa Dalai Emiliani, “Presentazione alla prima edizione”, em: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la ‘Lettera a Leone X’, op. cit. (note 1), p. XIV). O fato de que o autor identifica várias etapas em seu trabalho de identificação e representação não nos permite, a meu ver, imaginar uma variedade de finalidades objetivas: não há uma parte arqueológica da cidade e outra dedicada aos desenhos de edifícios. Esta forma de olhar as coisas surge, de acordo comigo, de uma interpretação parcial da questão do plano (§§ XII-XVII), colocando muita importância na bússola (usada para orientação das diversas fachadas com relação às outras), acabamos por supor que as revelações no projeto (orientado) são usadas para desenvolver um mapa arqueológico da cidade. Isto pode ser parcialmente verdade, mas a presença, no final do §XVI, de duas linhas não desenvolvidas sobre as alturas, prova que a finalidade de se mostrar o projeto é o de fornecer os primeiros passos do desenho dos monumentos (não da cidade). Por que não mais mencionar neste ponto da medição de alturas (o que poderia ter sido também fornecido com um método descrito por Alberti em *Ex Iudis rerum mathematicarum*)? O relevo em planta não se relaciona, segundo minha opinião, com a fase precedente (o mapa da cidade), mas com a fase seguinte (o do desenho dos monumentos em três modos). Di Teodoro pensa poder relacionar o relevo da planta com o mapa da cidade em dois momentos do texto (§§ XVI e XVII), o autor pontua que você pode revelar ou marcar o posicionamento de uma muralha, de uma parede, rua ou um caminho, mas não há dúvida de que no momento em que o autor fala de um instrumento para mapear uma cidade (pela simples razão de que esta descrição não existe), ele fica em questão, quando expõe a operação do instrumento para realizar um plano detalhado, de uma medida tal que se possa pegar medidas num terreno, que não é a mesma da escala de uma cidade. Que o instrumento pode ser usado para identificar outras coisas além de um monumento antigo é uma coisa certa, mas não se pode provar que a produção de um mapa da cidade, indicando a planta de cada edifício, fosse um dos objetivos essenciais de Rafael. Mais globalmente, a insistência sobre a planta iconométrica tende a quebrar o texto: em primeiro lugar por uma defesa das ruínas, depois uma

Por que, então, evitaram o trabalho arquitetônico elaborado por Rafael na ideia de um projeto da cidade antiga? Sem dúvida, por que isso corresponde a um fantasma, em grande parte literário, e largamente em desacordo com o rigor e bom gosto com o método indicado pela *Carta*. Como afirmam as fontes contemporâneas, eram também os humanistas de então os mais consternados com o desaparecimento do jovem artista, pois viram desmaiar a esperança de uma exumação da antiga cidade. Ocorreria também, alguns anos mais tarde, um sinal deste desejo (entre outros) em alguns versos da “Sátira VII” de Ariosto (situada no início de 1425):

*“Dimmi che al Bembo, al Sadoletto, al dotto
Iovio, al Cavallo, al Blosio, al Molza, al Vida
potrò ogni giorno, e al Tibaldeo, far motto;
tòr di essi or uno e quando uno altro guida
pei sette Colli, che, col libro in mano,
Roma in ogni sua parte mi divida.
‘Qui’ dica ‘il Circo, qui il Foro romano,
qui fu Suburra, e questo è il sacro clivo;
qui Vesta il tempio e qui il solea aver Iano.’”²³*

história da arquitetura, um método para mapear a cidade e, finalmente, as regras do projeto arquitetônico – a coerência conquistada à custa de uma ênfase exagerada sobre a conservação dos monumentos, que seria a razão de ser de todo o trabalho. Do meu ponto de vista, o objetivo é a restauração dos monumentos nos desenhos, e junto ao texto (objetivo, seleção, relevo, restituição) se constrói essa orientação única. Isso não impede que seja feito como objetivo de uma fabricação fundada por uma parte nos textos já escritos – já escrevi que esta era uma das teses de Shearman, Di Teodoro também sinalizou, desta vez com base na análise filológica do manuscrito, que a descrição do instrumento da bússola foi, sem dúvida, uma parte já redigida. É a mesma coisa, em minha opinião, do final sobre a projeção ortogonal; em efeito, encontramos duas frases surpreendentes na ótica do relevo de um monumento; é a questão do “*loco da aedificare*” (§XVIII) e de linhas que devem ser altas “*quanto ha da essere lo edificio*” (§XIX). Em ambos os casos, temos a impressão que o autor retoma uma descrição da concepção de um edifício que virá e não do registro de um edifício já existente.

²³ “Dis-moi que tous les jours je pourrai discuter avec Bembo, Sadoletto, avec le docte Jove, Cavallo, Blosio, Molza, Vida et Tebaldeo; que je pourrai prendre tour à tour chacun de ces

Como Ariosto percebeu, então, o trabalho de Rafael? Como um meio de visitar a Roma antiga, aos moldes de um erudito guia para os visitantes letrados. Podemos pretender, à luz de tudo o que é dito na Carta e de qualquer atenção dada à metodologia, que seu objetivo é fornecer um mapa da antiga cidade para facilitar a procura das ruínas? É importante repetir que o trabalho rafaelesco é um trabalho técnico, com objetivo principal para arquitetos ou para a arquitetura, e só essas pessoas eram capazes de perceber esses objetivos e medir seu escopo. Humanistas só percebem a dimensão pitoresca, anedótica, conforme (e bem sucedido) aquilo que eles já conhecem – ao que é colocado em algum aspecto fantasioso de todo o mito de Roma –, e que em seguida, e em verdade, é um projeto radicalmente novo de transmissão do patrimônio arquitetônico romano por meio do desenho.

Como bem disse Christof Thoenes, o chamado ‘projeto de Roma’ é “*un corpus di rilievi e di ricostruzioni grafiche di tutti gli edifici della Roma antica*”²⁴, no qual o autor afirma várias vezes que qualquer coisa já foi explicada por Vitrúvio, como por exemplo, no § XII: “*Ma non è necessario parlare de la architettura romana [...] per descrivere l’ordine suo, essendone già stato eccellentemente scritto per Vitruvio*”. De todo modo, para o autor, a teoria já havia sido anunciada; esses são os exemplos visíveis que podem fazer compreender profundamente a teoria e seu alcance. Daí a idéia de fornecer as imagens para os interessados e antes de tudo desaparecer.

guides à travers les sept Collines, afin que, un livre à la main, il me parle de tous les coins de Rome; qu’il me dise: ‘Ici était le Cirque, ici le Forum romain, c’est là que se situait le quartier de Subure et là, la colline sacrée; ici Vesta avait son temple et là Janus.’” (*Les Satires de l’Arioste*, édition et traduction par Michel Paoli, Grenoble 2003, p. 150 et seq.) Notamos que, ao menos três, das oito pessoas citadas (Jove, Molza e Tebaldeo) falaram, de uma forma ou de outra, da “Pianta di Roma antica”, e que muitas outras pessoas fazem alusão ao projeto ou o início da execução que é de conhecimento de Ariosto, e até mesmo alguns de seus amigos, como Castiglione, Costabile, Calcagini e outros (todos citados nos volumes de Francesco P. Di Teodoro). Falando como ele fez nessa sátira, o autor do Roland furieux, Orlando Furioso, faz, necessariamente, referencia ao projeto por Rafael (que ele, sem dúvida, conhecia pessoalmente, como também conhecia Leão X).

²⁴ Thoenes, Prefazione, op. cit. (Nota 12), p. VII.

Restituir a antiga Roma viria a ser uma das atividades favoritas das academias artísticas, mas em vez de nos limitarmos a ver na *Carta* o primeiro anúncio rigoroso dos princípios da “restituição”, com tudo aquilo que se poderia trazer de vivificante desde o início do século XVI, também podemos ver outra coisa, isto é, um dos primeiros passos da lenta conscientização que vai levar à idéia de ‘patrimônio’ e à noção de ‘monumento histórico’. Que a ideia esteja virtualmente presente é defensável; mas compreendemos que seria mais problemático para ele conceder mais espaço para isso na *Carta* e torná-lo como o tema exclusivo e de reconhecimento; muitos elementos mostram que Rafael certamente quer salvar os monumentos, mas por meio do desenho.

Ao contrário, é inegável que o texto foi fundamental quando realmente começou a história da preservação dos monumentos históricos (não apenas antigos). Mas é precisamente o fato de que a *Carta*, e sua redescoberta, tomada nesta história, reconstruída por Francesco P. Di Teodoro, que pode ter levado os leitores do início do século XIX a focar todas as suas atenções sobre a mensagem explícita de proteção dos monumentos que a *Carta* seria portadora, especialmente nas primeiras páginas (aqueles que são mais fáceis de ser compreendidas pelos não-técnicos). À parte este mal-entendido sobre a missão exata do ‘prefeito dos mármore e das pedras’, que havia se tornado Rafael em 1515; falar dele como um ‘superintendente das antiguidades’ – ‘*surintendant aux antiquités*’ – faz nascer um mal-entendido: como sabemos bem, em termos de ‘conservação’, sua missão foi limitada à salvaguarda das inscrições lapidárias em pedra – para o resto, ele deveria fornecer os blocos de mármore para São Pedro.

De todo modo, a abordagem das antiguidades promovida pela Carta é radicalmente diferente da dos humanistas, que – além de um fetiche das antiguidades – viam nos monumentos apenas suas dimensões cultural e histórica, vista mítica; Rafael viu nisso, ao contrário, um objeto a ser abordado racionalmente, nos quais os métodos de construção são mantidos com as formas da arquitetura do passado, e mais ainda sua lógica e seu funcionamento, o “*ordine suo*” (§XII). Podemos, então, facilmente imaginar a incompreensão de alguns de seus interlocutores, que

esperavam redescobrir Roma antiga – talvez até mesmo em perspectiva – e para quem ele forneceu a representação mais técnica, mais abstrata, e que é menos pitoresca: o de um projeto em planta, fachada e corte dos monumentos mais bem preservados. Esses são os ensinamentos aprendidos com o artista de Urbino que, como antes dele Alberti e tantos outros, procuraram nas ruínas, e que queria conservar para sempre, como ele deseja, com os meios que são seus, a “*vendicare dalla morte quel poco che resta, el quale, benché sii poco, basterà a far testimonio di quello che non si vede più, il che è da molti estimato fabuloso.*” (§§Ibis–IIIbis). Mais precisamente, enquanto os humanistas (que abordar a arquitetura sem as ferramentas para compreendê-la) viam nas realizações do antigo, assim como no projeto de Rafael, algo de ‘fabuloso’, (que saberemos descrever apenas como hipóteses poéticas), o artista propõe trabalhar efetivamente na compreensão da operação de arquitetura antiga, a fim de entrar gradualmente em competição com os Antigos (a descrição do processo identificado com bússola é, sem dúvida, a marca registrada desta mentalidade de espírito), ou mesmo para ultrapassá-los: se conseguirmos compreender em profundidade como construir segundo a maneira dos antigos, poderemos também construir monumentos tão belos quanto os deles. Neste, a Carta está em sintonia com o desejo de Alberti.

Notas

Todas as citações da Carta foram retiradas do volume de Francesco P. Di Teodoro (Raffaello, Baldassar Castiglione e la ‘Lettera a Leone X’, con l’aggiunta di due saggi raffaelleschi, presentazione di Christof Thoenes, presentazione alla prima edizione di Marisa Dalai Emiliani, Bologna 2003) e somos sempre nós que damos ênfase às citações. Este livro é, em todos os pontos de vista, ricamente variedade de documentos de grande valor, por isso não queremos usá-lo extensivamente; também apontamos que este ensaio não poderia ter sido escrito sem a existência desta ‘soma’ sobre a Carta e sua fortuna, bem no momento em que foi escrita e logo após a morte de Rafael, e ainda nas décadas e séculos seguintes. Para uma tradução francesa, conforme a edição de 2005 (Raphaël/

Baldassar Castiglione, *La Lettre à Léon X*, édition établie par Francesco P. Di Teodoro, avantpropos de Françoise Choay, traduit de l'italien par Françoise Choay et Michel Paoli, Paris 2005), com algumas atualizações, incluindo o anúncio de Di Teodoro, a descoberta e publicações recentes do terceiro manuscrito da carta, desconhecido até então. Precisamente em 2003 foi publicado como um volume póstumo de John Shearman (John Shearman, Raphael in *Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven/London: Yale University Press 2003); devemos, infelizmente, lamentar que a edição e data da Carta que propoe este monumento incontestável dos estudos rafaelescos não estão à altura do resto da obra: ainda que a intenção do autor, por sua própria admissão, não fosse o de se sujeitar a procedimentos rigorosos de filologia (o único método que pode ser aproveitado para a publicação científica do referido texto), a edição não pode ser considerado como uma alternativa à de Di Teodoro, que, portanto, somos exclusivamente referidos.

Utilizar a palavra 'autor' no singular é enfatizar que o texto é um todo, como de fato o é. Falar de dois autores, em efeito, tem um resultado indiretamente para o resultado de uma pesquisa, escrita por cada uma das partes, o que levou à adoção, como pré-requisito, que Rafael seria incapaz de ter uma idéia clara do que ele queria dizer e que Castiglione não teria sensibilidade artística ou técnica. Para falar de um autor bicéfalo no singular, mesmo que seja uma espécie de manobra intelectual, permite restabelecer – e compreendido nas palavras – a unidade de trabalho.

Apenas a versão original (isto é, o manuscrito de Mântua) será considerada aqui, por duas razões principais: primeiro, porque é o único que foi necessariamente validado por pelo menos um dos dois participantes, ou seja, Castiglione, uma vez que o manuscrito está autografado; e segundo, porque a versão original, embora não contenha a primeira parte do esboço do texto inteiro (os fragmentos do manuscrito, bem como outros elementos, tendem a provar – como alegado pela Shearman – que as partes restantes já haviam sido escritas antes), é certamente a primeira finalização da Carta e, portanto, contém informações que seriam apagados quando reescrita. Claro, as reescrituras poderiam ser

muito interessantes, mas não podemos estar certos de que o manuscrito de Munique fosse totalmente endossado por Castiglione e/ou Rafael. Somente o texto do manuscrito realizada por Scipione Maffei e publicado em 1733 pode eventualmente ser citado, pois é muito próximo do original e parece ter mudado de uma maneira única, lógica e atribuída ao autor: reforçar a idéia de que a Carta foi feita para responder a um pedido do Papa (Veja acréscimos dos §§ VII, XIII e XXI).

No texto publicado em 1733, reaparece o Papa nos parágrafos VII e XIII, onde ele substitui, de maneira surpreendente, o interlocutor coletivo da versão original e em uma última frase adicionada no final do texto (§XXI), para permitir ao autor tomá-lo como seu ilustre destinatário.

Aqui, de modo análogo, na edição de 1733, o ‘tu’ original é substituído por uma forma impessoal: “*Piglierrassi [...]*”, “*devesi tirare [...]*”, etc..

Parece ser difícil falar de ‘relevado’, quando o objetivo não é ‘fotografar’ o estado do monumento em um instante, mas de reconstruir, embora seja claro que a Carta possa ser considerada como uma espécie de documento fundador desta técnica.

À luz do que acabamos de ver, falar de uma ‘caracterização de estilos’ parece ser o menos exagerado. (Eugène Müntz, “*Raphaël archéologue et historien d’art*”, dans: *La Gazette des Beaux-Arts* XXII (1880), citado aqui de: (Alberti et Raphaël, *Descriptio urbis Romae* ou comment faire le portrait de Rome, introduction et traduction de Bruno Queysanne, 2ème ed. Paris 2002, p. 72). O autor desenvolve seu ponto mais do que seus antecessores, mas sua abordagem é influenciada por seu objetivo real (demonstrar que se pode reconhecer facilmente os monumentos antigos): embora, a fase antigo seja uniforme e perfeito, a fase medieval empobrecida (dos estilos românico e bizantino juntos sob a mesma condenação, com uma nuance na digressão sobre o gótico) e a fase moderna tem como característica principal o fato de ser reconhecida pela sua novidade. Notemos que Christof Thoenes defende nossa opinião sobre o caráter não-histórico desse raciocínio quando diz: “*Per quanto riguarda i noti passi sull’Arco di Costantino e sulle Terme di Diocleziano va notato che [...] il loro vero intento è astorico: si tratta di confutare l’opinione che le rovine antiche, essendo sorte in epoche diverse, fossero*

disuguali anche nel valore artistico.” (“La ‘Lettera’ a Leone X”, dans: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Roma: Edizioni dell’Elefante 1986, pp. 373–381).

Como foi demonstrado no caso da projeção ortogonal, praticada, sem dúvida, após muitas décadas da edição da Carta, quando formulou pela primeira vez o seu princípio, não está claro se as ideias originais são tão presentes no texto; sua imensa originalidade está, principalmente, na sua formulação de uma abordagem coerente e integrada, na forma de um discurso sobre o método. A partir desse discurso, em seu conteúdo e em seus objetivos, está longe da maioria das idéias serem amplamente aceitas, e seria arriscado para ele confiar nos exemplos adicionais ou em análises de detalhes originais. Se tomarmos o exemplo do Arco de Constantino, perceberemos que a formulação, especialmente quando se trata de um espólio de Trajano e Antonino Piedoso, faz pensar em uma coisa conhecida (pelo menos para os especialistas aos quais se direciona o autor) e que não necessitam ser clarificadas. Müntz, no entanto, que insistiu muito na originalidade desta análise em comparação com os autores mais antigos, como Bartholomeo Marliano que, em 1534, na *Urbis Romae Topographia* diz em palavras compartilhadas por muitos estudiosos (Muntz, Raphael, op. Cit. [Nota 7], p. 74); no entanto, tende a enfatizar que a idéia estava no ar e, provavelmente, desde mais de quinze anos. Em geral, temos visto, para que um discurso original seja compreensível, é necessário que os exemplos mobilizados sejam falados, embora sejam conhecidos – e portanto rompem radicalmente com uma cultura ou hábitos de pensamento. Assim é provável que o meio artístico romano estivesse familiarizado com tais observações.

A concepção de Rafael sobre arquitetura antiga, bem como de desenho arquitetônico (segundo os três modos), faz da simetria uma necessidade imperativa. Podemos realmente restaurar um edifício parcialmente destruído se for simétrico, e não podemos apresentar juntamente um desenho que inclua a fachada e o corte apenas, se ambas as partes não foram completamente idênticos.

Alberti/Rafael, *Descriptio urbis Romae*, op. cit., p. 44.

Quero dizer, por exemplo, sobre os registros de pagamentos, que são documentos inegáveis, e não de evidências literárias, como as de Paul Jove ou de Calcagnini em sua carta a Ziegler; Quatremère de Quincy fala ainda, ao seu sujeito, de “termos enfáticos” e de “hipérboles” – crítica que também pode ser endereçada à maioria dos registros sobre a “*pianta antiquaria*” de origem humanista, onde muitas vezes podemos sonhar com uma restauração da antiga Roma (Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 3ème éd. Paris 1835, aqui citado de: Alberti/Raphaël, *Descriptio urbis Romae*, op. cit. (nota 7), p. 80). Em geral, devemos considerar que a empreitada rafaelesca era totalmente nova e de difícil convencimento e ainda mais para explicar a um interlocutor, sobretudo quando não é um homem especializado no trabalho; fazer uso de palavras enfáticas permite contornar as dificuldades – mas também faz esses “testemunhos” muito pouco utilizados pelos historiadores, que devem ser tratados com grande desconfiança. E este problema é ainda reforçado pelo fato de que muitos desses textos, muitas vezes nas poesias, foram escritos logo após a morte de Rafael.

Christof Thoenes, “Prefazione alla seconda edizione”, em: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la ‘Lettera a Leone X’, op. cit. (nota 1), p. XI. Ver ainda Thoenes, La ‘Lettera’ a Leone X, op. cit. (nota 7).

No entanto, podemos desenvolver um argumento oposto: quanto mais mostramos o valor dos monumentos romanos, maior risco existe, por um lado, de se gerar um tráfego mais ou menos oficial e generalizado de antiguidades, e, por outro, para crescer o desejo de se construir ao estilo antigo – isto que, em Roma, tem por conseqüência provocar novas destruições (para dar lugar aos novos edifícios, para dar acesso a esses, para encontrar blocos de pedra ou de mármore, para a produção de cal, etc.). Mas é apenas um paradoxo aparente, de como a demonstração de um valor necessariamente desenvolve comportamentos parcialmente antitéticos.

Estamos distantes da ‘conservação virtual’, embora se fale bastante disso nos dias de hoje.

Vários pontos importantes não foram, na *Carta*, objeto de um verdadeiro desenvolvimento, mas, neste caso, algumas palavras são ditas, como quando se trata de medir as alturas (no fim do §XVI) ou quando o autor remete o leitor a Vitruvius (§XII, ou §XXIV do manuscrito de Munique). Por que então, se o plano da antiga cidade foi o foco da obra rafaelesca, não se falou nada sobre ele, sobre sua função, como seria feito, etc. Se Rafael tinha um plano (o que ainda parece certo), e isso compreendia a indicação dos caminhos antigos (que poderia ter um grande interesse para identificar a posição dos monumentos), as muralhas, do Tibre, etc., ele só poderia agir com o uso de um procedimento técnico. Para traçar um paralelo, não temos dificuldade em imaginar a decepção daqueles que descobririam a ‘descrição’ de Roma feita por Alberti, com uma série de pontos, todos ligados uns aos outros, às vezes, tal coisa foi uma inovação tão radical que foi intrigante a bem mais de uma pessoa, mas é necessário lembrarmos que Alberti usa esse mapa com toda a precisão para encontrar a posição de um aqueduto que passa sob uma colina de Roma e que foi, portanto, uma necessidade de se ter uma ferramenta útil tecnicamente e, de forma alguma, uma ‘vista’ pitoresca da cidade. Da mesma forma, é provável que o projeto que Rafael tinha que produzir fosse deste tipo (especialmente se viesse a ser utilizado com as mesmas técnicas topográficas de Alberti) e ele não poderia corresponder, em nada, às expectativas dos humanistas, que queriam ‘ver’ a Roma antiga. A idéia parece também generalizável a todo o projeto: um trabalho metódico e rigoroso (isso que expõe a *Carta*) colocado em face às expectativas quase fantásticas: a ressurreição de Roma, em todo o seu esplendor. Notamos, sobretudo, que o procedimento mental em Alberti e em Rafael parece ser o mesmo, o de um engenheiro que se identifica um problema e apresenta uma solução técnica. Também é importante notar que a técnica proposta por Alberti no levantamento topográfico proposto no *Ex ludis rerum mathematicarum* e a técnica em plano proposta pela *Carta* pouco ou nada têm a ver entre si: Alberti localiza pontos sobre uma superfície, devido à superposição de dois ângulos observados a partir de dois observatórios diferentes, enquanto Rafael pesquisa a localidade das várias muralhas e medida concretamente em

seus comprimentos na terra. Apesar disso, os dois instrumentos para encontrar os ângulos ou posições têm semelhanças fortes.

Em qualquer caso, à luz do que foi dito acima, ele não pode ser equiparado às metodologias de relevo modernas, que fazem do projeto um passo essencial para a conservação (conforme Marisa Dalai Emiliani, “Presentazione alla prima edizione”, em: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la ‘Lettera a Leone X’, op. cit. (note 1), p. XIV). O fato de que o autor identifica várias etapas em seu trabalho de identificação e representação não nos permite, a meu ver, imaginar uma variedade de finalidades objetivas: não há uma parte arqueológica da cidade e outra dedicada aos desenhos de edifícios. Esta forma de olhar as coisas surge, de acordo comigo, de uma interpretação parcial da questão do plano (§§ XII-XVII), colocando muita importância na bússola (usada para orientação das diversas fachadas com relação às outras), acabamos por supor que as revelações no projeto (orientado) são usadas para desenvolver um mapa arqueológico da cidade. Isto pode ser parcialmente verdade, mas a presença, no final do §XVI, de duas linhas não desenvolvidas sobre as alturas, prova que a finalidade de se mostrar o projeto é o de fornecer os primeiros passos do desenho dos monumentos (não da cidade). Por que não mais mencionar neste ponto da medição de alturas (o que poderia ter sido também fornecido com um método descrito por Alberti em *Ex ludis rerum mathematicarum*)? O relevo em planta não se relaciona, segundo minha opinião, com a fase precedente (o mapa da cidade), mas com a fase seguinte (o do desenho dos monumentos em três modos). Di Teodoro pensa poder relacionar o relevo da planta com o mapa da cidade em dois momentos do texto (§§ XVI e XVII), o autor pontua que você pode revelar ou marcar o posicionamento de uma muralha, de uma parede, rua ou um caminho, mas não há dúvida de que no momento em que o autor fala de um instrumento para mapear uma cidade (pela simples razão de que esta descrição não existe), ele fica em questão, quando expõe a operação do instrumento para realizar um plano detalhado, de uma medida tal que se possa pegar medidas num terreno, que não é a mesma da escala de uma cidade. Que o instrumento pode ser usado

para identificar outras coisas além de um monumento antigo é uma coisa certa, mas não se pode provar que a produção de um mapa da cidade, indicando a planta de cada edifício, fosse um dos objetivos essenciais de Rafael. Mais globalmente, a insistência sobre a planta iconométrica tende a quebrar o texto: em primeiro lugar por uma defesa das ruínas, depois uma história da arquitetura, um método para mapear a cidade e, finalmente, as regras do projeto arquitetônico – a coerência conquistada à custa de uma ênfase exagerada sobre a conservação dos monumentos, que seria a razão de ser de todo o trabalho. Do meu ponto de vista, o objetivo é a restauração dos monumentos nos desenhos, e junto ao texto (objetivo, seleção, relevo, restituição) se constrói essa orientação única. Isso não impede que seja feito como objetivo de uma fabricação fundada por uma parte nos textos já escritos – já escrevi que esta era uma das teses de Shearman, Di Teodoro também sinalizou, desta vez com base na análise filológica do manuscrito, que a descrição do instrumento da bússola foi, sem dúvida, uma parte já redigida. É a mesma coisa, em minha opinião, do final sobre a projeção ortogonal; em efeito, encontramos duas frases surpreendentes na ótica do relevo de um monumento; é a questão do *“loco da aedificare”* (§XVIII) e de linhas que devem ser altas *“quanto ha da essere lo edificio”* (§XIX). Em ambos os casos, temos a impressão que o autor retoma uma descrição da concepção de um edifício que virá e não do registro de um edifício já existente.

“Dis-moi que tous les jours je pourrai discuter avec Bembo, Sadoleto, avec le docte Jove, Cavallo, Blosio, Molza, Vida et Tebaldeo; que je pourrai prendre tour à tour chacun de ces guides à travers les sept Collines, afin que, un livre à la main, il me parle de tous les coins de Rome; qu’il me dise: ‘Ici était le Cirque, ici le Forum romain, c’est là que se situait le quartier de Subure et là, la colline sacrée; ici Vesta avait son temple et là Janus.’” (*Les Satires de l’Arioste*, édition et traduction par Michel Paoli, Grenoble 2003, p. 150 et seq.) Notamos que, ao menos três, das oito pessoas citadas (Jove, Molza e Tebaldeo) falaram, de uma forma ou de outra, da *“Pianta di Roma antica”*, e que muitas outras pessoas

fazem alusão ao projeto ou o início da execução que é de conhecimento de Ariosto, e até mesmo alguns de seus amigos, como Castiglione, Costabile, Calcagini e outros (todos citados nos volumes de Francesco P. Di Teodoro). Falando como ele fez nessa sátira, o autor do *Roland furieux*, *Orlando Furioso*, faz, necessariamente, referência ao projeto por Rafael (que ele, sem dúvida, conhecia pessoalmente, como também conhecia Leão X).

19. Thoenes, Prefazione, op. cit. (Nota 12), p. VII.

MICHEL TOUSSAINT

Nadir Afonso e a Arquitectura

Em Dezembro de 1970 foi inaugurada uma exposição de Nadir Afonso nas Galerias de Exposições Temporárias da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, inscrita nas regras de atribuição de bolsas por esta fundação que exigiam que o bolseiro, durante a vigência da bolsa ou até um ano depois do seu termo, querendo fazer uma exposição, se propusesse fazê-la em qualquer das suas galerias. O texto de abertura do catálogo da referida exposição considera que a trajetória do artista justifica plenamente o acontecimento, citando como prova o Prémio Nacional de Pintura atribuído pelo SNI em 1967, a publicação do livro *Les Mécanismes de la Création Artistique* (1970), a sua colaboração nos ateliers de Le Corbusier e Oscar Niemeyer e o facto de se ter formado em Arquitectura, mas “desde há alguns anos exclusivamente devotado ao fazer e pensar uma pintura, ao qual não é indiferente a experiência do arquitecto”. Quem escreveu este texto também não esqueceu a presença de obras de Nadir Afonso em diversas exposições “tanto no País como no estrangeiro, a última das quais levada a efeito pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Maio de 1970, no seu Centro Cultural de Paris, cidade onde o pintor se encontrava então e desde 1968, como bolseiro da mesma Fundação”¹.

Estava assim resumido, em traços fundamentais, o curriculum deste artista com um trajecto singular, onde a sua formação como arquitecto, a sua colaboração com eminentes arquitectos do século XX e o abandono radical dessa profissão aparecem em destaque, colocando na sua pessoa, mas também em geral, a questão das relações entre a Arquitectura e as Artes Visuais, nomeadamente a Pintura, tema aliás que o próprio não deixa de abordar nos seus escritos, quer no seu primeiro livro *La Sensibilité Plastique par Nadir Afonso* (1958), quer no já citado *Les Mécanismes de la Création Artistique*, do qual o catálogo de 1970 publicou um excerto que se debruça sobre a “Perfeição e

Harmonia” onde o artista propõe um quadro dividido entre “Artes” e “Ciências técnico-sociais”, incluindo a Pintura na primeira divisão e a Arquitectura na segunda.

No mesmo catálogo são publicadas umas “Notas biográficas” que estabelecem um curriculum a partir do seu nascimento em Chaves em 1920. Aí está assinalada a sua formação em Arquitectura, diplomando-se nesta disciplina na Escola de Belas Artes do Porto com uma tese que intitulou *A arquitectura não é uma arte*, aí apresentando um projecto realizado pelo atelier de Le Corbusier e no qual colaborou - o acrescento a uma fábrica de tecidos em Saint Dié - defendida em 1948. Mas entre a entrada nesta escola em 1930 e a apresentação dessa tese que afinal era o que então se chamava de CODA², Nadir Afonso desenvolveu uma intensa actividade como artista, fazendo parte do “Grupo dos Artistas Independentes” (com Júlio Resende, Fernando Lanhas - também com formação em Arquitectura - e Júlio Pomar), realizando várias exposições em conjunto até 1946, e participando, em 1945, na Missão Estética em Évora dirigida por Dórdio Gomes. Em 1946 foi para Paris onde frequentou a École des Beaux-Arts para estudar Pintura, entrando também para o atelier de Le Corbusier (participou nomeadamente no projecto da Unidade de Habitação de Marselha). Aí ficou até 1948, reingressando depois em 1951 (entretanto, em 1949, ainda trabalhou na Normandia, na reconstrução do pós-guerra) para permanecer apenas alguns meses, pois nesse mesmo ano partiu para o Brasil onde entrou no atelier de Oscar Niemeyer (no Rio de Janeiro e em S. Paulo) onde colaborou até 1954, trabalhando sobretudo no conjunto que iria albergar as exposições das comemorações do IV Centenário de S. Paulo, hoje Parque de Ibirapuera, que teve a colaboração de Burle Marx, um pintor que se interessou pela Arquitectura Paisagista, tornando-se no mais célebre arquitecto paisagista do país. Voltou de novo a Paris nesse mesmo ano, retomando o contacto com artistas interessados pela arte cinética e expondo em vários locais parisienses, publicando o seu primeiro livro de uma vasta produção de cariz teórico em torno da Pintura. No ano de 1960 regressou a Portugal, mas continuou a sua actividade expositiva em Lisboa e Porto, participando também na Bienal de S. Paulo em

1961. Então a sua base foi Chaves onde se estabeleceu como arquitecto, projectando diversos edifícios e remodelações, sobretudo nesta cidade, cujo Antepiano de Urbanização apresentou em 1965, ano em que abandonou definitivamente a profissão para a qual se diplomara. A partir daqui dedicou toda a sua energia à Pintura.

Frequentando a EBAP

Nadir Afonso terminou a parte escolar do curso de Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto (EBAP) em 1946, escola que tinha como professor, desde 1940 (no ano anterior Marques da Silva tinha atingido o limite de idade), Carlos Ramos que, como director a partir de 1952, irá propiciar a abertura da instituição à modernidade. Será assim uma escola em tímida transição que Nadir Afonso frequentou. Fernando Távora, que se diplomou em 1952 e depois aí foi influente professor, pouco tempo foi seu condiscípulo, enquanto Mário Bonito, aguerrido arquitecto da geração moderna e membro do ODAM, diplomou-se no mesmo ano que Nadir Afonso. Aliás, consultando a lista de arquitectos que participaram no ODAM³ (Organização dos Arquitectos Modernos do Porto), que foi, com o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) de Lisboa, uma das duas organizações que congregaram arquitectos da geração moderna, afirmando os princípios do Movimento Moderno em Portugal, verifica-se que quase todos aqueles nasceram por volta de 1920, podendo-se assim perceber que Nadir Afonso teve, como companheiros no curso de Arquitectura, gente em processo de abertura à modernidade, contrariando o peso da tradição Belas Artes da escola. Entre a geração moderna, quer no Porto ou em Lisboa, Le Corbusier era sobejamente conhecido, sendo o mais influente dos mestres do Movimento Moderno. Traçando um percurso dessa influência na altura em que Nadir Afonso frequentava a EBAP, pode-se começar por Rogério de Azevedo, aí professor por essa altura, que terá sido o primeiro arquitecto português a citar o franco-suiço numa conferência publicada em 1936⁴, continuar na casa da rua Honório de Lima (1939-43, já demolida) projectada por Viana de Lima (diplomado pela EBAP em 1941) que se integrava muito claramente nos modelos das casas projectadas

por Le Corbusier na década de 20, seguir pela publicação da *Carta de Atenas* (documento que apresenta as conclusões do IV CIAM pela mão de Le Corbusier e publicado pela primeira vez em 1942) quer na revista *Técnica* em 1944 (apenas as conclusões), quer na revista *Arquitectura* em 1948/49 (desta vez completa), para terminar no conjunto de textos das comunicações ao 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948 pelos congressistas da geração moderna. Por esta altura também o exemplo do Brasil, com a sua exuberante demonstração das possibilidades do Movimento Moderno nesse grande país de Língua Portuguesa, já tinha sido reconhecido por cá. Basta lembrar o catálogo da exposição *Brasil Builds* realizada em 1943 no Museum of Modern Art de Nova Iorque, que foi divulgado entre alguns arquitectos portugueses, não esquecendo o anterior sucesso do pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque em 1939, projectado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Mas é preciso também lembrar que o desenvolvimento do Movimento Moderno no Brasil deve muito à influência de Le Corbusier, quer através das suas publicações, quer da sua presença directa em 1929 e 1936 em S. Paulo e Rio de Janeiro, quer ainda das suas relações com arquitectos brasileiros, nomeadamente Lúcio Costa e do extraordinário episódio do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-43, hoje palácio Gustavo Capanema) no Rio de Janeiro.

Assim não é de admirar que Nadir Afonso tenha colaborado primeiro com Le Corbusier e, mais tarde, com Oscar Niemeyer. Ele afinal percorreu os pontos geográficos e trabalhou para arquitectos que estiveram culturalmente mais próximos da formação de uma consciência verdadeiramente moderna por parte dos arquitectos portugueses. Mas é também de assinalar que poucos foram os arquitectos portugueses que conseguiram ou quiseram trabalhar para esses mestres. No atelier de Le Corbusier, para além de Nadir Afonso, estiveram apenas Vasco Vieira da Costa (diplomado pela EBAP em 1948 e cuja vida profissional se passou sempre em Angola) e Simões de Carvalho (que trabalhou também para Angola), enquanto com Oscar Niemeyer desconhece-se, por enquanto, que arquitectos portugueses com ele colaboraram, com excepção do próprio Nadir Afonso e de Viana de Lima. Este foi co-autor, com o

arquitecto brasileiro, do casino-hotel do Funchal e de um projecto para o Algarve (não construído). Não deixa de ser curioso que um arquitecto português, que fez esse percurso excepcional entre os seus pares, tenha abandonado tão radicalmente a profissão.

No Atelier de Le Corbusier

O primeiro tempo que Nadir Afonso esteve no atelier de Le Corbusier (1946-48)⁵ coincidiu com a presença de Vasco Vieira da Costa. Ambos participaram no desenvolvimento do projecto da Unidade de Habitação de Marselha⁶. Nessa altura o atelier de Le Corbusier estava em expansão pois estava-se no imediato pós-guerra e tratava-se então da reconstrução das regiões afectadas pelas destruições bélicas, bem como dar resposta às mudanças territoriais motivadas pelas alterações políticas e até económicas, não só na Europa, como noutras partes do Mundo. A fama de Le Corbusier não deixou de lhe trazer encomendas, mas também inúmeras solicitações para conferências e escritos. Jaques Sbriglio⁷ situa o processo da Unidade de Habitação de Marselha entre Novembro de 1945, data da oficialização da encomenda e a sua inauguração em Outubro de 1952. Os estudos para o projecto iniciaram-se logo após o contrato, mas só no final de 1946 é que o terreno para construir foi definitivamente escolhido, sendo a primeira pedra colocada em Outubro de 1947. Era um projecto extremamente inovador fruto da *recherche patiente* de Le Corbusier desde o *immeuble-villa* (1922) na procura em estabelecer um modelo arquitectónico para a habitação humana que respondesse simultaneamente ao ideal da moradia e à vida em comunidade, justificado pelo uso dos equipamentos mais imediatamente necessários nas sociedades modernas. Ainda segundo Jaques Sbriglio, a encomenda de tal projecto pelo Ministério da Reconstrução e Urbanismo teve a ver com a criação do ASCORAL (Association des Constructeurs pour la Renovation Architectonique) por Le Corbusier em 1943, que integrava arquitectos, engenheiros, cientistas e industriais (alguns deles próximos do ministro Raoul Dautry, o político responsável pela encomenda do projecto) que se propunham investigar as relações entre o “homem espiritual” e o “homem económico” para a construção

do mundo depois da guerra em curso. No entanto, em 1945, o atelier de Le Corbusier era constituído pelo próprio e uma pequena equipa internacional de alguns jovens arquitectos. Consciente desta situação, Le Corbusier decidiu então criar o ATBAT (Atelier des BÂTisseurs) cujo fim estatutário era estudar, realizar e conduzir “todos os trabalhos de arquitectura e de urbanismo, segundo as técnicas mais modernas”⁸ e que tinha quatro secções: Arquitectura e Urbanismo; estudos técnicos; obras; administrativa/comercial. Nesta organização Le Corbusier e o arquitecto André Wogensky asseguravam a direcção dos estudos, mas coadjuvados pelo engenheiro Vladimir Bodiensky. Foi num atelier assim organizado que Nadir Afonso entrou, testemunhando assim a complexidade dos processos de produção da Arquitectura/Urbanismo e a diversidade de constituição das respectivas equipas.

Se o projecto da Unidade de Habitação pôde certamente ter constituído uma lição para Nadir Afonso, fazendo-o reflectir sobre a profissão de arquitecto, o projecto da Manufatura Duval em St Dié, que apresentou para o seu CODA no Porto, poderá tê-lo ajudado a aprofundar as questões conceptuais em torno da Arte que, mais tarde, exporá nos seus primeiros livros. E isto porque o seu entendimento do papel da harmonia e da geometria como os verdadeiros pilares da Arte não deixam de remeter para o exemplo de Le Corbusier, pois este, desde os tempos do manifesto *Après le Cubisme* (1918), que escreveu com Amedée Ozenfant, explorou a geometria como meio da ordenação do espaço e, desde o projecto para a villa Schwob (1916), procurou encarar a proporção como garante da beleza evidentemente associada à geometria, chamando a esta associação “traçados reguladores”, expressão que forneceu um título para um seu artigo na revista *Esprit Nouveau* nº 5 (1921) retomado como capítulo no muito lido e influente *Vers une Architecture* (1923).

O projecto da Manufatura Duval em Saint Dié (1946-51) foi apresentado como exemplo no livro que expõe o sistema de medidas para a Arquitectura que Le Corbusier inventou e chamou de *Modulor* (1950) e também (juntamente com fotografias da obra concluída) no volume catorze da *Oeuvre Complète* (1953). Neste, o texto explicativo recorda

o malogrado plano de urbanização de Saint Dié (1946), pequena cidade quase toda destruída durante a guerra e para a qual Le Corbusier propôs um plano radical onde se previam cinco unidades de habitação para albergar quem ficara sem casa e um novo centro cívico com uma torre de vários andares. A população rejeitou o plano, mas o arquitecto fez uma amizade, Jean-Jaques Duval, cuja manufactura de malhas fora bombardeada. Assim este encomendou-lhe o projecto de um novo corpo para as fábricas que foi realizado em 1946, tendo sido bastante lenta a sua construção. Le Corbusier incluiu este projecto nos “Primeiros exemplos de aplicação”, capítulo do livro sobre o *Modulor* que apresenta os primeiros casos e nos quais inclui também, entre outros, a Unidade de Habitação de Marselha ou o seu plano para Paris de 1937. Deste modo pode-se concluir que Nadir Afonso trabalhou logo em primeiros casos de aplicação do Modulor. Mas pelo facto de ter apresentado no seu CODA a manufactura em Saint Dié, vale a pena conhecer melhor a sua exemplaridade relativamente a esse sistema de medidas tal como foi apresentado por Le Corbusier nas duas publicações. Este escreveu que “Na ocasião da construção desta fábrica, pôde-se jogar um jogo de uma subtilidade quase musical: um contraponto e fuga regulados pelo ‘Modulor’, descrevendo, em seguida, as três partes do edifício: “a colunata visível dos *pilotis*; o paralelepípedo da manufactura; o coroamento dos escritórios e a cobertura-jardim”. Mas acrescentando que “Há ainda três cadências, ritmos diferentes: a) O espaçamento da estrutura em betão armado: *pilotis*, vigas e pavimentos; A grelha (em betão) do *brise-soleil* da fachada da manufactura; A rede do plano de vidro (construída em carvalho) que se estende por detrás dos brises-soleil à frente da manufactura e dos escritórios”. Depois apresenta as medidas por cada uma das “cadências”, pertencentes tanto à série vermelha, como à série azul, concluindo que o referido jogo implica medidas diferentes, independentes e sem coincidências para cada “cadência”, mas “todas estão em diapasão, todas são da mesma família. Pode-se dizer que esta música interpretada aqui pela arquitectura será firme e subtil e equilibrada como a de Debussy”⁹. Este jogo a que Le Corbusier alude, não deixa de estar relacionado também com a Unidade de Habitação de Marselha na

qual ele entendia “que a aplicação sistemática das medidas harmónicas do *Modulor* cria um *estado de agregação* unitário que se pode qualificar de “textural” (...) Sentimo-nos, assim tendo feito, bastante próximos das obras da natureza que procedem de dentro para fora, unindo nas três dimensões todas as diversidades, todas as intenções impecavelmente harmoniosas (harmónicas) entre si”¹⁰.

O Modulor

Mas haverá que entender melhor o que é o *Modulor*. O próprio Le Corbusier explica no capítulo “Cronologia” a trajetória da sua criação e os objectivos que perseguiu. No princípio do século XX ele estudou a Natureza sob influência da moda decorativa de então, chegando à conclusão que aquela “é ordem, unidade e diversidade ilimitada, elegância, força e harmonia”. Na sua viagem a Itália foi ver “obras de arte que são, pessoais, fantasistas e agudas”, mas em Paris conheceu a “lição da Idade Média que é um sistema rigoroso e temerário, e a composição do Grande Século que é urbanidade e sociabilidade”. Terá assim lido os escritos de Viollet-le-Duc sobre a arquitectura medieval onde construção, forma e propósito estão intimamente associados (é também a lição de Auguste Perret com quem colaborou) e interessado pelas realizações arquitectónicas sob Luís XIV, ordenadoras de grandes escalas e com assinalável impacto político, ambas exemplos de regra e ordem. Ainda com pouco mais de vinte anos, Le Corbusier, face ao projecto de uma casa, interrogava-se: “Qual é a regra que ordena, que tudo liga?”. Olhando para uns postais com fotografias do Capitólio em Roma, projectado por Miguel Ângelo, descobriu que o ângulo recto gerava a composição da fachada. Lendo a *História da Arquitectura* de Auguste Choisy encontrou a certeza nas suas páginas consagradas aos “traçados reguladores”, o que o levou a perguntar se haveria “traçados reguladores para ordenar as composições”. Experimentou tal nas suas pinturas, explorando dois recursos matemáticos: o “lugar do ângulo recto, a regra de ouro”. Confessando ter abandonado a Arquitectura durante seis anos até 1922, reconheceu ter preparado doutrinariamente o regresso com a escrita de artigos na revista *Esprit Nouveau*. Considerando que

os primeiros projectos de moradias “manifestam uma concepção nova de arquitectura, expressão do espírito de uma época”, não deixou de reconhecer que os traçados reguladores apenas eram aplicados às fachadas. Explorando as várias escalas entre a cidade e o fogo, percebeu a complexidade e diversidade das realidades construídas, mas sem se distanciar do centro da Arquitectura: o ser humano, o seu corpo. Este afinal poderia regular tudo, tal como se tinha apercebido no pé-direito de muitas habitações que visitou nas suas viagens, ou mesmo no Petit Trianon, e que rondaria os 2,20m, a altura de um homem com o braço levantado, “altura eminentemente à escala humana”. Apercebendo-se da importância de construir em série, escreveu um artigo polémico e avançou com a expressão “máquina de habitar” para a habitação moderna em contraponto com a constatação de que “no nosso tempo tudo está desregulado”. As suas reflexões sobre a Música levam-no a concluir que esta e a Arquitectura “dependem da medida” e a leitura dos livros de Matila Ghyka sobre as proporções e o número de ouro na Natureza e na Arte confirmaram as suas intuições. Acabou por associar este percurso intelectual à importância do Espaço, entendendo que “A arquitectura, a escultura e a pintura são especificamente dependentes do espaço, ligadas à necessidade de gerir o espaço, cada uma com os seus meios apropriados. (...) a chave da emoção estética é uma função espacial”. Estas reflexões e a prática das “três artes” levaram-no à “quarta dimensão”, fazendo-o compreender que “Então uma profundidade sem limites se abre, apaga os muros, elimina as presenças contingentes, cumpre o milagre indizível”.

Continuando esta aventura em direcção ao *Modulor*, Le Corbusier, na segunda metade da década de 20 e início da seguinte, desenhou uma fita métrica de 4 metros numa parede do seu atelier, confrontou-a anos a fio com o seu próprio corpo, concluindo que um metro é apenas um número, “incapaz, em arquitectura, de qualificar um intervalo (uma medida). Utensílio até perigoso se, partindo da sua abstracta conformação numérica, nos deixamos arrastar, por irresponsabilidade ou preguiça, a materializá-lo em medidas fáceis”. Já durante a ocupação alemã as autoridades em França instituíram o AFNOR com o fim

de ajudar a reconstrução do país. Foram convidados industriais, engenheiros e arquitectos para trabalharem na normalização da construção, mas Le Corbusier não fez parte do grupo, apesar dos seus escritos. Mas “no dia em que foram publicadas as primeiras séries normalizadas do AFNOR” ele “decidiu afinar as suas intuições em relação a uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e à mecânica”. Estava estabelecido o programa e a vontade para desenvolver uma tarefa objectiva. Ainda durante a ocupação alemã, o funcionamento do já referido ASCORAL preparou “matéria para uma dezena de livros”, enquanto a sua secção III (Uma ciência da habitação) tinha três subsecções: a) equipamento da habitação; b) normalização e construção; c) industrialização. Nas suas actividades, o ASCORAL suscitou em Le Corbusier a ideia de que os exemplos da Natureza como a árvore, com os seus ramos, folhas e nervuras, levam a pensar “que as leis de crescimento e de combinação podem e devem ser mais ricas e subtis” que a mera normalização dos elementos da construção. Assim “uma união matemática deve intervir nessas coisas”, o que fez Le Corbusier sonhar com uma “grelha de proporções” que pudesse estar presente mesmo nos estaleiros das obras, orientando a construção e os seus operários.

A base de tudo isto foi encontrada a partir de um quadrado no qual se fez, simultaneamente, a construção geométrica do número de ouro e o rebatimento da diagonal do próprio quadrado. Formaram-se assim dois rectângulos contíguos cujas diagonais criaram um ângulo recto, enquanto a junção destes rectângulos produziu um rectângulo que é afinal igual à soma de dois quadrados iguais ao inicial. Colocando em pé este último rectângulo e nele inscrevendo um homem de braço levantado, Le Corbusier verificou que a sua linha meã passava pelo umbigo humano. Então ele determinou as dimensões apropriadas do rectângulo a partir da altura de 2,16m, ou seja, dois quadrados, cada um com 1,08m de lado. Com a libertação da França, em 1944, Le Corbusier desenvolveu contactos com diversas personalidades para avaliação da sua pesquisa, entre elas o presidente da Faculdade de Ciências da Sorbonne que lhe disse que “a partir do momento em que conseguiu instalar o ângulo recto no quadrado duplo, introduziu a função raiz de

5, provocando uma *florescência de números de ouro*¹¹. Então e com o seu atelier, desenvolveu uma grelha de proporções incluindo também a altura do homem (1,75m) numa série inicial em que os números se relacionam entre si e com base no número de ouro e constituem uma série de Fibonacci, isto é, uma série em que cada número é a soma dos dois anteriores, o que permite relacionar dimensões a várias escalas, ideal para a Arquitectura, cujos projectos encerram uma enorme quantidade de medidas diferentes. Finalmente, numa viagem de barco para Nova Iorque, em 1946, Le Corbusier chegou à definição de duas séries, a vermelha a partir do número 108 e a azul a partir do número 216, ambas dirigindo-se para o 0 e para o infinito. Mais tarde, Le Corbusier corrigiu as medidas base do duplo quadrado e do corpo humano, aquele com 113mm de lado e este com 183mm de altura e 226mm com o braço levantado. Esta correcção permitiu articular o *Modulor* com as medidas britânicas e norte-americanas, nomeadamente com a polegada. A fortuna do *Modulor* foi inicialmente enorme, mas, depois da morte do seu criador, foi caindo no esquecimento, no entanto este sistema de medidas não deixa de ter constituído a mais séria proposta deste tipo adequada à Arquitectura, porque associa as medidas do corpo humano com a mais prestigiada relação de proporção (o número de ouro) e as séries de Fibonacci que permitem a sua aplicação articulada às diversas escalas implicadas, abrindo-se também para a universalidade da produção industrial do mundo moderno. É claro que o objectivo base do *Modulor* foi a ordenação do mundo artificial de produção humana, do qual a Arquitectura/Urbanismo era a realidade dominante para Le Corbusier, mas seguindo o modelo intrínseco da Natureza. Como última nota, Le Corbusier deixou uma advertência, aquilo que disse quando um colaborador se desculpava com o sistema de medidas: “Pensa que o *Modulor* é uma panaceia para os incompetentes ou os desatentos? Se o *Modulor* vos conduz a más soluções, abandonem o *Modulor!*”¹²

Por Terras do Brasil

Já foram abordadas possíveis razões da ida de Nadir Afonso para o Brasil, país que o acolheu entre 1951 a 1953. Ele relatou, numa recente

entrevista de 2010¹³, mais directamente, que chegou ao atelier de Oscar Niemeyer por intermédio de um seu conhecido. Aí encontrou três portugueses como testemunhou noutra entrevista, mas deu-se mal porque rapidamente descobriu que, ao contrário do atelier de Le Corbusier, não havia diálogo entre Niemeyer e os seus colaboradores. Experimentou esta condição com um projecto que lhe chegou às mãos, tendo tido a ousadia de o rodar 180º porque julgava ser melhor assim. Oscar Niemeyer reagiu negativamente e nunca mais lhe falou, mas não o despediu. Por intermédio de um dos colaboradores portugueses (alguém com o apelido Lopes) convidou-o para ir dirigir o atelier em S. Paulo. Nesta cidade, não tendo jeito para chefiar, o trabalho não progrediu e ele acabou por sair. A aventura brasileira estava terminada, mas Nadir Afonso ficou com a opinião de que Oscar Niemeyer, “Como arquitecto, era anormalmente privilegiado no sentido da compreensão da plástica das formas. Era uma pessoa que tinha um sentido da composição plástica fora de série. Tinha, por outro lado, a qualidade de saber relacionar a função com a forma. Conseguia articular as duas coisas de uma maneira magistral. Era único. Engenhoso, mas com mau génio”¹⁴.

Esses anos iniciais da década de 50 do século XX fizeram parte do período áureo do Movimento Moderno no Brasil que se iniciou na década de 30 e se prolongou até à construção de Brasília inaugurada em 1960. No Rio de Janeiro operavam-se grandes transformações urbanas sob o signo do optimismo que varria o país. A então capital tinha um novíssimo plano de urbanização (1938-48) e iniciavam-se os arranjos do aterro Glória/Flamengo e arrasamento do monte de Santo António segundo o plano para a remodelação do centro da cidade de Afonso Eduardo Reidy com a colaboração de Burle Marx, bem como a construção do conjunto habitacional do Pedregulho também projectado por Reidy, exemplar obra muito influenciada pelas ideias de Le Corbusier e que deveria constituir o início do ataque concertado ao problema da habitação na cidade. O Rio já apresentava obras projectadas por importantes arquitectos como Lúcio Costa, Niemeyer, os irmãos Roberto, etc. Em S.Paulo também se podia observar o aparecimento de edifícios e conjuntos modernos como por exemplo os edifícios de habitação Louveira projectados

por Vilanova Artigas, figura maior da chamada escola de S. Paulo, ou o magnífico edifício Copan (1951-53) de Niemeyer. Para comemorar o IV Centenário desta cidade em 1954, que já era então o principal centro industrial do país, encomendou-se o projecto do parque de Ibirapuera a Niemeyer, como já foi dito. Nadir Afonso, ao colaborar nele, mesmo nas difíceis condições para o seu carácter, não deixou de contactar com uma obra maior da autoria de Niemeyer constituída por vários edifícios de exposição (e escritórios), a maioria paralelepípedicos e sobre *pilotis*, mas um em forma de calote esférica, e unidos pela gigantesca “marquise”, percurso coberto por uma única laje horizontal de limites ondulares em betão armado, tudo isto mergulhado no vasto jardim/parque projectado por Burle Marx. A composição geral marcada pela dispersão das diversas partes e formas, por vezes caprichosas, certamente não seriam muito apelativas ao Nadir Afonso vindo do atelier de Le Corbusier, este que exigia razão e ordem como se percebe na sua pesquisa para chegar ao *Modulor*. Posicionando Nadir Afonso entre ele e Niemeyer, apesar da forte influência corbusiana no arquitecto brasileiro, rapidamente se percebe que o português esteve sempre mais próximo do arquitecto franco-suíço. Basta observar a sua actividade como arquitecto em Chaves, bem como na sua carreira como pintor ou os seus escritos.

Em Chaves

Tendo regressado a Portugal em 1960, depois de alguns anos em Paris dedicando-se pouco à Arquitectura (participou no concurso para o Monumento de Sagres em 1954), tentando sobreviver como artista, fixou-se em Chaves trabalhando em diversos projectos de Arquitectura, dos quais alguns se construíram, quer na sua cidade natal quer um em Vila Real. Nadir Afonso refere-se, na entrevista de 2010, a uma encomenda de um cine-teatro que não foi continuada, mas ao todo, nos arquivos de Chaves e Vila Real, estão registados nove projectos, para além do já referido antepiano daquela cidade. Não será uma actividade muito intensa, no entanto é preciso não esquecer que o artista/arquitecto trabalhava na sua pintura, expondo em Portugal com sucesso e até na Bienal de S. Paulo de 1961. O facto de já não ser colaborador de um

grande arquitecto e trabalhar por si próprio, pôs à prova as suas capacidades numa área disciplinar que iria dentro de pouco abandonar. O seu balançar entre artista e arquitecto parece ter começado fortuitamente conforme ele próprio testemunhou na entrevista de 2010 ao afirmar que se matriculou em Arquitectura porque o funcionário da EBAP lhe disse que, tendo o curso dos liceus, poderia ingressar aí directamente em vez de o fazer em Pintura, carreira que não o sustentaria. Ao seguir o conselho considerou que “Começava então um verdadeiro martírio na minha vida, do qual só me libertei cerca de trinta anos depois, quando finalmente me dediquei em exclusivo à pintura”.

O primeiro projecto deu entrada na Câmara Municipal de Chaves para apreciação em Fevereiro de 1960 e correspondia a uma ampliação de uma garagem com vista à anexação de uma estação de camionagem. Nadir Afonso explica na respectiva Memória Descritiva a organização dos espaços em relação ao programa, o sistema construtivo e o “aspecto estético” onde afirma que “procurou-se integrar o edifício no carácter da construção existente”, mostrando assim um sentido pragmático que parece ter regulado muito do que projectou até 1965, sem uma posição radical moderna que se poderia encontrar nos arquitectos com quem trabalhou em Paris e no Brasil. Este sentido pragmático não se repetiu em “integração estética” noutros projectos, mas transparece nalguns que partem de condições que impediram o pleno respeito pelas exigências modernas (os standards que Le Corbusier tanto se referiu) de ventilação e iluminação ou de dimensionamento aceitável face ao programa. Mesmo os sistemas construtivos não se apoiam inequivocamente na técnica moderna, em particular na plena utilização do betão armado. Em muitos casos os sistemas são mistos e até com coberturas em telhas assentes em estruturas de madeira. Basta observar o projecto que fez para a sua própria casa na rua de St. António, em 1960, a partir de um pequeno edifício existente onde se misturam sistemas construtivos tradicionais com “placa em cimento armado apoiado nas paredes e em quatro pilares que permitiriam o balaço acusado no corte (...) A cobertura seria constituída por uma estrutura de madeira e telha e toda a habitação revestida a argamassa e pintada a várias cores”. Noutro

projecto de 1963 para a rua de S. José em Chaves, o arquitecto começa a sua memória descritiva reconhecendo a reduzida área do terreno, o que o obriga a propor três pisos para o edifício com armazém em baixo e habitação em cima. Pelo facto do lote só ter uma única frente liberta, a da rua, Nadir Afonso apenas projectou janelas aí, incluindo algumas frestas na parede do fundo do lote para ventilar e iluminar um quarto e uma cozinha. Em compensação a escada foi pensada para ser o mais transparente possível, “constituída por degraus soltos e sustentados por uma única viga central, permitindo assim a penetração de luz” que chegaria à cozinha vinda da clarabóia, “mediante envidraçados criados na parte superior da caixa de escada e na parede que separa esta da cozinha”. Dos desenhos percebe-se que a escada segue um modelo muito usado pelos arquitectos da geração de Nadir Afonso com os degraus concebidos como peças soltas, piramidais por baixo e assentes na tal viga solta. A fachada, que tem o rés-do-chão alinhado pelas fachadas vizinhas e os dois andares mais salientes para ampliar o espaço disponível por piso, apresenta uma composição de portas e janelas de várias dimensões cuja ortogonalidade é regrada por alinhamentos e traçados sublinhados pela diferença de espessura do reboco e pelas diversas cores das pinturas. Ainda hoje e apesar da actual repintura uniforme da fachada, é possível apercebermo-nos da procura de equilíbrio dinâmico dentro da regra ortogonal da composição.

Se outros projectos se inscrevem nesse pragmatismo de encomendas modestas em condições problemáticas, destacam-se três que, pela sua dimensão e desafogo urbano, permitiram a Nadir Afonso mostrar a maturidade como arquitecto e a sua inscrição na modernidade do seu tempo em Trás-os-Montes. Um corresponde a moradia para um sócio da Cooperativa Construtora de Habitação G. A. M. com projecto datado de 1961 e os outros a duas fábricas de panificação, uma em Chaves (p. 1963) e outra em Vila Real (p. 1965). Todos estes projectos foram construídos. O primeiro edifício ocupa um lote numa encosta acentuada. Nadir Afonso desenvolveu uma proposta correspondendo a um paralelepípedo com dois pisos, contendo os espaços interiores principais, assente sobre *pilotis*. Ao nível dos *pilotis* está a entrada de serviço, um

armazém e a garagem preenchendo um espaço que idealmente deveria estar vazio segundo o manifesto *Les cinq points d'une architecture nouvelle* (Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1926), nível esse próximo da rua. No primeiro andar está o terraço coberto que é também a entrada principal, ao qual se chega por uma escada exterior, bem como as salas, cozinha e quarto de criada. No segundo andar estão os quartos. A escada principal preenche um volume exterior, enquanto a de serviço se integra no paralelepípedo. Observando o projecto de estrutura em betão armado, cujos cálculos foram assinados por Pedro Fernando Albuquerque Barbosa, engenheiro civil estabelecido no Porto, percebe-se que não se organiza como uma malha regular, base ordenadora da obra arquitectónica como Le Corbusier considerava dever ser. Mais uma vez transparece aqui um certo pragmatismo que se prolonga pela cobertura em telha assente numa estrutura em madeira que se apoia na laje do tecto do segundo andar. Outra vez Nadir Afonso evitou a cobertura em terraço e acessível tão do agrado dos arquitectos das vanguardas do Movimento Moderno e ponto preconizado pelo manifesto corbusiano de 1926. Mas há que reconhecer que o agenciamento sobre *pilotis*, que se prolongam para cima, independentes, atrás dos envidraçados da fachada principal, ou o paralelepípedo que neles assenta com o volume da escada principal acoplada, ou mesmo o terraço inscrito no paralelepípedo, aproximam-se de típicas soluções corbusianas. Mesmo o uso de muros/paredes em perpiano (alvenaria de pedra) à vista continua a prática de Le Corbusier desde os finais da década de 20, podendo ver-se tal na manufactura em Saint Dié. E algumas semelhanças entre este edifício e a casa em Chaves são evidentes, no uso dos *pilotis*, no paralelepípedo albergando os espaços interiores principais e nos acessos verticais em corpo próprio acoplado ao paralelepípedo. Mas Le Corbusier (com Pierre Jeanneret) já tinha estabelecido este modelo nas casas geminadas de Weissenhofsiedlung em Estugarda (1927) e precisamente em encosta.

As duas fábricas de panificação têm muito de comum, mas têm algumas diferenças motivadas certamente pela experiência de uma para outra do arquitecto, de sistemas de fabrico do pão dissemelhantes, da

localização, sistema construtivo e programas não coincidentes. A de Chaves situa-se numa então zona de expansão da cidade, numa esquina de duas ruas mais ou menos residenciais, desenvolvendo-se num só piso, aproveitando um terreno horizontal. Assim Nadir Afonso estudou o processo de fabrico, desde a entrada da farinha e do combustível a partir da “artéria de menor movimento” a nascente, até à saída do pão que situou a poente, onde, do depósito de arrefecimento, o pão é levado para o carregamento em veículos ou é vendido numa pequena loja adjacente, tudo dando para uma rua mais movimentada a sul. O armazém da farinha abre para a grande sala onde os operários se movimentam para fazer a massa, pô-la a fermentar, modelá-la e pôr e tirar o pão do forno. Adjacentes, à grande sala, estão os escritórios e, na esquina, localizam-se as instalações para os empregados. O circuito da alimentação do combustível faz-se pelo lado norte totalmente independente do fabrico do pão. Outros espaços anexos fazem parte de um conjunto que se distribui de um lado e outro da grande sala. Esta é coberta por uma sequência de duas e uma abóbadas, em cascas de betão armado, envolvidas por coberturas inclinadas em lajes, o todo em desfase sistemático de modo a fazer penetrar a luz de norte em todos os espaços principais de armazenamento e fabrico. Para a frente sul e esquina, amplos envidraçados fornecem luz adicional. A chaminé para exaustão dos gases de combustão marca o conjunto das coberturas. As coberturas são os elementos mais presentes do extenso edifício e, pelo facto de serem muito movimentadas, criam um apelo formal muito característico que joga simultaneamente com os planos das fachadas, que se recortam em curva e respectivas retículas dos envidraçados. A estrutura de suporte da cobertura, se bem que ortogonal em planta, não é regular na sua modulação, havendo um tramo maior, no meio da grande sala, que gera uma sequência de abóbadas de vão mais extenso. Nesta fábrica existe uma variedade de dimensões e elementos que são unidos visualmente pelas duas fachadas sobre as ruas, não deixando de lembrar a reflexão corbusiana entre a variedade e harmonia para o *Modulor*. Este não foi aqui aplicado (Nadir Afonso não parece que alguma vez o tenha usado), mas a consciência da tridimensionalidade e da articulação que

Le Corbusier integrou no *Modulor* parece estar aqui presente. No Brasil, no tempo em que Nadir Afonso por lá trabalhou, a utilização de coberturas em abóbada de cascas em betão armado era prática, pelo menos desde a igreja de Pampulha projectada por Niemeyer (1943). Mas outro exemplo, que Nadir Afonso poderá ter conhecido, é o terminal de autocarros de Londrina, relativamente perto de São Paulo, projectado por Vilanova Artigas e finalizado em 1951. Neste edifício, o arquitecto brasileiro combinou uma cobertura regular em abóbadas de cascas de betão armado sobre as paragens dos autocarros, com uma cobertura inclinada em laje sobre as salas de espera e bilheteiras. No entanto, a panificadora de Chaves apresenta um complexo de coberturas mais diversificado do que qualquer destes exemplos, justificado pela variedade de espaços que cobre e pela necessidade de iluminação natural bem distribuída, próxima daquela consciência corbusiana.

Em Vila Real encontra-se a mesma abordagem e estratégia de projecto e numa situação com algumas semelhanças visto que o edifício faz também esquina e situava-se numa zona então limítrofe da cidade. À mesma duas fachadas estabelecem uma continuidade de superfície e as coberturas são o principal facto formal, também justificadas pela variedade dos espaços. No entanto aqui a estrutura de suporte das coberturas estabelece, em planta, uma rigorosa grelha cujo módulo base é um quadrado de 10m de lado. Respondendo a um programa semelhante à fábrica de panificação de Chaves, a de Vila Real tem a grande diferença de conter uma alta torre para onde a farinha era levada e armazenada de modo a cair directamente nas amassadeiras. De resto tudo se organiza à volta da grande sala, sendo esta coberta por apenas duas sequências de duas abóbadas (neste caso com estrutura metálica), enquanto a loja se situa exactamente na esquina. Junto à torre e em primeiro andar, a casa do padeiro, com uma cobertura de duas águas em laje, termina a fachada do lado noroeste, enquanto também as retículas dos envidraçados sublinham uma ordem ortogonal face às variações das coberturas.

O Antepiano de Urbanização da Cidade de Chaves coordenado por Nadir Afonso e terminado em 1965 culmina a sua carreira como arquitecto, apesar de ter havido ainda um pequeno projecto para alteração

de um armazém e respectiva fachada entregue na Câmara Municipal no princípio de 1966 e que foi construído. Este plano vem substituir outro elaborado por Moreira da Silva, arquitecto com especialização pelo Instituto de Urbanismo de Paris. É um antepiano porque houve, depois de Duarte Pacheco, enormes dificuldades na aprovação de planos, desvirtuando a intenção daquele ministro do Estado Novo em cobrir o país de instrumentos de ordenamento do território. Assim este antepiano acabou por ser um documento orientador, mas não vinculativo, no entanto Nadir Afonso esforçou-se por fundamentá-lo e estabelecer objetivos em conformidade, analisando a cidade e o seu território adjacente e procurando enquadrá-la em modelos urbanos prestigiados na época, mas sem se distanciar das realidades locais que conhecia como projectista e morador. Como não podia deixar de ser, assentou a proposta de plano na descentralização, isto é, na criação de novos núcleos habitacionais com alguma autonomia, separados do centro histórico por áreas verdes inscrevendo-o no modelo das cidades satélites proveniente das doutrinas de Hebzener Howard, conhecido tanto por Le Corbusier, como pela disciplina urbanística em Portugal, nomeadamente a partir da presença de De Groër, arquitecto urbanista convidado por Duarte Pacheco. A ideia de zonamento, ou seja, da constituição de zonas funcionalmente especializadas, está igualmente plasmada neste plano, defendida como basilar pela Carta de Atenas, documento escrito por Le Corbusier com base nas conclusões do IV congresso dos CIAM. E, entendendo que a “ossatura das cidades é o traçado das suas ruas”, como Nadir Afonso escreveu no antepiano, organizou-o de acordo com as vias existentes, mas não seguindo a pré-determinação de um modelo “radiocêntrico, ramificado ou em xadrez”. O rio Tâmega e a sua veiga, bem como as águas termais, são aqui defendidos como uma das bases económicas do futuro, não deixando de preconizar a indústria como outra perspectiva de desenvolvimento no horizonte de vinte anos que Nadir Afonso apontou para o antepiano. Afinal este trabalho inscreve-se nos saberes e práticas urbanísticas da época em Portugal e apresenta-se já não apenas como um plano que define as formas dos edifícios e espaços exteriores em desenho, mas aponta sobretudo para um esquema de ordenamento

do território da cidade existente e sua expansão com um regulamento que orientaria as intervenções nesse território, apesar de Nadir Afonso ter incluído o desenho de pormenor das zonas habitacionais em torno do núcleo histórico (na continuidade do existente ou novas) a que chamou de unidades de vizinhança, outro conceito urbanístico corrente na época.

Nesta actividade como arquitecto a partir de Chaves, Nadir Afonso percorreu muitas das típicas tarefas que então se experimentava nesta profissão no país. Apesar de se ter referido ao “martírio na sua vida”, aludindo a uma escolha pouco acertada ao entrar no curso de Arquitectura, ele empenhou-se seriamente em Trás-os-Montes, como se pode concluir sobretudo pela qualidade das duas fábricas de panificação e pelo antepiano de urbanização, trabalhos bem distantes da actividade de pintor.

O Abandono da Arquitectura

Quando o livro *La Sensibilité Plastique par Nadir Afonso* foi publicado, o artista/arquitecto ainda não tinha tomado a decisão em deixar a Arquitectura. Mas, neste livro, ele já apresenta uma definição de Arte excluindo a Arquitectura, o que não deixa de estar na continuidade do título da tese para o seu CODA. Aí defende a ideia que o ser humano, logo no início da sua existência, tomou contacto com as “formas simples, fáceis de olhar, fáceis de reter e desta comunhão nasceu uma espécie de acuidade à sua exactidão que se desenvolveu com a evolução humana, não somente numa consciência geométrica em relação às suas formas exteriores e objectivas, mas também numa sensibilidade ultra-objectiva em relação às suas proporções matemáticas. A sensibilidade ultra-objectiva ou sensibilidade artística nasceu”. Desta citação percebe-se o platonismo do pensamento de Nadir Afonso que não só o leva à arte abstracta, como também à exclusividade da Arte, que ele afirma imediatamente a seguir ao escrever que “A forma elementar é artística se considerada plasticamente isolada”, pois as relações com o que a rodeia apenas produzem a “dispersão”, não são controladas pelas “leis da proporção e harmonia”. Assim o autor conclui que na evolução

da Arte existem dois acontecimentos a reter, um que é a “tomada de consciência da presença matemática na obra de arte”, o que levou ao “uso científico de traçados reguladores, módulos, número de ouro, etc., e outro que é a “tomada de consciência da entidade absoluta desta presença como fonte de emoção artística e traduzida pelo abandono de outras fontes de emoção”. Tal condu-lo à afirmação de que “A beleza é a única qualidade da obra de arte” e exterior a ela é a originalidade, aquela apreendida pela sensibilidade e esta pelo conhecimento, enquanto a “inutilidade prática também é uma qualidade extrínseca”. Deste modo é possível entender a distância que Nadir Afonso considerou haver entre a Arte e a Arquitectura. Esta forçosamente implica a relações a várias escalas e entre interior e exterior, sendo imediatamente útil à vida humana, enquanto aquela definiria um campo restrito. E adiantou mais, considerou que a “perfeição também não é uma qualidade da obra de arte”, pois “é a qualidade de tudo o que satisfaz plenamente as necessidades primárias da natureza. O corpo humano, a arquitectura, o utensílio, etc., visam a perfeição. A pintura, a escultura visam a arte”. A partir daqui, Nadir Afonso traça um quadro:

	ARTE	CIÊNCIA
Plástica	Pintura, Escultura	Arquitectura, Moda, etc.
Fenómeno	Geométrico	Físico
Faculdade	Sensibilidade	Gosto Plástico
Emoção	Beleza	Perfeição

E resume tal ao dizer que “As preocupações artísticas na arquitectura (...) despoletam procuras de relações e de proporções inúteis porque estas são estranhas à natureza da composição. Uma catedral, um automóvel, um vestido podem despertar emoções de perfeição, de originalidade, de sensualidade, etc., mesmo muito intensas. Compô-las, portanto, segundo as leis artísticas, seria contrariar o fim da sua própria função”¹⁵.

Deste discurso, compreende-se que Nadir Afonso se opõe a Le Corbusier. O arquitecto franco-suiço praticou também a Pintura e a Escultura, considerando-as artes maiores com a Arquitectura, preferindo

evidentemente esta à qual dedicou mais tempo e energia. Se, como se viu, o *Modulor* parte da necessidade de ordenação do mundo, Le Corbusier concebeu-o segundo o modelo da Natureza, mas como um sistema de medidas para a Arquitectura (e a Mecânica – a “era maquinista”), aquela que implica a ordenação, a organização dos espaços de vida do ser humano onde a Pintura e Escultura se acolhem. Como se percebe, o discurso de Nadir Afonso coloca a Arquitectura e a Arte em mundos diferentes, mas não deixa de se centrar na proporção e harmonia, no entanto só a Arte no seu isolamento é capaz de assegurar tal. Sob este ponto de vista, Nadir Afonso situa-se na continuidade do pensamento estético desde o século XVIII com Kant, com a separação conceptual entre Arte e Técnica, entre Arte e Utilidade, entre Arte e Ciência. A tradição vitruviana (de Vitruvio, arquitecto do século I a. C.) da Arquitectura repousa na combinação não hierarquizada entre Solidez, Adequação e Beleza, e o Movimento Moderno, no século XX, renovou esta trilogia na adequação aos tempos e cidade modernos, enquanto a Deutsche Werkbund preconizava a combinação Arte + Técnica para ultrapassar o impasse da produção industrial. O artista/arquitecto de Chaves colocou-se à margem desta continuidade disciplinar. Ele escreveu em *Les Mécanismes de la Création Artistique* que “No acto artístico a forma resiste pela sua proporção sensível e no acto técnico ela resiste pela sua estrutura racional. O indivíduo que se propõe ser ‘artista técnico’ força as formas a um jogo duplo que o desenvolvimento progressivo das suas funções diferentes torna insustentável” e dá o exemplo da torre Eiffel onde “não se soube diferenciar os fins da plástica artística da plástica técnica, nem prever a que ponto esta interferência tornar-se-ia, em seguida, pela evolução sensível e a distinção das funções, inoportuna e incómoda”. Mais à frente reforça a diferença ao escrever que “Segundo o esteta ‘o artista arquitecto’ deve conseguir na obra uma unidade ‘entre a sua existência de objecto de Arte e a sua existência de objecto útil’, ‘um destino espiritual significado por uma estrutura formal’ [citação de: Van Lier *Les Arts de l’espace*, Casterman, 1959, p. 290]. Esta afirmação caracteriza-se por uma confusão muito habitual entre as qualidades de evocação e as qualidades de perfeição”. E dá o exemplo do projecto

de uma igreja para a qual “o arquitecto para exprimir ‘um destino espiritual’ na sua obra, é obrigado a inspirar-se nas formas tradicionais, mesmo que elas lhe pareçam, hoje, anti-funcionais (...) Na concepção de toda a obra técnica está aí, assim, a grande contradição a resolver: enquanto que as estruturas funcionais, empurradas pela ciência, avançam, as estruturas tradicionais, empurradas pelos ‘destinos espirituais’, puxam para trás”. E sobre Gaudi, o arquitecto catalão cujas obras são hoje grande atracção turística em Barcelona, afirma: “Não, Gaudi não foi um ‘arquitecto genial’. Querendo ser um arquitecto e um artista ao mesmo tempo, Gaudi falhou numa e noutra dessas actividades. A arquitectura de Gaudi, ‘essa escultura habitável’ que Le Corbusier ele próprio admirou tanto, não é finalmente nem escultura, nem ‘habitat’. Só a extravagância pôde sustentar, mais de meio século, as suas obras”¹⁶.

Nadir Afonso não quis mais falhar, não quis mais jogar o insustentável “jogo duplo”, quis terminar com o “verdadeiro martírio” e voltar à pureza da sua escolha inicial: ser artista. Por isso abandonou a Arquitectura.

Notas

- ¹ **Nadir Afonso**, catálogo da exposição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970
- ² Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitectura, assim se chamava a prova final nos cursos de Arquitectura das Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto.
- ³ Esta lista pode ser encontrada em: Barbosa, Cassiano (compilado por) **ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos, Porto 1947-1952**, Porto: Edições ASA, 1972, p. 21
- ⁴ Azevedo, Rogério **A Arquitectura no Plano Social**, Porto: Imprensa Nacional, 1936
- ⁵ Nadir Afonso fez um interregno em 1949, pois trabalhou em projectos para a reconstrução de cidades francesas, para voltar ao atelier de Le Corbusier em 1950.
- ⁶ Iannis Xenakis o engenheiro/músico que colaborou no atelier de Le Corbusier entre 1947 e 1959 testemunhou que Nadir Afonso projectou com ele o pequeno edifício de recolha de lixo da Unidade de Habitação de Marselha (in: Xenakis, Iannis *Musique de l’Architecture* Marseille: Éditions Parenthèses, 2006 p. 45)
- ⁷ Sbriglio, Jaques **Le Corbusier: l’Unité d’habitation de Marseille**, Paris: Fondation Le Corbusier/Birkhäuser 2004

- ⁸ Ibidem, p.136
- ⁹ Corbusier, Le **Le Modulor**, Paris: Denoël/Gonthier, Fondation Le Corbusier, 1977, pp. 157 a 160
- ¹⁰ Ibidem pp. 80, 81
- ¹¹ Ibidem pp. 21 a 43 (todas as citações deste sub-capítulo)
- ¹² Ibidem, p. 126
- ¹³ **Nadir Afonso: “O tempo não existe”**, In: *Inédia Municípios*, Abril 2010
- ¹⁴ **Nadir Afonso: Entrevista sobre Oscar Niemeyer**, In: *Arquitectura & Construção* nº 45, Novembro 2007
- ¹⁵ Afonso, Nadir **La Sensibilité Plastique par Nadir Afonso**, s.d., pp. 4 a 12
- ¹⁶ Afonso, Nadir **Les Mécanismes de la Création Artistique**, Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1970, pp. 52 e 53

Outras Publicações Consultadas:

- Pedreira, José Manuel **Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade**, Porto: Edições Afrontamento, 1994
- Corbusier, Le **Oeuvre Complète**, vol. 1946-1952, Zurich: Les Éditions d'Architecture/Birkäuser, 1953/1995
- **Le Corbusier et le livre**, catálogo da exposição, Barcelona: COAC, 2005
- Boesiger, Willy **Le Corbusier**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979
- Frampton, Kenneth **Le Corbusier**, London: Thames & Hudson, 2001
- Mindilin, Henrique E. **Arquitectura Moderna no Brasil**, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999
- Segawa, Hugo **Arquiteturas no Brasil**, São Paulo: edusp, 1999
- Lôbo, Margarida Souza **Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco**, Porto: FAUP publicações, 1995
- Ginga, Adelaide (coordenadora científica) **Nadir Afonso: Sem Limites** (catálogo da exposição), Porto/Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis/MNAC – Museu do Chiado, 2010

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

A Invenção do Lugar

“O invisível é o relevo e a profundidade do visível” (Merleau-Ponty)

O Lugar Imaginado

Em 1922, a bordo de expressos que transitam entre Paris-Milão, e Paris-Ankara, um jovem arquiteto carrega em seu bolso uma planta à procura de um pedaço de terra para recebê-la.

Desprovida de metáfora, a frase refere-se a um projeto de casa que Le Corbusier concebe para presentear seus pais, antes mesmo de saber onde deveria construí-la.

Embora sua implantação ainda não estivesse definida, seu autor era capaz de imaginá-la no lugar desejado, antevendo seus principais atributos:

Le plan avant le terrain ? Le plan d'une maison pour lui trouver un terrain ? Oui. Les donnés du plan. Première donnée : le soleil est au sud (merci). Le lac s'étale au sud devant les coteaux. Le lac et les Alpes quis s'y réfléchissent sont devant, régissant d'est en ouest. Voilà de quoi conditionner le plan : face au sud, il étend en longueur un logis de quatre mètres de profondeur, mais dont le front mesure seize mètres. Sa fenêtre a onze mètres de long (j'ai dit « sa » fenêtre²⁵).

(Corbusier, 1993 :5)

²⁵ Um projeto antes do terreno? O projeto de uma casa em busca de um pedaço de terra? Sim! Os pontos principais deste projeto. Primeiro: o sol está ao sul (eu agradeceria). O lago se estende para o sul, de costas para as colinas. O lago e os Alpes nele refletidos estão na frente da casa, predominando de leste a oeste. Estas são as decisões do projeto: na face sul, constrói-se uma sala de estar de quatro metros de profundidade e dezesseis metros de comprimento. Sua janela tem onze metros de comprimento (uma só janela, veja bem)(...) (tradução livre da autora)

Um ano depois, ao avistar um terreno do topo da montanha, na região do Lago de Genova, rodeada por viticultores, o encontro do lugar e sua perfeita adequação ao projeto são celebrados com êxtase pelo jovem arquiteto:

*Il était au bord du lac; on peut même dire qu'il attendait cette petite Maison. (...) Le plan est installé sur son terrain ; il y entre comme une main dans un gant. Le lac est à quatre mètres devant la fenêtre, la route derrière est à quatre mètres de la porte. La surface à entretenir est de trois cents mètres carrés, moyennant quoi est acquise une vue incomparable et inaliénable sur l'un des beaux horizons du monde.*²⁶ (Corbusier, 1993 :7-9)

Uma arquitetura que se configura a partir do desejo de uma localização desconhecida; uma topografia que se evidencia na paisagem graças à maneira como suas características naturais atendem às necessidades de um projeto que lhe antecede como premissa, embora seu autor não se surpreenda ao constatá-la real, como se nunca tivesse duvidado de sua existência... Que circunstâncias levaram o arquiteto a acreditar na possibilidade efetiva de inaugurar um lugar para abrigar plenamente um produto de sua imaginação?

Por mais desastrado que pareça este procedimento, avesso às tradicionais e básicas lições arquitetônicas que nos incitam a projetar a partir do terreno conhecido, estudado e previsível, o fato é que *a invenção do lugar* tem algo de inusitado capaz de dialogar com nossos sentidos e nossa intuição, enquanto saboreamos a sensação da descoberta.

Imaginar o lugar é, de certa forma, ser capaz de reconhecê-lo ao mais discreto sinal de sua presença. Por outro lado, a imagem do lugar não se

²⁶ Ele ficava no lago e pode-se até mesmo dizer que esperava por esta pequena casa. (...) O projeto instalou-se no terreno como uma mão veste uma luva. O lago está a quatro metros na frente da janela principal, e a estrada a quatro metros da porta de entrada. A área a ser mantida tem 300 metros e oferece uma vista incomparável e inalienável, de um dos mais belos cenários do mundo. (tradução livre da autora)

constrói sem antecedentes, sem experiências marcadas pela vivência, pela memória, sem algum parâmetro escolhido (e, portanto conhecido) para especificá-lo, identificá-lo, representá-lo.

É preciso ter noção daquilo que para nós está “no lugar do lugar”, em nossa mente, em nosso desígnio, para podermos imaginar como ele é.

Um lugar plausível ainda que não visível; um lugar sensível mais do que descritível.

Adauto Novaes²⁷ ao organizar os textos de conferências por ele reunidos em “O OLHAR”²⁸, apresenta-nos o pretexto de sua obra: *excitar o invisível* através da descentralização do olhar²⁹. Atento ao desencontro entre ciência e percepção, pré-anunciado por Levi-Strauss³⁰, Adauto questiona os motivos que levaram à adoção, no âmbito intelectual, da oposição existente entre verdade e precisão científicas de um lado, e experiências e conhecimento obtido através dos sentidos, de outro. Ciente da necessidade de transgredir esta dicotomia adverte-nos a re-memorar uma lição:

(...) os antigos nos ensinam que mortos são aqueles que perderam a memória, e não foi por acaso que os gregos escolheram um dos sentidos para descrever a retomada da lembrança: beber a água fresca do lago de Mnemosine.³¹

²⁷ Jornalista, professor, estudou filosofia no Colégio de Altos Estudos e jornalismo no Instituto Francês de Imprensa (Sorbonne), ambos em Paris. Foi diretor, por 20 anos, do Centro de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte /Ministério da Cultura tendo coordenado inúmeros ciclos de conferências que geraram livros, nos quais o autor também publicou ensaios. Foi nomeado Chevalier des Arts et Lettres pelo Ministério da Cultura da França (2004); em 2006 editou, na França, 02 (dois) volumes de ensaios de filósofos brasileiros e franceses: *Les aventures de la raison politique* e *L'autre rive de l'Occident*

²⁸ O OLHAR/Adauto Novaes... [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

²⁹ [Ao Timeu, que numa analogia ao mundo das idéias, diz que a esfera é a figura mais perfeita e uniforme porque todos os pontos da superfície são equidistantes do centro, preferimos a “vertigem” de Pascal que escreveu: “A natureza é uma esfera espantosa, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma”.] (Novaes, op. cit., p. 10)

³⁰ C. Lévi-Strauss, *Mito e significado*, Lisboa: Edições 70, s.d.

³¹ O OLHAR/Adauto Novaes... [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 9

Selando a dificuldade de admitir esta cisão, o autor desloca o engano para o então campo da certeza, e sentencia a defesa da ambigüidade, da imperfeição e da espontaneidade, a favor do mundo sensorial: “só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver”.³²

O Lugar Arquetizado

Em 1960, recém chegado em São Paulo, transferido para a sede da companhia de transporte público da qual era funcionário em Presidente Prudente, o jovem Moacyr Archanjo dos Santos acompanhava, à distância, a produção dos alunos e mestres do Liceu de Artes e Ofícios, vizinho do seu local de trabalho, no centro da cidade. Logo passa a trabalhar em uma Companhia Metalúrgica, e, tendo voltado a estudar, forma-se Engenheiro Mecânico em 1970.

Durante estes dez anos ele assiste à demolição dos casarões e armazéns que haviam testemunhado o advento da produção cafeeira, a implantação definitiva da ferrovia como veículo distribuidor desta cultura, e a imigração, signos da “metrópole do café”, em que havia se constituído a cidade de São Paulo no século XIX.

A despreocupação com a estética urbana tomara conta da cidade desde a metade do século XX, e a arquitetura paulistana passava então a conhecer as conseqüências dos empreendimentos imobiliários de grande porte, que foram apagando os vestígios das técnicas construtivas aprendidas com os imigrantes e reproduzidas pelos arquitetos locais; a imagem dos elementos arquitetônicos ornamentais ou estruturais, presentes em edifícios privados ou em espaços públicos; os exemplos das técnicas empregadas na confecção de produtos e objetos qualificadores dos espaços, capazes de contar a história e o modo de viver do paulista no através dos fragmentos de sua cultura material.

Interessado nos materiais desprezados nas demolições que acompanhava, Moacyr começou a reuni-los e, em 1980, adquiriu um terreno na estrada de Santa Inês, na Serra da Cantareira, região norte da capital paulista, pouco construída e habitada na época, onde iniciou a

³² Idem.

construção de um depósito e oficina de restauração e comércio deste acervo.

Inicialmente apenas identificado por um modesto barracão de trabalhos com marcenaria, *O Velhão* foi se definido como um espaço de depósito de elementos construtivos de toda ordem: telhas, tijolos, madeiras de estruturas, esquadrias e portões, pisos cerâmicos, banheiras de ferro, fragmentos de balaustradas, lustres de cristal e luminárias de rua, imagens decorativas de fontes; dormentes de estradas ferroviárias, etc.

Ampliando suas instalações, às atividades de restauro se somaram as de ensino do ofício, primeiramente aos moradores das redondezas, depois para os jovens carentes dos bairros vizinhos e, nos dias atuais, há equipes que se revezam no trabalho de marcenaria e serralheria, além das atividades de transporte de material bruto adquirido em várias cidades brasileiras, ou entrega de encomendas para os clientes.

Em uma área de aproximadamente 40 mil metros quadrados, *O Velhão* hoje é um complexo de ambientes construídos com material de demolição reciclado; um espaço murado e enigmático visto da estrada como uma cidadela, que oferece restaurantes, café, lojas, e onde trabalham cerca de 200 pessoas. Sua área estende-se ao outro lado da estrada onde foi construída uma creche/escola para as crianças da comunidade, uma igreja, e um posto de atendimento médico (Fig 1).

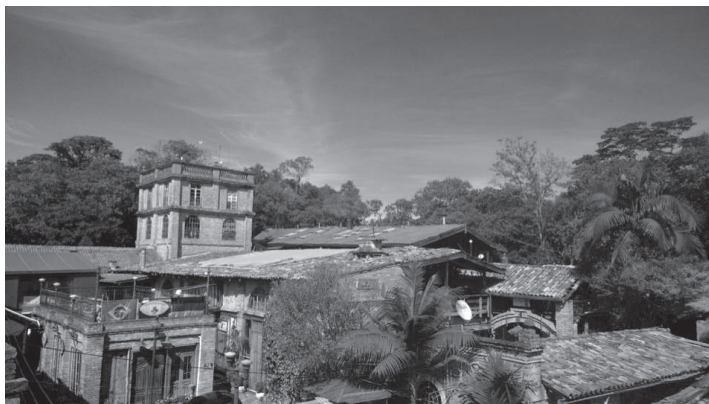


Fig 1 - Vista Geral do Velhão (Maio 2014, Acervo Pessoal)

Configurando-se como um fenômeno singular na paisagem urbana paulistana, (a mata e o asfalto da estrada, até o portão principal do complexo, revelam características pouco comuns na região marginal da cidade, de características predominantemente rurais), os aspectos associados à sua função turística (comercial e gastronômica) e o significado que o espaço adquire para alguns indivíduos, (como ambiente de trabalho, produção e aprendizado) encobrem o sentido mais genuíno e peculiar da sua constituição: um espaço singular enquanto estímulo perceptivo, sensível e imprevisível.

O Velhão, ainda que pensado e projetado a partir de uma intenção, é sempre um lugar disponível a imaginação.

Os retalhos de madeiras raras, trabalhados em elementos e objetos espalhados caoticamente pelos diversos ambientes do lugar, carregam texturas e colorações há muito esquecidas na memória atropelada pelos materiais artificiais e sintéticos presentes na grande maioria dos dispositivos e utensílios presentes no nosso cotidiano.

Portas monumentais com trancas de ferro e aberturas ornamentadas com flores de ferro, janelas intermediando casualmente passagens entre salas, portões inseridos no pé direito generoso que garante sua inacessibilidade, pisos irregulares e diversos, vidros e vitrais concorrendo para transparecer qualquer risco de luz capaz de iluminar ambientes fragmentados e dispersos entre tantos labirintos internos, torsos gregos avulsos acenando a passagem de um tempo num espaço indefinido.

O calor da lenha persistente, os temperos da culinária caseira, o cheiro quente do pão, os úmidos e gigantescos tonéis de pinga salpicando a atmosfera da cachaçaria rústica com aromas e cores do líquido curtido em misturas diversas.

Desenhos inesperados obtidos a partir de material transformado manualmente, técnicas extintas aptas a reproduzir detalhes desaparecidos, pedaços combinados, peças avulsas organizadas em novas estruturas, falhas e imperfeições celebradas como fatos inéditos, afinidades pela diferença num universo de velhos conhecidos já esquecidos.

A experiência do lugar arquitetado pelo idealizador do *Velhão* remete, enquanto operação imaginativa estimulada por sensações (nem

sempre decorrente da percepção de elementos visíveis e reconhecíveis), à possibilidade de se obter deste lugar “desenhos fotogênicos”, como os executados por Talbot apreendendo “os traços fantasmagóricos de objetos desaparecidos, que só subsistem na forma imaterial de efeitos de texturas, de modulações e transparências” (Brissac, 2003), como uma impressão sem matéria (Fig 2).



Fig 2 - Fragmentos no Velhão (Maio 2014, Acervo Pessoal)

O Lugar Desenhado

Em estudos presentes na obra *Design em espaços* (2002) Lucrécia Ferrara afirma que os lugares correspondem à arquitetura ou ao *design do espaço da cidade*, ou seja, duplamente caracterizado, o espaço construído denota a apropriação definida no cenário urbano e também se constitui a partir das manifestações dos desenhos nele inseridos pela coletividade que o dinamiza.

Os lugares podem então ser compreendidos através de uma sintaxe, uma lógica capaz de explicar o *design do lugar no espaço* cujos componentes seriam: informação, imagem e memória (Ferrara, 2002: 16).

Estes três elementos seriam operados como vetores de um sistema integrado, atuando em simbiose na construção do *design dos lugares da cidade*: a experiência dá origem ao lugar informado; a imagem e o imaginário elaboram distintos significados para os lugares da cidade; e a memória representa a apreensão reflexiva (e particular) da ação do tempo sobre os lugares (Ferrara, 2002: 16-17) (Fig 3).



Fig 3 - Sinais do Tempo no Velhão (Maio 2014, Acervo Pessoal)

Sob esta ótica, no âmbito da informação, *O Velhão* nos apresenta como sendo um ambiente de convívio, trabalho, e comércio. Experimentá-lo enquanto lugar informado implica em uma experiência inovadora e estimulante. Em contato com este universo de exemplos de construção espontânea e intuitiva, somos convidados a repensar valores caros à tradição do emprego de técnicas construtivas triviais e à programação prévia de intervenções arquitetônicas no espaço. Aprendemos neste lugar a considerar o imprevisível como fator determinante da sua viabilidade e permanência; como dado imprescindível da sua concretização

enquanto vivência incomum, e da sua sobrevivência ao tempo, garantida pela possibilidade inexorável de adaptação e transmutação que fazem parte da sua natureza (Fig 4).



Fig 4 - Todos objetos estão à venda no Velhão, o que torna sua impermanência no lugar a condição para ser exibido nas dependências do mesmo.

(Maio 2014, Acervo Pessoal)

Pensá-lo construído pela imagem e pelo imaginário, leva-nos a reconhecer neste lugar a oportunidade de realizar um desejo de espaço, ou, talvez, um espaço de desejo. As alternativas que alimentam esta imagem estão presentes na sua interpretação como lugar das possibilidades e revelações; válvula de escape do mundo comum, do cotidiano viciado e das experiências recorrentes; o castelo medieval, orgânico e murado, silencioso e íntimo. Lugar de anônimos, transeuntes e passageiros com encontro marcado pelo acaso, sem expectativas e destino. Lugar do vir-a-ser, contínuo e irreverente, no universo dos objetos disponíveis

à venda, sem discriminação, sem apego ao passado ainda que preste a reverenciá-lo ao empregar um índice compartilhado e reconhecível na produção de um ornamento inútil (Fig 5).



Fig 5 - Bancos executados pelos funcionários do local com material disponível no acervo, cadeiras de auditório recuperadas sinalizando um outro tempo passado. No primeiro exemplo, resíduos materiais são empregados em contextos distintos da sua origem, como matéria-prima para futuros e inusitados projetos
(Maio 2014, Acervo Pessoal)

O Velhão é também lugar da manifestação da herança moderna, pregando o novo aprendizado do ver; uma percepção desautomatizada e ousada, adotando a noção de imagem, além da sua qualidade visível, e propondo o entendimento de imagem como conceito, signo mental mais do que visual (Fig 6).

Opera-se uma distinção entre visualidade e visibilidade, entre recepção e percepção, entre comunicação e informação: produz-se uma distinção entre semiótica visual da cidade e semiótica da visibilidade da cidade pelo lugar. Em todas essas diferenças produzem-se metamorfoses do olhar (...). A semiótica da cidade pela visibilidade dos seus lugares é apreendida como um corpo tatuado pelo tempo da memória ou pelo corpo ausente da uma imagem de cidade desejada. No lugar, envolvem-se a imagem e o imaginário. Em conseqüência, nada garante a percepção da semiótica da cidade pela visibilidade dos seus lugares, sua comunicação é mera possibilidade; porém, com a sua emergência, a cidade se mostra de corpo inteiro (Ferrara, 2002: 126-128).



Fig 6 - Sobreposições e associações no exercício da percepção incomum
(Maio 2014, Acervo Pessoal)

Por fim, enquanto memória o Velhão nos impregna de uma dupla marca: por um lado ele é reduto dos vestígios e fragmentos de lugares demolidos da cidade, depositário dos elementos arquitetônicos e dos utensílios domésticos reveladores dos hábitos e costumes que habitam nossa lembrança, ou seja, a história de nós mesmos, dos fatos que fixam nossa idéia de permanência na casa, na cidade; por outro, ele é ação da memória buscando criar o lugar ficcional (Ferrara, 2002), que talvez jamais tenha existido, e que se constrói a partir dos signos e marcas que evocamos como forma de identificar o passado que desejamos possuir, ou ao qual acreditamos pertencer, ou ainda, o passado do qual queremos ser autores (Fig 7a e 7b).

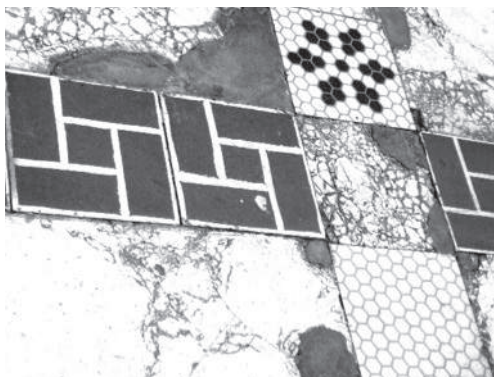


Fig 7a e 7b - Sobreposições e associações no exercício da percepção incomum
(Maio 2014, Acervo Pessoal)

Sobre histórias criadas a partir da traição de nossa memória, diz-se que as Musas gregas, filhas de Mnemosine, personificação da memória

ou da lembrança, eram procuradas pelos poetas, que a elas apelavam para não correrem o risco de contar falsidades aos homens...

Porém, não raro, os poetas transmitiam a verdade como fantasia, tornando a verdade do próprio fato um argumento para dissolvê-lo em devaneios e na imaginação de cada ouvinte.

O Velhão, por um lado, corresponde ao lugar inventado, fantasia construída a partir de pedaços da história da cidade e da vida dos seus habitantes, dispersos, incompletos e estranhos para quem não os conheceu naqueles tempos, mas ainda familiares para muitos que conheceram tais fragmentos como verdades.

No entanto, observando-o de outro ângulo, o *Velhão* é inspiração constante, particular na sua singularidade, para provocar e convidar nossa imaginação, continuamente, a inventar aquele e tantos outros inimaginados e inimagináveis lugares.

Referências Bibliográficas

- BRISSAC, Nelson P. **Paisagens urbanas**. 4ª Ed. São Paulo : Editora Senac, 2003
- CORBUSIER, Le. **Une Petite Maison**. 6ª édition.Zürich : Éditions d'Architecture Artemis Verlags, 1993
- FERRARA,Lucrecia D'Alessio. **Design de Espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002. (Coleção TextosDesign.)
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo:Perspectiva, 1971.
- O OLHAR**/Adauto Novaes... [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- TOLEDO, Benedito L. **São Paulo: três cidades em um século**. 4ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, Duas Cidades, 2007

PAULO MENDES DA ROCHA
Entrevista sobre o Museu dos Coches

Concedida em 9 de Março de 2011

Para Myrna Nascimento e Ana Belizário

Gravação áudio e vídeo André Peniche

Fotografia Luciana Orvat



O arquiteto em seu escritório na ocasião da entrevista

O Convite

A construção do Museu de Coches foi para mim uma emoção e uma aventura muito grande, pois fui surpreendido com o convite do governo português, como é sabido. E a grande questão, além do pudor e aflição diante de uma conversa muito delicada e extraordinária em que se manifestou o convite, foi a angústia, no bom sentido da palavra, de enfrentar a questão que se coloca entre Brasil e Portugal. Vejo nisso tudo - na produção desse governo, na minha contratação e na eleição, ou escolha, ou apelo a um arquiteto brasileiro, um episódio extremamente vigoroso

entre nós. Tudo isso não deixa de carregar uma atmosfera de emoção muito grande à qual, porém, estamos acostumados e, por outro lado, leva-nos a louvar essa emoção e intuição, no seguinte sentido - sendo estritamente uma questão técnica de arquitetura, antes de qualquer coisa, porque temos que construir, saber convocar as emoções e não ser vítima das emoções como se a arquitetura fosse fruto de puro delírio.

Da Emoção do Lugar

É preciso dominar, controlar as emoções e fazer desse ingrediente uma peça chave quando vamos dizer o que é que vamos fazer. É o que se chama concepção do projeto, a tomada de um partido arquitetônico.

No lugar onde o projeto será construído, com toda essa emoção que comentamos, tem-se os Jerônimos à frente, o Tejo, a toponímia mesmo que está lá, você vê a Ladeira da Ajuda, a Rua do Junqueira, uma parte tombada muito interessante de velhos traçados que é um verdadeiro “Marais”, como existe em Paris. Você vê lá a Rua das Galinheiras, Rua dos Ferreiros, Travessa das Vinheiras, denominações que remetem aos ofícios, os trabalhos, a questão do homem, do mar, das águas, dos ventos. Tudo isso é muito emocionante naquele lugar. No terreno você vê o território que está disponível para ser usado no projeto: é um ganhado do mar. Lá dentro, atrás de onde está nosso museu, nos fundos desse museu, que são os fundos da Rua do Junqueira, há um trecho dessa rua tombado também com velhas casas e há também a travessa da antiga alfândega, aonde chegava o rio.

Do ponto de vista técnico, ainda surge a questão do território, como do amparo da construção feita mentalmente, o embasamento daquele estudo. Qualquer fundação naquele território é a mesma que se faria se fosse dentro d'água; decerto estamos já diante de problemas de uma construção delicada: o interesse em concentrar cargas ao invés de distribuí-las em território frouxo, a impossibilidade de termos subsolos, o interesse no turismo, o intenso interesse pelo estabelecimento dessa troca entre nós hoje, nessa visitaçãõ intensa.

Da Atualização da Memória

É muito importante considerar isso como a formação de uma nova cultura popular sobre a própria existência do planeta como natureza. Nós vivemos num pequeno calhau desamparado e submetido à mecânica celeste. Tudo isso muda os horizontes do homem em relação ao que fazer com os seus desejos que são, entretanto, também muito antigos. Nós não podemos viver de novidades. Portanto, para nós a conservação da memória não é uma idéia de conservação da coisa como um cristal intocado. Mas como transformar, mantendo a memória, e mais do que mantendo, torná-la mais uma vez, viva, como raciocínio e reflexão. Pensando assim, nós vemos que a configuração desse terreno é muito intrigante porque há um enclave, na esquina mesmo, da Praça Alfonso de Albuquerque com a Rua do Junqueira e depois uma grande frente com a demolição que foi feita das instalações militares que lá estavam.

Mas voltando à questão do convite, aceitei com muita emoção, como um contraponto entre Brasil e Portugal. No plano da cultura, no universo da técnica, no universo da arquitetura e do urbanismo, principalmente, na construção da cidade.

O Espelhamento da Cidade

Foi sempre muito interessante considerar, particularmente para Lisboa, que nem conheço tanto, mas o suficiente para ficar deslumbrado, e eu sempre me apaixonei por esta idéia – ver com clareza que o destino de Lisboa é o eixo transversal, e não a frente sempre constante do Tejo. A cidade deve ser dual, suas luzes refletidas na água e grande parte do transporte se transformar num transporte flutuante, fluvial. Essa cidade será maravilhosa quando um lado olhar para o outro através de luzes intensas, candentes. Já há algumas visões muito interessantes: quem desce a ladeira, por exemplo, a Ladeira das Flores ou a Rua do Alecrim, o que vê do outro lado já são trabalhos do mar, construções, estaleiros e portos. Lisboa dual, dos dois lados das águas.

Isso tudo faz ver que nesse lugar deve haver uma passagem de pedestres, aérea, inclusive, que o governo pediu junto ao projeto - que ligasse a chegada da ladeira da Ajuda, na Praça Albuquerque, capaz de

atravessar a via expressa de automóvel, a via férrea, e ligasse o lugar com o porto e a navegação.

Há posições estratégicas do projeto assumidas antes do novo Museu dos Coches se constituir, ou seja, deve-se considerar o que já está lá: a situação existe e a parte, digamos mais fácil para o arquiteto, deve ser alojá-la no edifício. A questão é: “como fazer isso?”

Muito bem, o que se viu é que essa questão da implantação e da transformação de um lugar em processo era muito interessante por sua ligação com as águas, e isso nos levou a refletir também sobre a questão do estacionamento. Esse solo, com o lençol alto, a água está ali à flor da terra, fez com que pensássemos em um estacionamento para o lugar e não exclusivamente do Museu dos Coches, mas para o recinto. E pensar numa forma que já existe (a aplicação não é uma novidade), um estacionamento em rampa contínua, numa construção circular que seria posta lá na frente, na ponta dessa passagem de pedestres. E com isso começou a surgir a idéia do museu que deveria ser muito amplo, por sua destinação fatal. As peças são enormes, com a grande área prevista contida nos programas. Visitamos o lugar, convivemos com a gentilíssima diretora do museu, Silvana Bessone, fomos amparados desde o início, absolutamente, pelo governo de Portugal, na figura de Manoel Filho, que nos tratou muito bem, e depois pelo primeiro ministro, e pelo Ministro da Cultura atual, que sempre nos receberam muito bem. A questão política estava resolvida.

O Projeto em Equipe

Mas, diante dessas primeiras observações, eu tomei a seguinte posição: não aceitaria o convite individualmente, no meu plano privado, se não tivesse um amparo muito forte em Portugal. Agora vejam vocês como tudo isso se deu de maneira muito feliz. Eu tinha visitado anos atrás, foi impossível deixar de querer ver, o famoso estádio de Braga, do Eduardo Souto de Moura, de quem hoje sou um amigo fraterno, queridíssimo, nos gostamos muito. Eu fui visitar esse estádio praticamente pronto, e encontro lá o próprio Eduardo com o engenheiro que fez aquilo tudo. Inclusive esta é uma obra notabilíssima, do ponto de vista

da engenharia, só a ancoragem daqueles cabos na rocha etc. Estava lá o engenheiro e então conheci esse cidadão, Rui Furtado. Teria me esquecido do fato, mas fui visitar, em outra ocasião, muito antes do Museu de Coches, a Casa da Música, não terminada ainda, do arquiteto holandês Rem Koolhaas, que é uma peça de arquitetura muitíssimo extraordinária no mundo de hoje. Visitando esta obra, uma das mais interessantes da arquitetura contemporânea, lá estava quem construiu, quem realizou aquelas estruturas, o Rui Furtado. Aí eu disse para mim mesmo: vou telefonar para esse Rui e se ele me botar para escanteio, não faço esse museu. E não se deu isso, muito pelo contrário, o Rui me recebeu de braços abertos e nós devemos essa obra a ele, esse empreendedor, matemático, engenheiro, calculista de estruturas e gerente de uma empresa belíssima que resolve todos os problemas de uma profissão complexa como essa, que engloba no seu escritório soluções para o ar-condicionado, climatização, hidráulica, elétrica, todas as interfaces, vamos dizer, que tornam às vezes uma construção delicada, num verdadeiro inferno, porque o arquiteto teria que coordenar tudo isso.

Imaginei também que não poderíamos deixar de falar num setor específico da arquitetura, as famosas normas técnicas e normas de legislação. E então me lembrei do indivíduo que eu tinha recebido aqui no meu escritório há muito tempo atrás, um jovem arquiteto português que veio aqui um tanto aflito, porque tinha ganhado um concurso para fazer a Embaixada de Portugal em Brasília, (que eu espero que se faça, porque até hoje não foi construída), que é o querido Ricardo Bak Gordon. Também o convidei para participar do projeto e ele disse: “*com muito prazer*”. Eu não trabalho sozinho, trabalho sempre associado aqui no Brasil para a interface dessas questões especificamente ligadas ao desenho arquitetônico e então eu me associei mais uma vez ao escritório com quem eu sempre trabalho aqui, o escritório MMBB de Marta Moreira, Milton Braga e Fernando de Mello Franco, e com essa equipe fizemos um projeto que se desenvolveu, digamos do meu ponto de vista, brilhantemente. Aparece inclusive nesta equipe uma figura que eu quero mencionar, no escritório do Bak Gordon, o jovem arquiteto Nuno Costa. Esse jovem arquiteto é uma pessoa gentil e muito bem

preparada. Uma figura também importante que surgiu na montagem dessa equipe, porque havia em tudo isso, uma parte muito delicada que era do próprio arranjo daquilo que chamam museologia e o caso muito específico, esse artefato muito extraordinário que são os coches.

O Destaque do Artefato

Iniciamos a cogitar, discutir como teria que se submeter este confinamento do tesouro que aí vai ser exibido através de um certo caráter específico do ponto de vista museológico. São artefatos muito especiais, uma coleção valiosíssima, inclusive na sua quantidade, uma das mais belas do mundo. O coche visto como precursor do automóvel. No transporte urbano e interurbano. Das primeiras viagens, inclusive internacionais com passageiros de vários países da Europa. A dimensão desses artefatos. A presença do cavalo. A imagem da unidade de força motora até hoje denominada de cavalo - força. Antes de qualquer construção, era necessário imaginar uma forma rica e intrigante para exibir a monumentalidade que se pretendia, o recinto do museu enquanto cenário. Imaginou-se então exibir os artefatos em si, a coleção toda armazenada enquanto suprema riqueza, com destaques que podem ser revezados oportunamente, explorando ao máximo recursos de imagens e sons projetados nas paredes do museu, em grandes planos. Os recursos para tal, vão evoluir sempre. E para pensar esse mundo dos efeitos e cenografia entrou na equipe nosso colega Nuno Sampaio, arquiteto de Portugal. E essa é a nossa equipe desde então. Com muito mais pessoas que eu não consigo mencionar de memória.

Imaginei então que para Portugal, que para nós todos, o caráter principal seria a conservação do eterno, porque a coleção está se deteriorando, está mal colocada, um tesouro que tem uma responsabilidade histórica e tem uma presença muito forte no desenvolvimento de toda esta história. Nós chegamos a imaginar, eu estou dizendo isso para vocês verem como arquiteto raciocina, que sendo assim, dado o destaque dessa questão do transporte, e das viagens seria possível, lá pelas tantas, imaginar um evento especial acontecendo neste espaço que poderia ser o lançamento do último tipo de automóvel elétrico e coisas dessa

natureza. Esse é o Museu dos Coches que eu imaginei. E usando como contraponto para essa falta da verdade - a cavalaria, os cavalos, os caminhos, - trazer esta informação através de imagens.

Para podermos ter concomitantemente com a visão dos artefatos em si, aquele universo formado de rodas ou tecidos, brocados, (eu nunca vi nada mais complexo do que um coche daqueles) usar o recurso das imagens que poderia chegar até o uso da imagem virtual, mas com muita graça, para se contar através deste recurso a história da atualização de tudo isso. Se tudo isso pudesse aparecer ainda com detalhes de fabricação e montagem, no museu, nas paredes, seria ótimo. Grandes salões com paredes brancas ressaltando o ouro, a cor dos tecidos, os couros, as rodas, o início de um desenho em desenvolvimento para os meios de transporte atuais.

A Imagem do Museu em Construção

O espaço da exposição dos artefatos é muito amplo, com altura de dez metros e área de seis mil metros quadrados, climatizada com acesso rigorosamente controlado. Esta construção perturba uma das qualidades mais atraentes do lugar- o passeio dos pedestres em devaneio, atraído pelo conjunto de monumentos, ruas, ruelas, praças e jardins do lugar. A suntuosidade do conjunto deveria ser dada pelo próprio caráter extraordinário do artefato que ele abriga, e não pelo edifício em si. Para esses salões brancos com imagens e os suportes aos coches expostos, imaginei que a quantidade desses artefatos não poderia perturbar o projeto, porque ele deveria funcionar também como um depósito do museu, possível de ser visitado, já que o acervo é um tesouro.

Essa é uma questão importante - você não pode garantir que um raciocínio como este será respeitado, depende da direção do museu na época, mas é uma questão que exige uma visão, uma concepção, de tudo isso, que ampara a possibilidade de fazer inclusive, o que não dissemos ainda, e considerar que há uma limitação de área e de verba para poder executar este projeto. Não se pode fazer qualquer coisa.

Para evitarmos fazer uma grande pedra no chão, que atrapalharia toda a visualidade do lugar, ou intervir no passeio do pedestre, que tem

um forte componente histórico, para levantarmos do chão esse grande salão que se projetou nítido, branco, com um tesouro guardado, surgiu a possibilidade de se tirar proveito da conformação do terreno, com esse pequeno enquadro que sobrou na esquina da Ajuda com a Av. da Índia e o conjunto das casas tombadas.

Esse salão bellissimo se recebesse uma porta se transformaria em um corredor cheio de salinhas da administração; então resolvi fazer naquele canto, naquele enclave, nessa esquina extraordinária da Junqueira com a Ajuda e a Praça, um anexo. Colocar as instalações no anexo. E esse anexo, ao mesmo tempo, serviria muito bem para um aspecto da construção, da arquitetura, da forma como, por exemplo, o desafio de galgar a cota para a travessia dos pedestres dentro da inclinação exigida.

Este problema nos fez optar por um arranque em rampa sucessiva até se conseguir chegar naquela cota, dentro desse anexo, de forma que ele não assumisse um caráter hermético, mas pudesse ser visto como uma instalação que pode ser pérgula, pode ser pavilhão do parque, desde que abrigue o arranque dessa rampa que depois sai na horizontal na cota seis e tanto, e que poderá até abrigar as instalações da administração e um grande restaurante.

Essa passagem aérea passa na mesma cota de quem está dentro do museu, que está suspenso e convive também com quem está no chão, na cota mais ou menos 6. Isso quer dizer que somos obrigados a fazer nesse pavilhão uma pequena fresta, através da qual se pode ver quem está andando lá fora, e quem está andando aqui dentro.

A Espacialidade de um Novo Lugar

A graça é justamente a realização desse novo passeio com a Ajuda, os pastéis de Belém, os Jerônimos, e toda a ladeira da Ajuda que é coalhada de monumentos muito interessantes, antigos palácios etc. Toda essa relação é muito interessante considerar. Como espacialidade primeiro, para ser então construído.

E foi assim que fizemos esse museu, com esses dois volumes que se ligam por uma pequena ponte, que faz com que fique marcada uma entrada, que leva para esse recinto interno, do qual um dos lados é o

próprio pavilhão que cobre o museu e o outro lado é o fundo daquelas casinhas que estão povoadas na Rua da Junqueira. É interessante a idéia de fazer reviver ou florescer o que já estava lá. Aquelas casinhas cujos fundos de quintais são um pouco mais altos do que a praça do museu, do que a Rua do Junqueira. A posição desta rua é ascendente em relação à praça - portanto, ficar diante da Rua do Junqueira faz com que esses fundos se transformem em pátios onde essas casas, por sua vez, podem se destinar, pela mão de seus proprietários, pela iniciativa privada associada a esse empreendimento governamental, a cafés, restaurantes, galerias ao ar livre....

Fizemos um muro de arrimo, com escadinhas, para que a cerca interna do nosso museu, que por sua vez é transparente, porque é elevado do chão, possibilitasse ver até as águas, os barcos e tudo aquilo, inaugurando uma nova paisagem que faz um elogio ao conjunto que já estava lá.

A presença dessa parte antiqüíssima da Rua dos Ferreiros, da Galinheira, a rua do Junqueira, também a rua da antiga Alfândega, rua dos Escaleres, Rua da Galeota, nos dá a sensação de que a história está se contando no chão, no pé dos homens e das ações que se processaram e que se transformaram enquanto cidade, que avançava com um ganhado do mar, com um novo desenho. Arquitetura e geografia se manifestando no lugar.

A nossa construção, portanto, é uma disposição espacial, aparentemente mágica, obtida pela mão do que é possível; não de mágica da engenharia, da estrutura, mas conquistada pelas mãos daqueles que sabem o que estão fazendo.

Acho que o museu vai ficar interessante com algumas situações especiais - primeiro a visibilidade, as visuais de quem está no restaurante, e que são inesperadas, dirigindo-se para toda a barra do Tejo, digamos assim, para a Torre de Belém, os Jerônimos. Segundo, a administração, por sua vez, também dá vistas para o lado da ponte, em circunstâncias muito agradáveis: da cota da administração, se você atravessa essa ponte de 10 metros por 4 de largura que fizemos para entrar no museu, você entra numa cota mais alta do que o chão do próprio museu lá dentro. E nós fizemos uma pontezinha, uma passagem aérea que atravessa

o museu todo, na cota mais cinco, a partir do chão, porque o pé-direito do museu é oito metros (ou coisa assim), e você pode visitar o museu todo e voltar para a administração tendo uma imagem encantadora. Suponha que a direção do museu receba uma personalidade para discutir trocas e exposições internacionais, coisas que acontecem com frequência hoje em dia. O carro entra pela passagem embaixo da ponte, o pequeno arco surpreendente que dá para aquele pátio interno onde há o pequeno estacionamento feito justamente para isso (inclusive para ônibus e turistas), toma o elevador e vai à administração; conversa tudo e pode perguntar à diretora do museu, “mas afinal de contas, o seu museu fica aonde?”. E ela atravessa essa ponte, passa pelo museu inteiro sobre os milhares de turistas que ficarão embaixo, etc., etc.

Fizemos o museu propriamente dito então, com 2 salões paralelos de 150 metros, por razões de custos e controle de todo o projeto no escritório do Rui. O projeto foi controlado para os custos que estavam lá como horizontes, o que não deixa de ser interessante do ponto de vista de política de governo. Fazer as coisas com consciência do que se está fazendo, cuidar que isso sirva, que esteja dentro do orçamento, foi um certo constrangimento, mas nós aceitamos como pressuposto, o que só faz brilhar a competência de quem trabalha com arquitetura. Arquitetura na sua dimensão técnica.

Fizemos isso, de tal sorte que o museu terminou com 130 metros; os salões estão com 18, 20 metros de largura por 130 metros. Mais um salão central de 10 metros pelos mesmos 130, que está ligado com o andar térreo para uma finalidade técnica, porque as oficinas, que eram muito importantes no projeto desse museu para a manutenção, são oficinas que podem se transformar em uma verdadeira escola. Porque dada a diversidade de artefato, a diversidade de aplicação, de técnicas artesanais que vão da aplicação no tecido a brocados, a madeira polícromada, madeira revestida a ouro, engenhos de roldanas, rodas, aros de aço, couro etc, todo este universo de peças exige uma competência que pode se destinar perfeitamente à manutenção e à conservação de tudo o que é, num certo sentido, histórico, e que se refere a todos os palácios, mobiliários, pois a técnica é a mesma.

Arquitetura, Artefato, Espaço, Museu

Transportar-se pela cidade dentro do seu próprio castelo. No fundo, acho que a visão desses coches é não sair do castelo, não é? Cada artefato destes é um castelo inteiro puxado por um cavalo, é uma maravilha!

Desse modo, nós fizemos também uma coisa que eu quero destacar dentro desta postura cujo princípio é primeiro “imaginar como construir”, e depois executar o projeto. Nessa ponte de passagem com 10 metros de extensão, avaliamos que ela tem sempre como caminho a mesma direção, que desemboca naquela passagem aérea interior de que falei. Portanto, na ponte, propriamente dita, que liga o anexo ao pavilhão, nós fizemos um alargamento de 3 a 4 metros ao longo dos 10, onde está todo o sistema de controle do museu eletrônico, visual, que inclui vigilância, segurança, etc.

E eu ainda não disse o que é mais importante - uma questão que é seriíssima em se tratando de arquitetura, espaço e museu - que é nos perguntar “Como é que as pessoas se transportam dentro desse museu?”

Veja, o jogo de rampas é muito difícil de ser resolvido em virtude das exigências que visam atender ao acesso com cadeiras de rodas etc. Este jogo de rampas rompe as estruturas todas. Eu imaginei que, se estamos falando de engenho mecânico, do precursor do automóvel, digamos dos freios, dos sistemas de transporte etc., por que não fazer (ainda mais em Lisboa que tem essa tradição) todo acesso por elevadores? E achei então que as pessoas podiam se dirigir a uma pequena cabine de cristal nesse chão livre que agora está nesse pavilhão, onde existirão 2 elevadores para 75 passageiros, de forma que são levados ao museu 150 passageiros de uma vez.

Ou seja, aqui em baixo, quem vai embarcar, ou lá em cima, quem vai descer, encontra sempre o elevador vazio. É um engenho muito interessante se considerarmos também que é um recurso absolutamente eficiente para controlar a população que está dentro do museu. O que é indispensável, porque esse ou qualquer outro museu não aceita mais do que certa população como visitante, ao mesmo tempo.

Este é um pavilhão que nós chamamos de cristal, por que vamos fazer todo cristalino, uma vez que queremos que todo mundo veja a

máquina se mexendo de lá para cá. O elevador tem uma janela para você ver inclusive os apoios da estrutura enquanto atravessa, porque aquilo tudo é levantado no ar, tem certa estrutura que se vê. E também funciona para acesso às oficinas, como eu já disse de manutenção, para onde, por sua vez, sobem também os coches a partir desse miolo de 10 metros de que já falei.

Lá em cima, entre os grandes salões de produção, que são uma oficina de manutenção diária e de recepção dos coches, as oficinas situadas no teto fechado têm vitrines para quem quiser ver os trabalhos de restauro e manutenção dos coches. Também na cabeça do museu, com vista para justamente a Praça Albuquerque, colocamos a grande cafeteria, com 50 metros de frente, cadeirinhas ao ar livre por todo o recinto. Portanto o museu é um museu por dentro e por fora.

A Transformação do Lugar

O espaço do chão ficou destinado à *alegria do povo*, como se diz. Fizemos nesse anexo, o que me pareceu muito interessante, um auditório *sui generis*, digamos, um tanto popular: os bancos seriam iguais aos bancos de jardim, para que as crianças pudessem se sentar desembaraçadamente e assistir ao espetáculo que você quiser imaginar, mas, principalmente, situados entre uma cota de cada lado, onde seria a bancada do palco, e que é possível atravessar com um coche este espaço, imaginando valorizar esses espetáculos, o passeio e a recepção do turista com esta idéia, da diretora do museu, Sra Silvana, a exemplo dos passeios de coche que existem em cidades como Nova Iorque e Praga.

Ali próximo ao auditório há também elevadores públicos para ir direto ao restaurante ou à administração; a convivência, até certo ponto, da diretoria e do restaurante no mesmo plano, na mesma cota, é muito positiva, pois a diretora pode receber a visita de um ministro, de uma personalidade de fora, e esta proximidade dos ambientes começou a parecer muito interessante.

Essa espinha dorsal que o museu possui, e está no seu grande salão de 130 metros, esse salão de 10 metros, onde está a oficina do dia-a-dia,

abriga também salas especiais, com pequenas exposições, artefatos, uniformes, coisas que o museu possui.

As instalações de acesso público também foram tratadas com ênfase e as toaletes estão aptos para atender aos turistas com adequação. Museu é um lugar de descanso, as pessoas vão lá, arrumam os cabelos; nós fizemos o estritamente necessário, de forma cuidada e atenta.

E tudo isso fez com que nós fechássemos o projeto pensando, antes de qualquer coisa, na transformação do lugar - conseguimos isto amparando a recepção ao turista, e ligando o museu com o mar, com a navegação, e resolvendo o estacionamento.

Essa peça, o estacionamento, eu acho que é de extrema importância, porque um estacionamento, agora que se pede que cada edifício tenha o seu, e que sua capacidade seja proporcional ao uso do mesmo, acaba gerando 80, 100 vagas para turistas; então com esse artefato de 60 metros de diâmetro temos o mínimo de área exigido para que a rampa se desenvolva com uma inclinação de 1.8% e, dessa forma, você não percebe que está entrando no estacionamento. Nele você estaciona dos dois lados, como se faz em qualquer centro de compras hoje, e a rampa é contínua, com a mesma altura do museu, por uma razão de planejamento da área, que faz com que seja possível abrigar neste local, 400 automóveis. Ou seja, o estacionamento serve para todo mundo, você pode deixar seu carro lá, tomar um barco, trabalhar do outro lado do rio, visitar o museu, visitar os Jerônimos; você pode imaginar os Jerônimos, por exemplo, com uma galeria subterrânea. Portanto, se essa escravidão ao automóvel é um pouco tola porém exigida, é melhor considerar as áreas disponíveis e resolver a questão.

Como esse artefato pode ser repetido, é muito fácil imaginar que não vamos fazer um teto pura e simplesmente e fazemos juntos a lâmina, a cobertura, com 60 metros de diâmetro, 2 mil metros quadrados onde é possível se dar o maior réveillon do Tejo. Fazemos um belvedere, salão de festas, banquetes, meetings políticos, é uma maravilha, já que o estacionamento é público.

E o térreo também será utilizado, o carro se dirige imediatamente para essa cota contínua da qual eu falei, para liberar o chão para mais

um café, uma sala de estar, um jardim na frente da estação das barcas. Isso realiza o lugar completamente.

A nossa esperança é que se faça isso para que o recinto se transforme de uma maneira gentil, agradável, e nele possa florescer a iniciativa privada, etc. As casinhas, como eu falei, os fundos delas podem ser livrarias, restaurantes, cafés, lojas de costumes, o que quiser. Pode ser alojamento para turista, uma pequena pensão, coisas muito interessantes cujo fundo é um jardim, um pequeno café que se volta, com uma escadinha ou outra que desce por esse muro que nós fizemos para a *piazzeta* do Museu dos Coches, etc. Essa é a idéia do museu.

Do Desígnio da Arquitetura

Quanto à estrutura, as fundações foram projetadas nitidamente com cargas concentradas dentro do razoável para o sistema estrutural que nós imaginamos, obedecendo, inclusive, às leis exigentíssimas de Lisboa, um tanto submetidas a eventuais movimentos sísmicos.

A construção, pode se dizer, se desenvolveu de forma muito elegante, em uma estrutura metálica que se monta a seco, com maquinário especializado. Portanto os pilares são o prolongamento da própria fundação, de concreto armado. As estruturas de apoio, mais do que simples pilares, são pilares intrigantes, pilares-vigas, do anexo também em concreto armado e os salões propriamente, montados com estrutura metálica.

Fizemos o teto desse auditório no anexo (onde é o restaurante, administração, etc., que tem cristais de janelas pelos dois lados e que está rebaixado em relação ao piso desse salão), como um espelho d'água, como uma memória do Tejo, que é coberto, entretanto, por uma instalação tipo claraboia de cristal. Eu acho que vai ficar muito interessante tudo isso, pois vai ser intensamente desfrutado.

O grande desiderato da arquitetura, no meu entender, é de fato amparar a imprevisibilidade da vida. É um lugar, antes de tudo, onde aparece então, com grande surpresa, a maravilha desse tesouro guardado lá, que é a coleção dos coches.

O Tejo como um Personagem

Usando a imagem muito gentil e interessante, sugerida por vocês, de se ter o Tejo um personagem neste cenário, é preciso saber que o rio está muito aflito e ansioso, se perguntando “*que diabo é que vão fazer comigo?*”.

Porque no Tejo já se pescou, já se morreu afogado, já se saiu com as caravelas, aquele é um porto maravilhoso para aquelas frágeis embarcações. Existe agora o porto novo com grandes navios, e este, por sua vez, está convencido de que é um lugar de transformações e de realizações.

Eu acho que ele deverá com muito agrado amparar as realizações humanas, atravessar pessoas de lá para cá, permitir que se espelhe uma Lisboa do alto dos dois lados dessa água extraordinária. Ele será um convite de penetração para dentro do território, o além-Tejo. Portanto, eu não vejo esse rio como algo que quer ficar parado para sempre, mas assim, como tudo na natureza, algo que está em constante transformação.

Toda cidade à beira das águas é um tanto flutuante e um tanto firme, portanto não faz sentido dizermos que arquitetura só se manifesta aqui onde termina e onde começa a água. Veja a questão do desenho industrial. O desenho moderno, no estrito sentido, o desenho de todas as coisas, sem as quais não vivemos. Afinal de contas, essa idéia, essa dualidade de idéia e coisa - você não faz uma coisa e sua idéia desaparece, ninguém fica sabendo dela. Imaginando que um poema também tem que ser uma coisa, porque se você não escreve em um papel e edita ninguém pode imaginar o que você está pensando.

Este raciocínio torna possível o desenho dos novos navios, os desenhos das embarcações de passageiros. Aqui no Rio de Janeiro mesmo, o sistema de barcas para Niterói, aonde todo mundo vai hoje só para ver o novo museu que o Niemeyer desenhou, permite que Rio e Niterói constituam uma dualidade - atravessar a baía de Guanabara é muito mais distante do que atravessar o rio e atingir o outro lado de Lisboa, talvez 3 ou 4 quilômetros - não se pode ir a pé, mas pode se ir de barco.

Memória e Imprevisibilidade

O homem só pode transformar em coisa aquilo que já pensou, senão não poderia realizá-las. A arte naval toda é repleta de exemplos - Portugal tem um pavilhão que nós chamamos de cordoaria. Fábrica de cordas. Porque sem corda, não há um navio. E para a engenharia, é muito interessante considerar, mais do que a tensão da corda, a articulação também. Porque em um barco movido a vento, se todas as peças fossem rigidamente coladas umas às outras, o barco se arrebentava todo. E as vergas horizontais se juntam aos mastros verticais, criam uma passagem de um cabo a outro, uma corda fina que faz uma junta articulada, e assim, as velas, o tecido, e, portanto nós mesmos, as nossas mãos e essa ligação do homem à idéia e à coisa, é o que faz e explica a nossa história.

Portanto, as idéias desse Museu dos Coches são mais ou menos aquelas que eu descrevi para vocês. E a coisa está lá para você entrar e passear de lá para cá, cheia de outras coisas também que são esses objetos, cheios de anjos, Mercúrio, detalhes dourados. É um delírio, não é? E eu achei muito bonito - tenho umas fotos - fizeram o tapume de obra com imagens coladas dos coches, o que ficou muito elegante. A obra está lá atrás, e esse trabalho aqui está na rua.

Esta obra sempre foi tratada com muito carinho. E a empresa construtora merece um elogio e tanto, porque não é brincadeira mobilizar máquinas, operários, etc. em um lugar ingrato, difícil.

É interessante notar que a empresa ganha uma concorrência pública para dizer que vai construir e essa idéia da promessa de que vai fazer é uma coisa muito interessante. Essa questão da promessa e a competência e saber que devem ser empregados para se construir tudo isso: o piso horizontal perfeito; branco, levantado do chão; Como é que você faz isso?

É muito interessante quanto ao que vocês perguntaram, o artefato do desenho. A promessa e a feitura.

Das Maquetes Ligeiras

Eu costumo fazer essas maquetes (Fig 1) que são ligeiras, se não fossem simples assim eu não faria, eu não sou especialista em construir maquete. Eu faço com duas ou três folhas, madeiras leves, papel, para configurar aquilo que já estamos pensando, já calculado o tamanho das coisas, não é uma fantasia. E cuja configuração evidentemente você confirma e corrige essa *idéia de*; idéia e coisa. Corrige e confirma o desejo; se não era isso o que eu queria, então corrige. É muito importante essa visão, aqui você está vendo a janela que eu fiz das duas cabeceiras dos dois lados do museu, a passagem do outro lado que fica na mesma cota.

Também há nesse processo a idéia de você enxergar tudo na mente antes, isso envolve uma capacidade de ver tudo ao mesmo tempo, se você for capaz. É bom que seja. Arquitetura não se faz aos pedaços.

Ou seja, se os coches têm que entrar na oficina e passar embaixo desse espaço que eu disse que vou levantar do chão, é ele que me dá o gabarito, a altura que vou ter. Não é que eu fiquei cogitando que quando mais baixinho é melhor ou quanto mais alto, ou a escala humana, etc. No caso, a decisão é de ordem técnica: tem que entrar o coche. Portanto, a altura de 4,5 metros serve porque o coche entra com uma folga, e este é o mínimo que se tem que ter lá embaixo. E com isso você acaba descobrindo que somando mais a altura estrutural, etc., você vai passar exatamente na cota que está lá dentro, lá fora na passagem.

E descobre que isso não custa nada, já que o museu não tem nenhuma janela, mas lhe dá alguma memória num certo lugar. Quando você atravessa de um salão para o outro, uma fresta atua como um olho de esquimó na altura da sua vista, ao longo dos 50 metros nessa passagem, onde há justamente a sala de descanso, os turistas, as toaletes...

Você vê lá fora o outro passando no espaço, na mesma cota que você, por milagre.

Veja, a passarela de pedestre, tem que ser feita. Não precisava ser assim. Então você vê esse sucesso que, digamos, advém do espetáculo engendrado neste caso pela nossa imaginação.

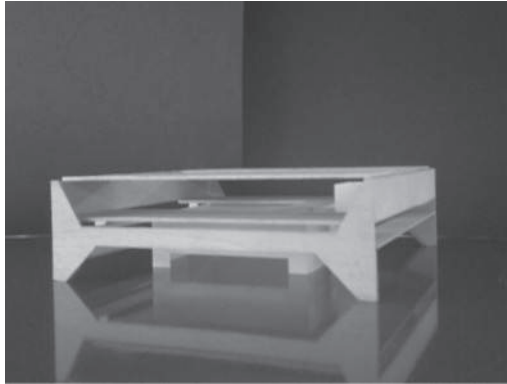


Fig 1 - Maquete de estudo para o Museu dos Coches, Paulo Mendes da Rocha

Arquitetura: O Discurso Contínuo do Conhecimento

O que importa em tudo isso é a imaginação do arquiteto que faz com que aquela passagem agora brilhe muito mais, com o mesmo custo, o mesmo dinheiro, o mesmo empenho, fosse onde fosse. Dizemos, como uma das graças da arquitetura, que ela é capaz de fazer brilhar o êxito da Terra. O êxito da Terra! Não é simplesmente a funcionalidade. Não é o monumento; somos nós os responsáveis por isso, para ver se conseguimos continuar aqui...

Arquitetura é um discurso do conhecimento, queira você ou não.

Você tem que continuar o discurso. Como diz o filósofo: “a vida individual é muito curta”. Sabemos também que não nascemos para morrer, nascemos para continuar. A nossa expectativa é que exista um eterno inacabamento da existência humana no universo. Você coloca uma pedra sobre outra pedra (Stonehenge), para o outro ver. Uma concomitância de formação da consciência e da linguagem. Toda arquitetura é um discurso sobre o conhecimento. Seja a questão qual for.

A habitação hoje na cidade, transporte público, a estupidez do automóvel, o discurso está feito. Porque a arquitetura, como um produto para negócio que dá dinheiro, é um desastre para mim. É preciso ter uma visão crítica sobre o andamento da nossa existência.

Então, no caso de Portugal, é interessante a virtude de uma intensa navegação fluvial, dentro de uma cidade, a cidade é dual. Lisboa não é só aqui. É do outro lado também. Já fizemos a ponte, já existem os barcos, por que não desenvolvem os dois lados? Por que Lisboa acaba na Praça do Comércio? Por que prédios altos em volta não brilham mais? A navegação do outro lado deve acontecer, não é só aqui desse lado.

É uma tragédia como a da América Latina, por exemplo. Nunca termos feito, nem desenvolvido, a parceria com os outros países. A ligação Atlântico – Pacífico, nunca se vê. Quantos túneis atravessam os Alpes? Por que não atravessamos os Andes? Várias vezes, toda a produção do Brasil, esse ouro todo, trigo, soja, boi, carne, indústria, sempre se distribuiu via navegação fluvial e nunca houve a transposição ante o Pacífico. Nunca fizemos. Ainda somos condenados ao Estreito de Magalhães ou o Canal do Panamá. Engolimos a política colonial. Isso podia ter sido feito há 100, 200 anos atrás.

A ferrovia não é de hoje. 1700 e tantos anos atrás foi inventada a máquina a vapor. O cavalo mecânico. O cavalo a vapor. Sempre o cavalo...

Então como fazer um museu se você não pensar antes? Se não pensar, você não enxerga nada.



PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

Do Anamórfico à Morfologia: O Desenho³³

Esta não é a primeira vez que começo um texto contando uma história. Confesso que é sempre com alguma resistência que o faço: fui habituado a um tom que o discurso científico quase obriga; a uma toada académica cautelosa feita de aspas, citações e referências bibliográficas. Não recuso nem o tom nem a Academia: cresci com ele e nela. Porém, recentemente, tenho reflectido muito acerca do *como* posso dizer as coisas, de que ponto de vista, com que legitimidade. De que é que, com legitimidade, posso falar; como posso ser verdadeiro comigo próprio e com aqueles que se dispõem a ouvir aquilo que eu tenho, eventualmente de verdadeiro, para contar; isto não quer dizer que esse tom e essa Academia tornem opaco o verdadeiro, pelo contrário; eles enquadram o meu discurso nas cronologias do pensamento de outros autores que, antes de mim, já falaram do objecto de estudo acerca do qual, e dentro de um certo contexto, o meu discurso pode ser ouvido.

De certa forma, por vezes, desejo dizer aquilo que tenho para dizer fora do contexto; usando um outro *como* (Fig 1).

O real é muito complexo. O meu interesse pelo desenho começa justamente aqui: o real; e no real. Teoricamente, o real é um estado de coisas como elas, de facto, existem; teoricamente, o real existe numa plataforma independente do mundo da aparência. O problema começa: fizeram-nos crer que as coisas têm uma existência nelas próprias, que elas são independentes de nós.

³³ Conferência apresentada no Curso de Doutoramento da Università degli Studi della Basilicata International PHD, Architecture and Urban Phenomenology, Facoltà di Architettura di Matera, Corso di Disegno dell'Architettura (Coord. Científica do Professor Doutor Antonio Conte), posta em texto, 27 de Maio de 2011.

*Intriga-me o gesto da mão
Até ao que pára,
Num retrato a corpo inteiro
Ao tiro que mata a caça,
Com traços no branco que espera.
Por quem?
Por quê?
Abre-o, de súbito, em mundo:
Num naufrágio, numa casa vazia;
No que faz desse teu corpo corpo, tudo;
Uma paisagem, algo novo.
Intriga-me o encaixe do meu torso
E, de um outro lado,
Tudo o que me sustém ao alto em reflexo;
O som das páginas.
(...)
O que a mão faz não diz, é.*

O desenho é um objecto. Desenhar é aumentar o mundo.

Lembro-me de uma criança que desenhava no chão com um pincel e água num pátio de cimento afagado. Com água ia “dizendo”, com linhas e manchas, pássaros, casas, paisagens; desenhava o que via; inventava mitologias privadas; apontava para o desenho e dizia “sou eu”. Quando o desenho era grande, subia a uma nespereira sobranceira ao pátio para ver o desenho de cima. Um dia, deslumbrado com o que via enquanto lhe chamava “eu”, caiu e partiu o braço. No dia seguinte a árvore não estava lá: tinha sido cortada rente à terra. Esta imagem sempre me impressionou. Este miúdo não “dizia” nada. O desenho “não diz” nada: nada de mesmo nada. Ele não diz nada. O desenho não pode dizer nada porque não é feito de palavras. Nada que não seja feito por palavras não pode dizer nada.

Lembro-me do Piotr: Piotr era um boneco animado polaco, inteligente, mas muito alegre. O Piotr do cão amarelo, que sempre que enfrentava algum perigo lhe aparecia um duende que lhe emprestava “o lápis

mágico”. O lápis com que Piotr desenhava no chão tinha a capacidade de materializar tudo o que Piotr desenhava ou desejava: se um par de asas brancas, Ícaro; se um barco à vela, navegador; se uma praia, naufrago.

Lembro-me dos desenhos feitos com o dedo no sujo dos *capots* dos carros: “Lava-me porco”; nos vidros embaciados: obscenos.

Lembro-me dos desenhos com uma pedra de giz no negro do asfalto; a mão de um homem impressa ou soprada a ocre nas paredes de Lascaux; um homem como eu antes de mim, um homem como eu antes de mim, antes do meu tempo; o tempo essa oscilação, essa mentira gigantesca, essa representação da minha própria morte; a minha própria morte que não é da minha vida. Desenho por isso também, por essa própria-morte que não me é própria porque não é da minha própria vida, é só do mundo dos outros que não sou eu. Sei exactamente do que falo: a morte não é da vida, mas há o medo. Desenho por isso também, porque tenho medo de vocês que podem ser, em vida, a minha própria morte. O tempo, de tempo, não tem nada; não passa da evidência do meu próprio-corpo se ele for para mim um-em reflexo; e nada; e nada mais para além da consciência a desdobrar-se. Podia citar de cor Merleau-Ponty, Sartre, Husserl, mas não quero: não tenho culpa daquilo que li. Desenho para ser-no-tempo eu; e tu: um comigo; um como-eu-(mas)-em-mim, contigo também porque quero.

A ideia do tempo mata-me, faz-me sentir não tê-lo, não ser um para-além, e por isso desenho: as flores, a iodo, das agáveas; o mundo que eu desejo que seja assim como eu o não digo mas desenho. O desenho não diz, é.

Fiquei farto de ver o desenho, como processo ou como coisa, como objecto, reduzido àquilo que a Linguística diz dele. Ignoro a primeira e segunda articulação do signo, como *uma-coisa* que se substitui a *uma-outra-coisa*, de que fala Levi-Strauss no *Le Cru e le Cui* acerca dos monemas, dos morfemas e de outros infernos; que a *fala* actualiza a *língua*, que me importa; o desenho não é uma fala, menos ainda uma língua; o desenho não fala, não diz, mas pensa-sobre e é. É o quê? É, com Sá-Carneiro e à falta de melhores termos, *qualquer coisa de intermédio*:

um *interface*, um entre-mim(-e-ti)-(e-o-próprio-mundo)-que-é-meu-(-teu-(e-pode-ser)-nosso); um face-a-face; um fio condutor. O desenho é mundo.

Estou cansado de ver o desenho tratado, teoricamente, como uma manifestação humana explicável por analogia com as línguas naturais. O desenho não “diz”, é o próprio mundo acrescentado aos olhos; o desenho é uma *mundificação* do meu próprio-mundo; ele é o meu próprio-mundo *mundado* por mim. Sim: *mundado*. Erro na língua que se torce para tentar dizer por palavras o desenho. Um novo verbo, “mundar”, que importa.

O desenho não diz, é, “munda”: no sentido em que torna o mundo mundo e faz do teu corpo o meu, como meu; intersubjectivo, comun-gável, partilhado quando atravessa os olhos até ser uma-outra-coisa, uma-outra-coisa-do-mundo, (já) mundificado.

O mundo só aparentemente é meu. Não sei que quer dizer “real” ou “realidade”. Eco errou quando o ou a disse *referente, de um* significado, *através dum* significante. *Referente* de quê? Para quem? Não existe um mundo em si próprio; a existir, existe um mundo em-mim. Kant? Kant, obviamente Kant.

Critico o mundo em puro. Critico o mundo em prática. Ignoro o predicado, o pronto, o prévio.

Desenho porque quero o mundo meu, não dito, mas *mundado*: uma natureza que natura, uma substância que substancia, um algo-novo, um para-sempre-novo. Faz-me cada vez mais falta um novo verbo para dizer do desenho aquilo que ele é: o desenho munda, torna mundo o mundo, faz dele meu, com ele próprio eu, eu-mesmo, gesto do meu corpo, avanço, passo, em frente. O desenho que eu desenho é o mundo.

Frequentemente digo aos meus alunos que desenhem como se o mundo já fosse um desenho, e é. Pára, escuta, olha – somos do mundo. Os meus alunos desenhavam “casas”: por isso, tento que desenhem sabendo que o desenho é uma espécie de semente; como se fôra uma semente de uma árvore. A semente da árvore, quando semente, tem uma árvore em potência, como *um desenho de uma casa* tem *uma casa que dorme à espera*; mas o desenho da casa não é a casa, é o desenho

da casa, como a semente ainda não é a sombra da árvore, mas ambas, a casa e a sombra, estão (já) *lá*.

O mundo não está *lá*, está aqui. Se sinto, se desenho, é porque *mun-do*. *Eu-mundo*, *tu-mundas*, *ele-munda*, *nós-mundamos*, *vós-mundais*, *eles-mundam*. O desenho *mundifica* o mundo: torna o mundo mundo, faz dele – caos ou ausente – (eu ou tu ou nós ou eles, ou ele,) *mim* ou *ti*. Tu, que não sou eu – que eu não conheço – és, eu pelo desenho que sai da tua mão, tu e eu ao mesmo tempo: vejo-te quando vejo a tua *mundação*.

O desenho sai do corpo, é vida a manifestar-se em puro; a haver tempo, é o próprio tempo; é o instante a fixar-se.

O mundo é como uma meada de *lã*, anamórfica, amíblica: um algo; um enleado, um como nós, um com pontas, um com interrupções, descontínuo, vazio, mas nosso.

Lembro-me de como abria os braços. Havia mundo já nisso: a meada tinha a medida do máximo que os meus braços abriam. A meada é o mundo. Aberto para que o vejam ou o dessempecem; a meada de *lã* é o mundo, denso, complexo, à-espera.

É curioso como ainda hoje olho para as minhas mãos e vejo as da minha avó, que vazias, pegavam numa das pontas da meada e a começava enrolando, com a mão direita sobre a esquerda, o princípio de uma esfera, um mundo.

Há dezassete mil anos (antes do presente) que desenho e essa imagem sempre me acompanhou: partilho-a convosco, hoje; sempre que pego num lápis ou num carvão lembro-me disto: dos meus braços abertos e das mãos da minha avó, e o contrário. Um desenho é isso, é um gesto de mão que dá sentido à esfumada densidade do mundo. Um desenho não é um novelo pronto: é um entre meada, fio que corre, que pára e que avança, que a mão enrola, que olhos tecem, é os braços abertos e os jeitos que se dão ao corpo para desenlear as coisas; é a promessa da temperatura do corpo quando veste a meada em camisola.

Um desenho é um estado do Espírito.

Digo aos meus alunos que a carne deles é a carne do mundo, que a carne deles é a minha; que desempenhamos – circunstancialmente

–, no momento em que eu lhes tento ensinar o desenho, que apenas desempenhamos papéis num cenário premeditado e quase absurdo. “Disegnate, disegnate, disegnate”: eis Donatello, diz-se. O desenho não se ensina: é-se.

Como?

Sendo.

O quê?

Mundo. *Essere*.

Ver, *mundando* o mundo; ser-sendo, através de imagens, o mundo. Ser-mundo por traços, por pontos, por manchas, no ar como os pássaros.

O desenho não é a construção do novelo, não é a esfera acabada. O desenho é para sempre um entre, um processo, um gesto do corpo; ele é sempre o tempo e a textura da linha que corre de *um-lugar* para *um(-outro)-lugar*, de *um-nada* para *uma-promessa-de-tudo*, uma crisálida, uma clepsidra, um voo, um “salto para o desconhecido” como diria a minha, para todo o sempre, Professora Maria João Madeira Rodrigues; cito-a de cor.

O desenho é salto que salta o predicado que diz o tom certo da cor, o mundo como certo, como alcançável, o banal, a *vulgata*. O salto é um mergulho no ar, é *mundificar*, por exemplo, com o indicador, o início da rua que o turista procura, o teu retrato de escorso a corpo inteiro, mas nunca é “dizer”. O grande salto é apontar. É, com a mão, revelar *isto*. O *isto* é o *aqui*, o *lá* ou o *aquilo*, é o aqui: do meu corpo que é do mundo para o mundo.

Revelar, efectivamente, revelar – tirar o véu – *d’isto*: fazer *d’isto* isto, língua de terra, até ao mundo ser o mundo sendo aqui (“entre a Terra e o Céu”: Heidegger); a viver a vida como vida e a morte como a dos outros, num entre.

A ponta do lápis, ou qualquer outra ponta de qualquer outra coisa sobre qualquer outra coisa, é um canivete-eléctrico que abre o corpo do mundo à procura de um outro-mundo: a ponta de qualquer coisa rasga o mundo como um grito o véu do Templo para a verdade poder ser verdade, para que acreditem; abre a folha, ou qualquer que seja a

superfície, até o mundo poder ser, de facto, mundo, a partir d'*aí* como um, de facto, eu.

Eu (que desenho)? Sou? Mais do que isso: Mundo e *Mundo*.

O acto de desenhar exige um novo verbo: “Mundar” – tornar o mundo mundo.

No Presente:

Eu-mundo

Tu-mundas

Ele-munda

Nós-mundamos

Vós-mundais

Eles-mundam.

No Pretérito Perfeito:

Eu-mundei

Tu-mundaste

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundastes

Eles-mundaram

No Pretérito Imperfeito:

Eu-mundava

Tu-mundavas

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundáveis

Eles-mundavam

No Pretérito-Mais-Que-Perfeito:

Eu-mundara

Tu-mundaras

Ele-mundara

Nós-mundáramos
Vós-mundáreis
Eles-mundaram

No Futuro:
Eu-mundarei
Tu-mundarás
Ele-mundará
Nós-mundaremos
Vós-mundareis
Eles-mundarão

No Condicional
Eu-mundaria
Tu-mundarias
Ele-mundaria
Nós-mundariamos
Vós-mundaríeis
Eles-mundariam

Eu *mundaria* se não desenhasse, mas como desenho *eu-mundo*.
Desenhar é mundar: é tornar mundo o mundo.

Mas este novo verbo tem uma particularidade na conjugação: é que deve sempre ser usado, entre o pronome e a forma conjugada um *hífen*. A forma conjugada exige o *hífen* porque, por exemplo, “eu-mundo”, é uma forma mista: sou eu quem munda, mas aquilo que se munda vive no e do pronome pessoal; também porque, por exemplo, “eu-mundo”, é uma translineação; mas sobretudo deve ser usado porque, por exemplo, “eu-mundo”, usando o *hífen*, une os valores extremos de uma série: eu, tu, ele, nós, vós ou eles e aquilo que, mundificando, o desenho une e é (como a linha de viaja da meada para o novelo que é sempre a mesma e não é sempre a mesma; quer dizer: em *continuum*, em processo: lá, cá e entre).

“Mundar” vem de mundo, de mudança de estado, de mudo, silêncio.

Um desenho, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo ao mundo.

Desenhar é um roubar lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro, ou em mais, ao mundo roubado. O produto do meu saque é mais um objecto no mundo: o meu desenho é o meu roubo e a minha entrega. Digo que tiro, mas sei que dou.

Se desenho sobre um papel, roubo e trago o mundo roubado debaixo do meu braço.

Interessante seria se esse desenho que faço daquilo que digo que vejo fosse abandonado na própria cena do crime; se esse desenho, que é mais um objecto no mundo, fosse alimentar esse mundo que consente ser roubada pelos olhos (para que os outros quando a vissem, a vissem também através de um seu desenho; ou, se a desenhassem, a desenhassem desenhando também o meu desenho) – isto no caso do suporte escolhido ser uma superfície imóvel como uma parede, o asfalto, o vidro de uma janela, etc; ou ainda, de um outro modo, interessante seria, se o suporte escolhido for móvel, como o *capot* de um automóvel ou uma folha de árvore, o desenho construído pudesse viajar para longe daqui dando a conhecer o aqui-roubado.

O meu desenho é a ponte estreita sob o precipício que (aparentemente) me separa das coisas. Só por isso vale a pena desenhar porque desenhar é esticar o corpo e tocar nas coisas, elas mesmas como vividas por-mim em-mim.

Talvez por isso eu hoje em dia tenha escolhido as palmas da minhas mãos e a minha própria pele como suporte do meu desenho. Sem o papel como suporte ou outra superfície, ganho mais: ganho aquela espécie de sedução que quem desenha conhece quando se sente o confronto da ponta do lápis ou da esferográfica com a superfície que se ataca. Desenho assim em dobro porque sinto o desenho acontecer na minha mão que desenha e na minha pele que consente e se entrega ao desenho.

O desenho sai do corpo e fica no corpo; levo o mundo a passear. O meu corpo é, assim (ainda mais), o meu princípio e o meu fim, através do meu desenho, a minha própria ressurreição, o meu próprio mundo.

*Se desenhás é porque há qualquer coisa de flor
No verso da tua pele que é mundo:
Reflexos de noite em lagos dados a óleo;
Lisas, rochas gravadas
E animais feridos de morte por setas;
Codeas de tristeza e chãos de trigo.
Se te acontece o mundo por linhas
É porque já ele, sem que te soubesses, te vivia
(nas atmosferas dos anjos,
no lado de lá do espelho,
no sorriso dos lobos).*

A tua pele.

RICARDO BAK GORDON

Entrevista sobre o Museu dos Coches

– entrevista concedida a Pedro António Janeiro



O arquiteto Bak Gordon no seu atelier na ocasião da entrevista

Qual é que é a história deste museu? Como é que esta ideia surge? É um concurso? Gostava que me falasse como é que surge esta ideia de construir um novo museu dos coches e como é que esse projecto veio parar às suas mãos e do Arq. Paulo Mendes da Rocha?

O que sei é que o governo de Portugal, através do Ministro da Economia Manuel Pinho, convidou o Arq. Paulo Mendes da Rocha para realizar o projecto do Novo Museu Nacional dos Coches. É sabido que se tratava de utilizar num equipamento cultural os recursos que o Instituto do Turismo tinha de contrapartidas do jogo do Casino de Lisboa as quais deveriam ser expressamente aplicadas num equipamento cultural.

Imagino que, sendo o Museu dos Coches o mais visitado de Portugal, embora a funcionar actualmente num espaço muito interessante mas sem capacidade para apresentar a colecção de forma completa e espacialmente satisfatória, e comprometido com qualquer espécie de crescimento físico para novas valências, se tenha considerado o remate urbanístico a nascente de toda a área turístico-monumental de Belém com um novo equipamento para o Sec. XXI.

É nesta perspectiva que foi convidado o Arq^o PMR, cujo prestígio é globalmente reconhecido e cuja atribuição do Pritzker Prize apenas veio reforçar a importância do seu trabalho. Suponho que o convite directo a este arquitecto de língua portuguesa tenha que ver com a especificidade do seu trabalho ao nível do lugar público e que, no caso concreto, se aplica de forma substancial.

Também não me surpreende o facto de a arquitectura de excelência ser, hoje mais do que nunca, responsável por um entusiasmo cultural e turístico, que é por si só, objecto de interesse acrescentado.

Na sequência do convite, o Arquitecto Paulo Mendes da Rocha, que tem como metodologia de trabalho, o estabelecimento de parcerias com outros escritórios da sua confiança, constituiu uma equipa formada pelo atelier paulista MMBB, pela AfaConsult para ser responsável pelos projectos de especialidades, e pela Bak Gordon, para ser o atelier de arquitectura em Portugal para desenvolver e acompanhar os trabalhos do Museu.

A minha relação com o Arquitecto Paulo Mendes da Rocha já vinha de trás, conhecemo-nos à cerca de quinze anos, na altura em que eu pela primeira vez ganhei um concurso internacional que foi a residência da Embaixada de Portugal em Brasília, e nessa ocasião, conhecendo o trabalho do Arquitecto Paulo Mendes da Rocha, a minha preocupação foi ir ao Brasil e tentar eu também, mais do que estabelecer uma parceria, estabelecer contactos com pessoas que me pudessem apoiar localmente e aconselhar e direccionar, para resolver algumas dificuldades que estava a antever e a antecipar.

Nessa ocasião fui directamente conhecer o arquitecto Paulo Mendes da Rocha, e mais do que lembrar a simpatia ou a generosidade com

que ele me recebeu, o que posso dizer é que a partir daí ficamos efectivamente amigos e mantivemos uma relação até hoje e nesta ocasião fiquei muito honrado por ele me ter convidado para ser seu parceiro neste projecto para os coches.

Nesse seguimento, dessa história que está a contar, e da iniciativa do poder e nós sabemos que toda a História e toda a Teoria da Arquitectura contam essa relação estreitíssima entre a arquitectura e o poder, convidar certamente um prémio *pritzker* é uma garantia de sucesso... mas, isso quer dizer que não há um reconhecimento do mérito dos arquitectos portugueses?

Não, eu acho que hoje em dia isso não pode ser visto dessa maneira.

Peço desculpa pela pergunta delicada...

Não, eu compreendo a pergunta e não é nada delicada, é perfeitamente legítima. Eu julgo que ainda não chegámos ou ainda não voltámos ao tempo de encerrar as fronteiras ao conhecimento, quer dizer talvez estejamos, infelizmente, a caminhar novamente para sair do global e voltar apenas ao local... e não sei se é bom ou mau. Nunca como agora se considerou tão seriamente a hipótese de nos voltarmos a centrar exclusivamente sobre nós próprios.

Eu julgo que ainda não chegamos aí, estamos ainda num período em que o conhecimento, que o saber, que a contaminação dos conhecimentos à volta do universo é bem-vinda e no caso concreto de que estamos a falar, quero dizer, celebrar desta forma a relação cultural entre estes países de língua portuguesa, irmãos, parece-me mais do que justo e interessante e estimulante. Agora, há outras questões que se levantam ligadas a isto, que têm a ver com atribuir um trabalho desta dimensão e natureza directamente a um convite e não fazer um concurso. É claro que essa questão levanta-se sempre. Eu acho que seria mais importante se houvesse uma sistematização da prática dos concursos públicos levada a cabo de uma forma séria e continuada, e onde depois disso houvesse lugar á excepção de um convite a um personagem, como é o caso do Arquitecto Paulo Mendes da Rocha. Portanto não vou eu por a tónica toda, neste caso concreto, quando vejo passar ao lado a construção inteira do território nacional, por exemplo e para não ir mais longe,

sem um único concurso de uma forma sistematizada e que o estado não os promove em nenhum dos ministérios, portanto não era agora aqui que se ia, digamos, vingar as desgraças da nação.

Considera que projectar Arquitectura em Portugal é metodologicamente e em termos de conteúdo igual ou semelhante a projectar Arquitectura no Brasil?

(...) Bom, eu considero que projectar arquitectura, é uma actividade que quem a faz deve poder estar preparado para a fazer em qualquer parte do mundo, porque tem a ver com uma metodologia de reflexão face a determinadas questões que uma equação coloca. Ora, se as questões que são colocadas são o programa, o lugar, o enquadramento cultural, sociológico etc., o arquitecto tem a ferramenta para digamos analisar, estudar, reflectir, investigar, para depois propor. E portanto, em Portugal, no Brasil, ou na China um arquitecto comprometido com o trabalho da arquitectura como eu a entendo, está apto a projectar em qualquer parte do mundo.

Então deixe-me reformular a pergunta, a pergunta é exactamente a mesma mas falo-lhe em termos da linguagem; A linguagem arquitectónica brasileira, estou a falar da arquitectura contemporânea, é modernista, enfim, talvez mais moderna que a arquitectura francesa nesse aspecto. Em Portugal não tanto... não sei se me faço entender...

Eu compreendo a pergunta mas não posso partilhar dessa ideia porque não tenho essa ideia, creio que a questão da linguagem não se aplica hoje dessa maneira. Portanto, fala-me da arquitectura modernista Brasileira, que de facto, é aquela que mais se conhece da escola do moderno, da escola de São Paulo, do Artigas etc., mas o Brasil de hoje é construído de muita arquitectura que já não tem essas preocupações de generosidade do espaço público, do desenho para a cidade, do atravessamento etc., e é mais construída a partir de modelos diria quase pós-modernos, aliás sociologicamente muito contrários àquilo que era a democratização da arquitectura e a generosidade de espaço público da arquitectura moderna. E como tal, não digo que haja uma linguagem, como também não acho que haja uma linguagem em Portugal, qual é a linguagem da arquitectura portuguesa? É do Álvaro Siza ou do Manuel

Aires Mateus ou é do Graça Dias ou do Tomás Taveira, que ainda está vivo que eu saiba, portanto, quero dizer... não acho nem... vamos lá a ver, isto não quer dizer que eu não reconheça a questão da linguagem em arquitectura, isso são coisas diferentes. Não posso é hoje entusiasmar-me com a ideia de rotular ou catalogar os arquitectos pela sua origem. Eu valorizo os autores a reflectir e a propor e com certeza com uma *background* e uma informação trazida por eles próprios que leva a que a arquitectura ganhe e se expresse de uma determinada maneira.

Em relação a este objecto específico, quais é que foram ou que continuam a ser as estratégias de projecto para a inserção do desenho deste museu naquele local?

Este museu levanta muitas e várias questões fundamentais para a sua resposta: primeiro, a localização deste edifício é um remate do espaço digamos, turístico e monumental de Belém. Ou seja nós encontramos uma espécie de faixa rectangular em frente ao rio, que começa a poente no centro cultural de Belém, que está cravada de peças turístico-monumentais de importância significativa, como é o caso da Torre de Belém, do Padrão dos Descobrimentos, do Mosteiro dos Jerónimos, do Museu da Marinha, Planetário, quarteirão medieval, do Palácio da Presidência, do Museu da Presidência, Museu dos Coches existente, praça do Império, Central Tejo etc., e todo este território merecia e tinha como expectativa o remate a nascente que nunca tinha tido lugar. E portanto, esta é a primeira questão que aqui se coloca do ponto de vista urbanístico é rematar a nascente aquilo que é o conjunto do complexo turístico-monumental de Belém.

Quanto ao museu dos Coches, propriamente dito e ao programa, importa dizer que se trata do museu mais visitado de Portugal, a maior colecção de coches do mundo, e que tem hoje cerca de duzentos e cinquenta mil visitantes ano e cuja perspectiva/expectativa é que este edifício também ajude a multiplicar esses números, até ao montante de uma espécie de um milhão de visitantes ano.

A colecção que está em Belém não está completa, existe uma outra parte importante que está no Paço de Vila Viçosa e que vai ser transportada para o museu, e o arquitecto quando está a trabalhar tem a

consciência de que este complexo, este lugar, também há-de dar um contributo para que se amplie esse número de visitantes.

Ora, cruzadas estas duas componentes que é a necessidade imperiosa de rematar esta área da cidade e também criar um lugar que amplie fortemente a possibilidade dele se multiplicar do ponto de vista dos utilizadores, aparece um edifício, que aliás é um conjunto edificado que mais do que tudo é um lugar público novo, um grande lugar público, e um grande lugar público que contém um museu dos coches, mas tem muitas outras coisas, e tem fundamentalmente um pedaço de cidade, oferecido generosamente aos seus utilizadores ainda antes mesmo se decidirem a visitar ou não visitar o museu dos coches.

E grande parte é percorrível sem qualquer espécie de ingresso ou sem ter de visitar o museu...

Ora bem, talvez uma das coisas mais ricas deste projecto é a fusão entre o espaço público e o espaço privado, porque é também dentro do museu que se lança um elemento fundamental no projecto e aliás, pedido no programa, que é uma passagem pedonal que atravessa por cima da linha de caminho de ferro, que vai até junto ao rio e á estação fluvial, ou seja o facto de se construir esta passagem dentro do edificado, o facto de se construir uma grande praça livre e de utilização pública, o facto de se usar o casario da Rua da Junqueira como elemento fundamental da proposta, dando uma nova frente àquilo que era um tardoço oculto e transformando-o em fachada principal da praça do museu e refazendo aquilo que era o antigo limite da rua do porto velho, portanto, a praia de Belém, que hoje é refeita por este projecto a partir de um muro de suporte que cose as várias cotas da rua da junqueira com a cota da praça do museu e mais umas quantas outras interrelações que vocês depois poderão ver no projecto e que de facto revelam que é a construção de um lugar público, um remate permeável a partir do qual se gera uma difusão, ou seja, ao contrário exactamente daquilo que seria também possível de antever que era uma espécie de edifício que pousasse ali em que um tipo tivesse de chegar lá, batia na porta e entrava ou não entrava, aqui o que acontece é que se constrói este remate com uma permeabilidade difusa ou seja permite que os percursos se multipliquem a

partir dele próprio e que se estendam sobre a Rua da Junqueira, o lado nascente da praça do museu, a Avenida da Índia etc.

Finalmente, o edifício é composto por duas construções; a que nós chamamos o edifício expositivo ou o pavilhão expositivo, e outra que se chama o edifício anexo. Estes dois edifícios que constituem o museu, constituem também uma espécie de diálogo arquitectónico entre si próprios, em que um vê o outro, e comunica com o outro. Uma figura que nós todos recordamos, digamos assim, da arquitectura clássica e da história da arquitectura, que são os célebres edificios anexos de complexos arquitectónicos como o caso da torre de pisa por exemplo, o que neste caso foi usado para responder também um pouco à geometria do lote e mais do que tudo foi usado para resolver o programa de uma forma muito eficaz.

De um lado a construção de uma grande nave com dois salões de cento e trinta metros por vinte cada um onde está exposta a colecção e depois os outros pedaços do programa que apoiam a própria colecção. E no edifício anexo encontra-se a administração, a biblioteca, o restaurante, um auditório e principalmente uma ossatura coberta mas muito esvaziada onde se cruzam uma série de percurso públicos que dá sobre a esquina da Calçada da Ajuda, Rua da Junqueira e Praça Afonso de Albuquerque.

O seu amigo e colega Paulo Mendes da Rocha tem uma frase que me impressiona muitíssimo, que conhece-a com certeza, em que ele diz: “*Cultura é algo que se cultiva.*”

Esta foi uma pergunta a que ele foi submetido; O que este museu planta de novo na cidade de Lisboa? Eu sei que a frase é dele não é sua, mas como é que entende isso? Como é que entende essa plantação de cultura na cidade de Lisboa?

Acho que aqui podíamos resgatar a sua questão anterior sobre as linguagens, ou sobre a arquitectura brasileira, ou mesmo sobre o moderno ou o contemporâneo, e eu diria que, é este arquitecto muito jovem de oitenta e três anos que nos vem trazer uma posição e um “*statment*” cultural que mais uma vez se pode dizer que também surge da leitura que ele faz da cidade de Lisboa, porque o projecto tem muito de Lisboa,

mas no entanto trás de facto um pensamento com uma carga de liberdade, de pensar e de usar o espaço que é novo. Que é novo, e eu tenho a certeza que será novo. É novo desde logo na liberdade e na generosidade de trabalhar o espaço público, ou seja, usar o programa a favor de todos, não só daqueles que vão visitar o museu, mas sim de todos os que vão viver aquele pedaço de cidade. Esse é o primeiro aspecto.

A aliança entre o espaço público e o espaço privado, a construção de um lugar em que a linguagem é quase uma ausência, porque quem observe este edifício na procura da linguagem arquitectónica vai ficar muito “decepcionado”, porque não é a linguagem arquitectónica a sua marca fundamental, o que há é a construção de um lugar público e urbano, quero dizer, é claro que há, mas..., mas não é a face prioritária do trabalho, quero dizer, não é a Zaha Hadid, não é Frank Gehry, é a construção de um lugar que antes de mais dá visibilidade e valor ao que já existia antes, aquilo que é verdadeira mente perceptível no projecto é a construção deste lugar, na maneira como se pode repensar a cidade, na maneira como se pode transformar a cidade oculta e revela-la como é o caso do casario da Rua da Junqueira, que são casas humildes de pessoas que estão a fazer a barba numa janela, têm as cuecas penduradas, e que de repente são protagonistas de uma nova vivência. É o verdadeiro trabalho de resignificar o lugar. Amparar a imprevisibilidade da vida, que o Paulo Mendes da Rocha fala permanentemente, também joga aqui um papel incrível e fundamental que é; não se sabe o que é que vai acontecer ali e é exactamente esse não se saber que é maravilhoso. É que podem acontecer muitas coisas, e aquilo ampara, aquele edifício, aquela complexidade urbana ampara essas possibilidades variadas que venham a existir ali. Ora estas várias posições que o edifício suscita, são cultura, e são uma cultura nova e são uma cultura que vai fazer pensar as pessoas.

Usou uma expressão quando falou do homem que faz a barba á janela, disse: “protagonista”. Que espécie de cena é que aquela arquitectura pode encenar?

A nova?

A nova, claro obviamente. Quando projecta, imagina... Que protagonista é esse que vai lá? Quem é essa pessoa? Quando projecta, enquanto projecta que mundo ficcionado é esse que através do desenho, imagina um espaço que ainda não existe? Que vai lá buscar ao tempo, lá á frente?

Quando se projecta, projecta-se com as nossas convicções! Neste caso é muito claro, projecta-se a pensar numa cidade plural, livre, de múltiplas possibilidades! Projecta-se não com o desejo de definir e condicionar o futuro, mas sim com a consciência de que é possível contribuir, num processo indutivo, para uma melhoria de condições de vida. Imaginam-se novos lugares e pessoa, que em termos de encenação apenas poderá corresponder ao Teatro da Vida!

Portanto política no sentido de polis?

Exacto, cidade democrática, de construção de um lugar plural. E isso quer dizer, isso é a prova de que nós às podemos dar às pessoas um bem não material, e as pessoas são sensíveis a isso e reconhecem. Um lugar novo na cidade com esta generosidade, eu acho que é uma contribuição significativa.

Enquanto falava, estava-me a lembrar, de qualquer forma já trazia mais ou menos esta pergunta engatilhada. Penso que de alguma forma esta obra, com as devidas discrepâncias temporais pode acabar por ser, ela tem um carácter de monumento em si própria... se calhar não concorda comigo, sim, eu acho que ela provavelmente vai ter mais ou menos a mesma função de objecto cultural, objecto artístico se quiser, ou objecto estético quase a mesma importância que teve o MASP em São Paulo. Concorda comigo ou não?

Porque é similar, com todas as diferenças da topografia... que a sua obra devolve o rio às pessoas. Aquela cicatriz que o comboio faz, ela tenta ultrapassar sem ser com o equipamento....

E o MASP também resolve uma série de questões de complexidade urbana, constrói um lugar público onde não havia, resolve um problema territorial que estava por resolver que tem a ver com o próprio vale que atravessa sobre a Avenida Paulista, constrói um grande equipamento cultural que de facto recentra toda a experiência da própria

vida cultural da Paulista que já de si é uma linha de nível importante, central da construção da cidade e do desenho da cidade de São Paulo e finalmente ainda esta outra característica, também divide o programa em duas áreas muito claras que é o pavilhão suspenso e depois todas as outras construções que se encaστοam ou encastram entre a Paulista e o vale. Portanto, e pelo seu desenho e pela sua força e pelo seu nível de abstracção, e aí sim eu acho que é um aspecto importante porque o que aqui se verifica é que há uma espécie de linguagem eu diria quase de uma certa abstracção da forma a favor da construção de um lugar...

Que ultrapassa os limites do objecto.

Que ultrapassa os limites do objecto, exactamente. E portanto eu estou convencido que sim, aliás não tenho dúvida que este lugar vai atrair muita gente e parte dessa gente são pessoas que vão ser sensíveis claramente à construção arquitectónica de todo o complexo.

Por falar em sensibilidade na orla arquitectónica, nós conhecemos a crítica e alguns críticos... sabe que muito provavelmente, muita da crítica da arquitectura que se fará a propósito da sua obra, dirão que há uma espécie de “desenquadramento”, não é que eu esteja de acordo, pelo contrário, se me é permitido, para perceber o que é que eu acho acerca desse tema, não me choca nada ter edifícios contemporâneos com edifícios com mais de quinhentos anos ao lado ou até mais. Se nós nos lembrar-mos aqui a subir a rua que a igreja de Santo António tem mais ou menos a mesma *décalage* de tempo em relação à Sé, e tapa-a.

Evidente.

Quer dar uma resposta a essa hipotética crítica?

Muito brevemente posso dizer que eu entendo que a cidade é um organismo vivo, e portanto funciona um pouco como um palimpsesto. Além de ser um organismo vivo, há um carácter de sobreposição e de coabitação em todas as cidades se forem vivas. Se não forem, transformar-se-ão num parque temático ou num vazio! Se observarmos o território urbanístico de Belém, iremos verificar que já coabitam construções importantes de diferentes épocas, como é o caso do Mosteiro dos Jerónimos com o Museu de Marinha e o Planetário, o Centro Cultural

de Belém e o Paredão dos Descobrimentos, o Palácio de Belém (também ele significativamente alterado ao longo dos séculos) e o edifício da Central Tejo, ou seja, a cidade que não é senão um processo de continuidade onde naturalmente o Novo Museu dos Coches saberá, e bem, integrar-se de forma simultaneamente afirmativa e natural.

Aquele percurso urbano é portanto uma boa aula de História da Arquitectura...

Sim de certeza, para quem esteja disponível para entendê-la.

Estamos a falar de tempo, de memórias. O museu guarda memórias, memórias de todos e também democráticas essas memórias, como é que se desenha um espaço para albergar memórias?

Bom, o conteúdo dos museus varia sempre muito consoante o programa. Nós aqui estamos perante uma colecção muito particular. É uma máquina, é um meio de transporte pertencente a uma determinada época da história entre o século XV e século XIX, mas que naturalmente nos transporta para um enquadramento histórico que merece ser apreciado e estudado através de usos que neste caso concreto tem que ver com o transporte e a mobilidade. E ainda, o facto de se tratar da mais importante e completa colecção de Coches do mundo. O objectivo é preservar esse tesouro, ao mesmo tempo que se permite e partilha a visita do espólio.

O museu é uma espécie de estojo de carácter abstracto onde o tesouro possa ser guardado e protegido, para que possa ser perpetuada a sua existência ao longo do tempo. Ou seja, que lugar se construiu? Construiu-se um lugar extraordinariamente simples e abstracto, paredes altas, brancas, formas de salas muito puras...para quê? Para que o que se valorize concretamente seja efectivamente o conteúdo, o conteúdo do museu, ou seja os coches, da sua talha dourada, das suas madeiras, das suas cores, dos seus tecidos, dos seus metais etc. e pergunta-se: o outro edifício onde os coches existem hoje tem um enquadramento barroco, o antigo picadeiro Real, os tectos pintados e tal... bom, mas aqui não é essa opção. Aqui a opção é revelar os coches de modo a que a nossa atenção se focalize efectivamente nos coches.

Os automóveis antigos também andam na auto-estrada.

Absolutamente, são as nossas máquinas da época.

Portanto também podem estar em espaços novos.

Claro, claro.

Em que provavelmente os valorizamos. O antigo Picadeiro Real era um espaço completamente claustrofóbico...

Tem os coches um pouco encavalitados uns em cima dos outros.

Tenho uma pergunta que acho que é um pouco indelicada fazer-lhe, mas, ainda assim, fá-la-ei na mesma: li numa entrevista que deu à Revista AU/PINI que há um pequeno equipamento, e já estamos a falar de design e não exactamente em arquitectura, que serve de letreiro ou como suporte com uma explicação, penso eu, dos coches, mas que, permita-me do meu ponto de vista cortam-lhe a leitura daqueles objectos daquele espaço que eu acho que os alcança e que os evidencia muito bem. Dá-me ideia que há uma espécie de diálogo muito feliz entre o objecto coche e o espaço onde ele está, em que um dá crédito ao outro, e isso é uma coisa feliz, mas do meu ponto de vista, é cortado por aquelas peças horizontais...

Um outro aspecto que hoje nenhum museu de grande escala pode pôr de lado, é a questão da informação, e há muita gente a estudar a questão da museologia, da museografia, da sinalética em espaços museológicos etc. De que é que estamos a falar? Estamos a falar da informação mínima e indispensável de cada peça, estamos a falar dessa informação estar traduzida em três idiomas pelo menos, estamos a falar de alguns elementos multimédia que acompanham muitas vezes as explicações ou amparam as leituras dos objectos estáticos, estamos a falar de proteger fisicamente os objectos para que as multidões de turistas não se atirem para dentro dos coches. A Directora do museu conta uma história em que já apanhou tipos sentados dentro dos coches. Ou seja, estamos a falar....

É porque aquilo marca um limite...

Pensou-se que havia de se encontrar uma solução que a um só tempo devesse responder a todas estas exigências que lhe referi. Os Arquitectos e Designers que fazem parte da equipa e que se concentraram particularmente em estudar essas questões imaginaram um objecto, que é

esse limitador físico que se assenta no pavimento, e que acaba por fluir quase junto ao chão. Objecto esse que consegue afastar as pessoas para que não se agarrem aos coches sem que seja um elemento muito presente vertical, com cordas ou sem ter etc., e que ao mesmo tempo possa conter todos estes elementos que são as várias legendagens, as traduções, eventualmente um monitor que está a mostrar aquele coche com a Rainha de Inglaterra quando veio visitar Portugal, e por aí a fora...

Sim, em que eles funcionam sobretudo como suporte. Certo.

A minha pergunta, eu fi-la, porque quando vi as imagens dessa entrevista (vi no *youtube* quatro ou cinco minutos, acredito que a entrevista fosse maior), achei que o próprio espaço que o Ricardo desenhava já não incentivava a que as pessoas tocassem nos objectos expostos.

Eu compreendo a pergunta mas você tem de considerar que estamos a falar de muita gente...

Percebo. Mas tenho, terá também com certeza, pena. Não podia ter resolvido esse assunto de uma forma menos “delimitativa”?

Sim, até gostaria que, quero dizer, tanto eu como o Paulo Mendes da Rocha sempre sonhámos numa amostragem dos coches diferente daquela que efectivamente vai ter lugar.

E qual era?

Era de facto entender que o espólio se preservava como numa reserva em que os coches poderiam estar todos arrumados de uma forma até bastante mais sistematizada e depois de x em x tempo destacar um ou outro para poder ver então em pormenor. Mas, quando se olha do ponto de vista da museologia, é muito difícil convencer um director de museu de que um tipo olha para aquela colecção de setenta coches e diz assim: “epá, isto é tudo mais ou menos a mesma coisa, eu vou destacar aqui quatro e os outros ficam arrumadinhos”, porque cada um tem a sua história, tem a sua lenda, tem a sua especificidade, foi mandado construir por determinado Rei, viajou daqui para ali, e portanto se um tipo de alguma forma optar por simplificar a história do conteúdo não é efectivamente muito bem recebido, ou seja, acabou por de facto se encontrar um solução que vai agrupando os coches do ponto de vista cronológico, tipológico etc. e contando de facto a história, troço a troço,

daquilo que é a cronologia e as especificidades de cada um dos coches e depois de outros materiais expositivos que também existem como fardamentas, arreios, tecidos e tapeçarias, alguma pintura...

Sim, daquilo que eu me lembro do museu antigo, portanto, era/é (ainda) uma garagem...

Muito obrigado!



SYLVIO BARROS SAWAYA

As Decisões que Constroem o Espaço Humano

A arquitetura, talvez marcada pelas ocorrências renascentistas e barrocas, acabou por privilegiar sempre a encomenda do projeto como sendo um instrumento de sua realização. Há, no entanto, uma etapa anterior tão importante quanto a elaboração dos projetos que é quando se realizam as indagações e as discussões que vão redundar na decisão a ser tomada.

Essa etapa caracteriza-se pelo enunciar das possibilidades entrevistadas e pela necessidade de um conhecimento objetivo do espaço próximo, e mesmo distante, em que as possíveis encomendas vão ocorrer. São, portanto, três fases: 1. Conhecimento e assessoramento. 2. Cotejamento e decisão. 3. Elaboração e concreção.

A arquitetura que valoriza a encomenda tende a resultar em propostas simplificadas e parcelares. A falta de explicitação do que o espaço amplo deseja dessa intervenção e o mal conhecimento do discurso que esse espaço refaz constantemente de si mesmo, exige o preenchimento pelo projeto dessas lacunas, o que termina por ser subjetivo, pressupondo uma contribuição genial do seu autor.

É, a todo instante, que o espaço humano, gerando afirmações do que entende como sendo e do que deseja ser, uma fala social em que a sociedade concreta ali localizada se manifesta através dos gostos, das afeições, das necessidades e anseios, deixando traços inscritos no próprio espaço falando de sua vida e indicando um devir.

Não explicitar, de antemão, esses aspectos e seus elementos, é transformar a decisão em coisa aleatória, não partilhada e distante da participação da sociedade, de suas comunidades e indivíduos. Se há participação social na concepção do projeto, essa se estrutura nessa etapa anterior à decisão de que será encomendado. Decidindo, baseado na explicitação indicada, faz-se um ato, ao mesmo tempo, sábio, conseqüente e harmonioso.

O assessoramento à decisão diferentemente da encomenda que se realiza através de uma autoria, é feito através de uma equipe de estudos ampla e específica para o que se deseja. Essa equipe desenvolverá duas linhas de elaboração, uma voltada para a indagação das possibilidades e outra direcionada para o conhecimento da realidade espacial atual e suas tendências. O objetivo será encontrar um espaço comum em que possibilidade e conhecimento se superponham.

A indagação das possibilidades começa por se estabelecer os elementos fundamentais que as definem e localizam através do estabelecimento do que é permanente e do que é provisório. Formula-se uma hipótese para dar corpo a essa fundamentalidade e, em seguida, de uma forma mais ampla que inclui várias localidades, se estabelece um processo de negociação que deverá discutir o nível de legitimidade da proposição através dos estabelecimentos dos aspectos públicos e privados.

O conhecimento se dá paralelamente através de uma parcela ampla do espaço em que todos os seus elementos constituíveis geometrizáveis serão anotados através da divisão entre espaços abertos (não cobertos) e espaços fechados (cobertos). Teremos assim todo o arcabolso construído, seus usos, as suas infraestruturas, circulações e a frequência em que essas funcionalidades se dão, constituindo-se na explicitação da formalidade da grande área de estudo. A confluência dos elementos acima enunciados fornecerá áreas pontuais e lineares em que se dá a maior intensidade de ocorrência dos elementos funcionais. Essas áreas serão objeto de estudo distinguindo os espaços em que o acesso é permitido a todos, chamado de espaço exterior, e os espaços em que ele é restrito a grupos discretos, chamados de espaços interiores. Essa divisão entre um espaço único de acesso amplo em muitos espaços a ele agregados de acesso restrito permite um estudo das atividades que efetivamente se realizam no espaço, possibilitando o reconhecimento de seus agentes, o enunciado de seus anseios e dos valores que possuem. A acessibilidade, assim obtida, permite estabelecer os lugares de vida, e não mais apenas as concreções geométricas do construído e das funções que ocorrem no espaço.

Essas duas elaborações, a das possibilidades e a do conhecimento, realizadas sincronicamente, permitem definir um espaço intermediário entre a amplitude do estudo objetivo e a localização das intervenções em que será tratado ao mesmo tempo a possibilidade e o conhecimento. Possibilidade através da elaboração de um projeto urbano de referência, conhecimento através das quantidades e qualidades efetivamente envolvidas na sua realização. Trata-se, como já foi dito, da elaboração de uma referência, que necessariamente não será construída, mas que servirá de balizamento tanto para orientar a ou as intervenções desejadas, dando-lhes ao mesmo tempo sentido e números e, por outro lado, servirá para embasar, acionar e divulgar a decisão tomada.

Vale ressaltar que todas essas etapas acima enunciadas contarão com a contribuição das populações envolvidas e que o processo em questão atuará como agregador das opiniões sociais e promotor das intenções que forem se estabelecendo. É a participação social organizada de forma específica em cada etapa que, ao final, estabelecerá um consenso sobre o que será feito dando-lhe base e condição para se atingir o que deseja, assimilando ao mesmo tempo a contribuição de todos à prática de um ensino do que é o espaço e sua dinâmica.

O processo descrito pode ser explicado através de instâncias definidas. Temos assim: a fundamentalidade estabelecida pela relação entre elementos permanentes e transitórios, segue-se a legitimidade estabelecida através da relação dos elementos públicos e privados, tudo isso na indagação das possibilidades, ou seja, das proposições possíveis e seus estudos. Já, no campo analítico do espaço existente, o estudo inicia-se através da formalidade estabelecida pela relação entre os elementos fechados (construídos) e abertos (não-construídos), o que permite o conhecimento geométrico do espaço, seguido pelo estudo dos lugares e de suas vidas através da relação entre um espaço exterior único e inumeráveis espaços interiores através do estabelecimento da acessibilidade ao espaço.

Essas instâncias podem ser trabalhadas hoje, on line, através da digitalização iconográfica em três dimensões. Os softwares respectivos já se encontram atuantes e de fato o estudo já começa pela montagem de

uma maquete em 3D de toda a área geométrica a ser conhecida. A essa maquete vão sendo agregadas todas as informações gradativamente obtidas, bem como serão configurados os impactos das proposições feitas. A configuração de um projeto da cidade parcelar em uma escala intermediária será a apresentação virtual dessa conformação agregada de todos os elementos estáticos e dinâmicos que a compõem. Será possível ter a imagem diurna, a imagem noturna, as imagens nas várias horas do dia, bem como os ciclos semanais, mensais, sazonais e anuais. Serão essas as imagens comunicativas da decisão a ser tomada e orientadoras do que será projetado.

A comunicação através de imagens é sincrética, apresentando todas as relações em conjunto, tendo condição de maior eficácia para o entendimento e justificativa do que se pretende. Os sentidos diretores estabelecidos para os vários projetos a serem encomendados, longe de significar cerceamento, atuam como elementos promotores e instigadores do que será elaborado, eliminando muitas dúvidas e enfatizando o que se pretende dizer e atingir com essas realizações.

Os estudos de indagação da primeira fase de assessoramento e o embasamento das decisões e suas encomendas são todos trabalhos pertinentes à atuação do arquiteto e, se incluem, como elementos básicos para estabelecer a arquitetura como coisa cultural, que inclui, mas ultrapassa as questões técnicas e operacionais em suas quantidades e qualidades, questões estas que normalmente ocupam todo o universo de consideração.

Esse relato desprezioso, fruto de muitas agregações e reflexões, encerra em si as instâncias: fundamentalidade/legitimidade, acessibilidade/formalidade e é um modo de se apresentar aquilo que todos conhecem e praticam. Não se pretende original e, muito menos, procura provocar uma mudança no jeito de pensar o espaço. É uma contribuição que vem de todos e vai para todos, e que talvez ajude a explicitar mais os sentidos da vida humana nos seus espaços e o seu dever.

As afirmações feitas no relato acima devem ser objeto de algumas reflexões:

- a) Foi assumido que existe uma afinidade entre os pontos em que há maior densidade funcional e o surgimento nesses elementos de locais mais expressivos que, formando uma rede com os demais locais detectados, é possível explicitar a vida que o espaço dessa parcela da cidade possui. Há, no entanto, que ressaltar que a maior densidade funcional pode facilitar o reconhecimento dos respectivos lugares. Mas, não há uma relação causal nessa relação, podendo haver lugares de alta significação que, com o estudo geral realizado, se explicitem e que não estejam relacionados com a maior densidade das funções agregadas.
- b) A emergência dos lugares e de suas relações permite registrar os discursos, muitas vezes contraditórios ou complementares, que a cidade faz sobre si mesma através de suas localidades específicas. Esses discursos formam alocações semânticas que superam a mera identificação através das palavras isoladas; são frases que contam histórias, descrevem eventos e falam de si mesmas. A redução semiológica que identifica palavras e tenta explicar a riqueza do universo encontrado por estruturas que relacionam essas palavras será sempre restrita e ineficiente.
- c) A relação entre o conhecimento concreto através da subjetividade e o conhecimento analítico através da objetividade é obtida no espaço intermediário da cidade, fruto da sincronidade entre proposição e verificação, que se dá no projeto da área parcelar e intermediária da cidade. Isso significa que o arcabouço geometrizado do conhecimento analítico é vazio se não for preenchido pela dinâmica da vida efetiva que o assume, fazendo da cidade, antes de mais nada, a expressão cultural da vida dos indivíduos e da sociedade que nela se realiza.

- d) Decorre dessas considerações o entendimento da arquitetura, que é a feitura das formas, do mais amplo objeto: o território, ao objeto mais específico: a colherinha de chá, como sendo um processo eminentemente cultural, que se utiliza das técnicas e das construções para se realizar, mas que não se reduz a elas e que, também, não pode ser entendido como uma afirmação estática de estilos, modas, épocas; sendo algo vivo, que ao se retomar sobre si mesmo, se repropõe como novo, sempre.

Essas considerações procuram mostrar que as afirmações enfáticas: fundamentalidade/legitimidade e formalidade/acessibilidade referem-se às instâncias assumidas do conjunto de conhecimentos relativos à cidade e à arquitetura, e que, uma vez definidas como instâncias básicas, ou seja, como ênfases para efetivar uma conversa com esse universo de conhecimento, deixa em aberto outras maneiras de se conversar, sem anulá-las. Mostra, também, que esses elementos, todos já existentes no universo de conhecimento, são respeitados em si, sem se pretender superá-los ou ultrapassá-los por formulações ditas 'novas' ou 'geniais' de vezo categórico.

DESENHO [...] CIDADE [...] LUGAR

Este primeiro livro da Coleção Arquiteturas-Imaginadas aborda três conceitos fundamentais da dimensão espaço-temporal da Arquitetura: Desenho, Cidade e Lugar. Trata-se de um conjunto de textos científicos que sistematizam e interpretam informação relevante, com o olhar informado e crítico de quem vive intensamente a profissão em seu estado.

Este livro é um importante contributo investigativo pensado por um olhar crítico e intemporal sobre diferentes tipos de evidências que serviram de base à construção de uma revisão teórica de grande qualidade, e imprescindível para quem se trata ou se interessa pelas temáticas abordadas, capaz de desafiá-las e lançar outros olhares, outras leituras.

Esta coleção, e este primeiro número em especial, é ainda um importante contributo para a contextualização teórica e epistemológica do Desenho e da Arquitetura, criando áreas fundamentais do pensar e do fazer, sublinhando a dimensão do Desenho como produto mental, como fator de síntese e de visão holística da Cidade e do Lugar, revelando um momento construtivo para o pensamento na área do Desenho Arquitetónico.

Na qualidade de Presidente do CLAUD – Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, não posso deixar de sublinhar a importância que o Centro confere a esta coletânea de produção científica orientada e organizada por um investigador de grande qualidade desta Unidade de I+D+i, apelando, assim, a edição desta obra.

Fernando Monseñor da Silva