

PATRIMÓNIOS
^{de}
INFLUÊNCIA PORTUGUESA:
modos de olhar

WALTER ROSSA
MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO
[ORG.]

TÍTULO DO LIVRO

Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Fundação Calouste Gulbenkian

URL: <http://www.gulbenkian.pt>

Vendas online: <http://www.montra.gulbenkian.pt>

Editora da Universidade Federal Fluminense

ORGANIZAÇÃO

Walter Rossa

Margarida Calafate Ribeiro

AUTORES

Ana Maria Mauad, António Sousa Ribeiro, Eduardo Lourenço, Francisco Bethencourt, Francisco Noa, Graça dos Santos, Helder Macedo, José Pessôa, Luísa Trindade, Luís Filipe Oliveira, Margarida Calafate Ribeiro, Maria Fernanda Bicalho, Miguel Bandeira Jerónimo, Mirian Tavares, Renata Araujo, Roberto Vecchi, Sandra Xavier, Sílvio Renato Jorge, Vera Marques Alves e Walter Rossa

PRODUÇÃO

Nuno Lopes

REVISÃO

Maria da Graça Pericão

DESENHO GRÁFICO

António Barros

CAPA

Helena Rebelo

INFOGRAFIA

Alda Teixeira

EXECUÇÃO GRÁFICA

Norprint – a casa do livro

ISBN

978-989-26-1040-5

ISBN DIGITAL

978-989-26-1041-2

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1041-2>

DEPÓSITO LEGAL

397619/15

PATRIMÓNIOS
de
INFLUÊNCIA PORTUGUESA:
modos de olhar

WALTER ROSSA
MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO
[ORG.]

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

MODOS DE OLHAR	9
<i>Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro</i>	
1.ª PARTE: CONCEITOS	
1. Língua, comunidade e conhecimento	39
<i>Helder Macedo</i>	
2. Influência, origem, matriz	47
<i>Renata Araujo</i>	
3. Identidade, herança, pertença	65
<i>Roberto Vecchi</i>	
4. Memória	81
<i>António Sousa Ribeiro</i>	
5. Colonialismo moderno e missão civilizadora	95
<i>Miguel Bandeira Jerónimo</i>	
6. Colonização e pós-colonialismo: as teias do património	121
<i>Francisco Bethencourt</i>	
ENTREVISTA COM <i>EDUARDO LOURENÇO</i>	149
2.ª PARTE: DISCURSOS E PERCURSOS	
1. Patrimónios da palavra: reescritas nas literaturas de língua portuguesa	173
<i>Margarida Calafate Ribeiro</i>	

2. Literatura, narrativas, discursos: o poder do discurso e a arte da narração	225
<i>Francisco Noa</i>	
3. Leitura, citação, tradução	241
<i>Sílvio Renato Jorge</i>	
4. Corpo, voz e língua como patrimónios de emigração	257
<i>Graça dos Santos</i>	
5. Territórios e redes na historiografia	283
<i>Maria Fernanda Bicalbo</i>	
6. Dos documentos à história e aos arquivos	305
<i>Luís Filipe Oliveira</i>	
7. Práticas e materialidades, etnografias e antropologia	329
<i>Sandra Xavier e Vera Marques Alves</i>	
8. Cinema: tempos e movimentos	351
<i>Mirian Tavares</i>	
9. Fotografia pública e poder.	377
<i>Ana Maria Mauad</i>	
10. Desenho: discurso e instrumento	401
<i>Luísa Trindade</i>	
11. A arquitetura como documento	453
<i>José Pessoa</i>	
12. Urbanismo ou o discurso da cidade	477
<i>Walter Rossa</i>	

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a:

Fundação Calouste Gulbenkian.

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

Débora Santos.

Helena Salgado.

Maria da Graça Pericão.

Maria João Padez.

Nuno Lopes.

(Página deixada propositadamente em branco)

10

DESENHO: DISCURSO E INSTRUMENTO

Recortes e contextos:

Além de património em si, a imagem desenhada ocupa na investigação em *Patrimónios* um lugar relevante enquanto instrumento, particularmente sensível nas áreas da arquitetura e do urbanismo. Neste sentido, o presente texto propõe-se tratá-la sob dois enfoques: a imagem desenhada como fonte de conhecimento; o desenho como ferramenta de investigação.

Começando pelo primeiro ponto – o potencial informativo da imagem desenhada – a enorme abrangência do tema obriga-nos a delimitar o campo de análise, recorrendo a um exercício concreto, limitado no tempo e no espaço, mas cuja metodologia de análise e considerações podem (e devem) ser aplicadas a muitos outros contextos geográficos e temporais. Ou seja, a especificidade inerente ao estudo de caso, não compromete a sua potencial representatividade.

Assim, os séculos XV e XVI constituem o recorte escolhido,¹ entre outros aspetos, por coincidirem com a realização dos primeiros con-

¹ No âmbito dos *Patrimónios de Influência Portuguesa* e concretamente no que toca ao património urbano, outras cronologias e espaços são particularmente ricos em fontes iconográficas. Veja-se, a título de exemplo, a vasta coleção de representações do território brasileiro coligida e estudada por Nestor Goulart Reis intitulada *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2000.

juntos expressivos de desenhos conhecidos. Tal é não apenas uma prova inequívoca da instrumentalização do desenho, aspeto que nos interessa explorar particularmente, como também da codificação e teorização sobre os processos de execução, o significado e a técnica. Quanto aos limites espaciais, a circunscrição da amostragem é mais difusa, englobando regiões diversas, com destaque para os territórios portugueses (continentais e insulares), mas também aqueles em que se verificou algum tipo de ação portuguesa – fosse por ambições territoriais ou simples contactos comerciais – ou outros que, por múltiplas razões (curiosidade, desejo de atualização ou emulação), suscitaram interesse durante esse mesmo período ao estreito círculo da encomenda portuguesa.

A esta delimitação acresce uma outra, decisiva para o alcance do texto: a da categoria da imagem. Assumindo imagem como *ideia e representação*² de um qualquer ser ou objeto, mental ou real, limita-se, neste caso, o âmbito à que elegeu como tema a cidade (ou parte dela), contextualizada num território mais ou menos vasto. Escolha que se justifica, entre outras razões menos relevantes, por dois aspetos fundamentais: se por um lado a cidade é o objeto mais completo da civilização, o mais rico e por isso mesmo o mais difícil de representar, por outro a sua representação surge numa escala intermédia, entre a particularização do objeto individual e a vastidão territorial, aspeto que, apesar das especificidades de leitura que exige, congrega um conjunto de mecanismos de análise

² Do latim *imago*, corresponde ao *eidos* grego, étimo de *ideia*. Se para Platão era “ideia da coisa” ou projeção da mente, para Aristóteles significou a representação mental de um objeto real. Hans Belting e Bernard Stiegler resumem a perspetiva aqui adotada: se para o primeiro “as imagens não existem apenas na parede, nem existem somente nas nossas cabeças” sendo pelo contrário o resultado de um incessante vaivém em “que as imagens endógenas reagem às imagens exógenas”, para o segundo “nunca houve imagens físicas (*images object*) sem a participação de imagens mentais, já que imagem é por definição a que se vê (é de facto apenas aquela que se vê)” (*apud* Belting, 2014:13).

transversais a qualquer das representações anteriores, sendo assim o mais representativo para um texto desta natureza.

Nesta definição de contornos, resta, por último, definir o significado de desenho, de acordo com a cronologia escolhida. Assim, e seguindo a proposta de Francisco de Holanda [1517–1585], não se tratará aqui do desenho como exercício mental *a priori*, ato de inventar e ideia criada, mas como representação gráfica propriamente dita, à época designada por termos como debuxo³, pintura, risco, traça, prateforma, ou, seguindo a sistematização de raiz vitruviana (Vitrúvio, 2006: 37), usada pelo mesmo Holanda, *ichnografia, orthographia e scaenographia*. Simplificando, plantas, alçados e vistas em perspectiva.

Em síntese, e por forma a balizar o exercício, a reflexão sobre a imagem desenhada como fonte de conhecimento incidirá sobre a representação gráfica de cidades portuguesas ou realizadas por portugueses, no decorrer dos séculos XV e XVI.

Forma e natureza da representação gráfica de cidades

Representação de cidades, portanto. Ora, de acordo com a raiz etimológica, representação é a conjugação *de re e praesens*, ou seja, repetir e tornar presente. Por outras palavras, a *representatio* torna presente de novo, no caso vertente, traz novamente à vista lugares e cidades, retratos de um território. É justamente essa qualidade de vencer distâncias físicas e temporais, de repetir o que já se viu ou ver o que apenas outros viram, vantagens que Georg Braun realçava na introdução à obra *Civitates orbis terrarum*, que justifica a dimensão instrumental que tão frequentemente lhe esteve associada⁴.

³ (Holanda, 1985: 20ss) Progressivamente o termo *debuxo* cairá em desuso, passando desenho a englobar os vários termos e aceções (Bueno, 2011: 31 e ss.).

⁴ Neste âmbito específico da instrumentalização do desenho (sobretudo de arquitetura) é essencial a consulta de Pereira: 2011 e Pereira: 2013.

Na realidade, até que a pintura de paisagem se constituísse em género artístico individualizado, as vistas foram, desde o século XV e em toda a Europa Ocidental, eminentemente corográficas⁵, no sentido de descreverem um local ou região específica. Não admira por isso que as mais antigas que conhecemos, materialmente ou apenas por referência documental, cumpram uma função essencialmente demonstrativa. São debuxos ou pinturas *fecit ad vivum* ou, como à época se dizia em português, *tirado naturall*⁶. Não de memória ou por interposta representação, mas realizadas frente ao objeto físico⁷, característica normalmente valorizada porque supostamente indicativa de um elevado grau de “precisão”, uma quase garantia de obrigação mimética. Ao suposto rigor associava-se a verosimilhança, de acordo com as duas aceções do termo latino: *ad vivum* significava simultaneamente “ao vivo”, com o observador/debuxador presente, e “como vivo”, como o observador vê (Ballon e Friedman, 2007:688)⁸.

⁵ Do grego *choros*, sítio, local. Na escala de Ptolomeu, cosmografia, geografia e corografia, a esta última competia fixar e descrever as particularidades de um local específico. Não por acaso, o termo paisagem, de origem francesa em finais do século XV e com uma primeira menção oficial em 1549 no dicionário latim-francês de Robert Etienne, tem o seu étimo em *pays* sendo, por isso, paisagem entendida como “uma pintura de um país” (Roger, 1997:19).

⁶ Expressão utilizada em muitos outros idiomas na mesma época: “*au vif*”, “*al vivo*”, “*vere figure*”.

⁷ Para convencer o observador que a representação fora efetivamente feita *ad vivum*, adotaram-se várias estratégias sendo dos mais comuns a inclusão de figuras humanas trajadas de acordo com a região (nas estampas de Braunio, por exemplo) ou a representação do próprio artista no ato de desenhar a cidade, como pode ver-se na famosa vista de Florença, conhecida por “Pianta della Catena”, pintada c. 1470, por Rosselli.

⁸ O significado de “como vivo” percebe-se melhor por oposição a um ponto de vista imaginário, como o que é necessário para uma projeção ortogonal, abstrata. Refira-se que o *al vivo* foi para a cultura italiana do Renascimento mais até do que um ponto de partida, um ponto de chegada (Nutti, 2000: 135) sobretudo associado à procura sistemática de uma representação holística da cidade. Por isso, entre a planta e a perspetiva linear, a primeira demasiado abstrata, a segundo demasiado limitada, por não permitir ver o que está por detrás dos objetos representados em primeiro plano, os homens do Renascimento elegeram a vista “a voe de pássaro” (Jacopo de’ Barbari foi o primeiro a utilizá-la, em 1500, numa representação de Veneza) como o compromisso ideal: elevando-se o *vantage point* e mantendo a tridi-

Ora, aspetos como precisão e verosimilhança permitem introduzir uma primeira questão das muitas que se colocam quando uma imagem debuxada é usada como fonte de conhecimento para a reconstituição da aparência de uma cidade num determinado momento histórico: a da verdadeira natureza da representação, a *urbs* ou a *civitas*⁹? Os dois termos foram utilizados desde a Antiguidade para nomear a cidade mas referenciando aspetos diferentes: *urbs* associado à materialidade física; *civitas* à comunidade humana. Pela boca de Nícias, no discurso dirigido às suas tropas, ficaria famosa a afirmação de Tucídides de que Atenas era o conjunto de atenienses, não as muralhas ou os seus edifícios (Tucídides, 2001: 468). Ideia que, relançada por Isidoro de Sevilha nas Etimologias (Sevilla, 2004: 1059), atravessaria com grande fortuna toda a Idade Média e Moderna (cf. Kagan, 2000: 9 ss).

Pese embora a inequívoca prevalência da *civitas*, as suas virtudes e valores não deixariam, todavia, de se refletir na grandeza dos seus edifícios. Esta correspondência – de que a nobreza da *civitas* se espelha diretamente na estatura da *urbs* – para além de defendida e difundida pelos tratadistas de arquitetura do Renascimento (cabendo a Alberti um papel fundamental), traduzia na verdade um sentimento que se tornava corrente e generalizado, quase vulgar, no decurso do século XV. Repare-se como no caso português, onde só perto dos meados do século XVI a tratadística moderna faria a sua aparição, a justificação apresentada ao rei pela esmagadora maioria dos pedidos quatrocentistas de apoio à construção de edifícios concelhios – paços do concelho, açougues ou fangas – se baseava já

mensionalidade, representou-se a cidade de cima, de uma forma quase aérea, "como imaginavam que Deus a via". Sobre estes aspetos, relacionados com o sucesso que, à época, teve a vista "a voo de pássaro", veja-se Ballon e Friedman, 2007:687 e ss.

⁹ Conceitos particularmente discutidos e aplicados por Richard Kagan ao mundo hispânico. Cf. Kagan, 2000.

num novo e inadiável sentimento de defesa e promoção da “honra e nobreza da villa” (Trindade, 2013: 642).

Na verdade, como realçou Kagan, a distinção entre *civitas* e *urbs*, por mais ténue que seja, é fundamental para entender o modo como as cidades foram representadas, ora colocando a tónica na forma corográfica e descritiva, como um retrato particularizado, ora tentando capturar os valores da comunidade, a *genius loci*, enfatizando não o espaço mas o lugar, o “lugar de memória”, ainda que naturalmente ancorado numa realidade física minimamente reconhecível (Kagan, 2000: 17).

E aqui reside o primeiro perigo, a armadilha em que facilmente se cai perante uma qualquer representação urbana: a da aferição da sua fiabilidade, da verosimilhança e objetividade, aspetos tanto mais procurados e valorizados quando o que está em causa é a tentativa de recuperar uma materialidade urbana para a qual os outros tipos de fontes são particularmente omissos ou vagos, senão mesmo incapazes de a descrever. Na verdade, mesmo quando o objeto perseguido foi assumidamente a *urbs*, ou seja, a tangibilidade urbana, e mesmo quando esta foi desenhada presencialmente ou *tirado naturall*, o resultado nunca foi, ou pôde ser, uma cópia fiel do que a vista alcançava. Por muito que o seu autor o desejasse e a encomenda o exigisse, a representação não foi nunca (apenas) uma repetição, capaz de trazer para o presente uma determinada visão passada, tornando visível uma ausência. O desenhar de uma vista ou paisagem é sempre o resultado de um sem-número de escolhas, algumas de relevo e por isso assumidas, outras ínfimas e amiúde inconscientes, por vezes apenas da responsabilidade do autor, por vezes veiculadas ou impostas por outros. E, contudo, o facto de qualquer representação ser uma construção não a torna necessariamente menos “verdadeira”. O colocar da tónica na verdade ou rigor de uma imagem urbana é normalmente o resultado de um posicionamento incorreto, de uma questão mal colocada: a “veracidade” ou verosi-

milhança é um valor relativo, apenas operativo quando entendido no quadro mais vasto do seu potencial demonstrativo, ou seja, da sua função e dos seus contextos individuais (Kagan, 2000: 9). Ou seja, assumindo-se como premissa que a representação isenta ou neutra do real é uma utopia, e que qualquer figuração é o resultado da interação entre imagem, corpo e meio (Belting, 2014), o que aqui releva é o binómio intenção/função que, com maior ou menor intensidade e consciência, acresce e amplia a premissa enunciada.

Dois aspetos particularmente comuns, mas nem por isso devidamente valorizados, ilustram o que atrás foi dito: em primeiro lugar, a necessidade que, perante a complexidade do objeto, o autor da representação sentiu de transmitir o máximo de detalhe e volume de informação, sem com isso comprometer a coerência global do objeto. Assim, tornou-se um artifício corrente a utilização conjunta de mais do que um ponto de vista ou captação, a par de diferentes angulações ou tipos de visibilidade. Simplificando, “a partir do natural” construía-se uma imagem outra, capaz de garantir simultaneamente a visibilidade das partes e a inteligibilidade do todo. Na prática, associavam-se numa mesma representação pontos de vista distintos, a voo de pássaro, à cavaleira, oblíqua, perfil¹⁰, conseguindo-se pela (e apesar da) sua junção um resultado “profundamente real” a partir de uma composição “profundamente falsa”. O segundo aspeto refere-se ao porquê da encomenda, ao que na origem ditou a sua execução. O móbil é a chave para a descodificação do processo seletivo que inevitavelmente esteve na base da realização: excluindo ou esbatendo determinados factos em função de outros que, assim realçados, se tornam os grandes protagonistas. Todo o desenho é, ainda que em graus diferentes, temático e retórico (e como tal per-

¹⁰ Sobre a terminologia associada aos diferentes tipos de vistas e suas características, cf. Kagan, 2000: 2 e ss.

suasivo), sobretudo o que resulta de encomenda e obedece a um propósito específico.

É tempo de passar a um elenco concreto que permita visualizar melhor algumas das questões elencadas, com particular destaque para o processo de instrumentalização do desenho. Recorrer-se-á, para isso a dois temas diferentes escolhidos pela sua clara articulação com a questão da representação da *urbs* e da *civitas*:

- A imagem desenhada como instrumento demonstrativo, de cariz essencialmente utilitário, no sentido de veicular informação para a tomada de decisões, ao exercício do poder e ao controlo de um espaço-território;
- A imagem desenhada eminentemente simbólica.

O carácter utilitário das imagens

Remetendo-nos aos limites inicialmente estabelecidos – a representação gráfica de cidades portuguesas ou realizada por portugueses, no decorrer dos séculos XV e XVI – trata-se de um elenco curto, na realidade. Não que o uso do desenho fosse novo na cronologia em causa. Não restam hoje dúvidas de que desenhos de vários tipos foram utilizados em toda a Europa no decorrer da Idade Média, particularmente a partir do século XIV¹¹: a planta do mosteiro de Saint Gaal¹², da primeira metade do século IX, o plano técnico do sistema de águas do complexo monástico de Canterbury¹³, de mea-

¹¹ Um elenco circunstanciado de desenhos conhecidos para os séculos XII a XIV na Europa (mapas itinerários, mapas de regiões, planos de cidades ou simples limites de propriedades), pode ser lido em Morse, 2007, 38 e ss.

¹² Plano do Mosteiro de Saint Gaal, c. 816-837, Codex Sangallensis, Stiftsbibliothek, S. Gaal.

¹³ Eadwine Psalter, c.1150, Catedral de Canterbury Trinity College Library, Cambridge. Conhece-se um outro documento desta mesma natureza: trata-se do desenho do sistema de águas da abadia de Waltham, em Wormley no Hertfordshire,

dos do século XII, ou o levantamento da vila de Talamone¹⁴, já de 1306, para referir apenas alguns dos mais antigos, são disso prova. A verdade é que os poucos que chegaram até nós serão sempre uma amostragem muito reduzida do que realmente terá existido. Em muitos casos, terá sido justamente o seu caráter instrumental e o seu manuseamento frequente que ditou o desgaste e perda. Uma menor valorização da autoria também não terá ajudado à sua conservação, nem mesmo das grandes peças feitas a partir de vários pergaminhos cosidos.

Remetendo-nos apenas aos séculos XV e XVI e ao panorama português, continental e de Além-mar, são vários os indícios documentais que atestam o uso de debuxos como instrumentos de obra. Vejamos alguns dos exemplos mais substantivos, começando pelos anos do governo de D. João II: o plano que em 1480, acompanharia os apontamentos para a reforma das muralhas de Ceuta¹⁵; os quinze desenhos de Safim (Marrocos) que António Carneiro teria em sua posse (Carita, 1999: 48), a pintura do Chafariz del Rey, em Lisboa, que serviria ao monarca para pôr fim à discussão com o concelho, mandando acabar a obra sem delongas (Cid, 2007: 368) e, finalmente, a “pintura” da rua Nova dos Mercadores (Lisboa), peça com cerca de 6 metros de comprimento, a partir da qual o rei e sua *entourage* discutiam o processo de calçetamento e modernização da que era então a mais importante artéria da capital (Cid, 2007: 359).

Para o período de governação de D. Manuel, não só as referências escritas são mais numerosas – caso da “mostra e pintura...” da

sendo particularmente relevante que se diga explicitamente no cartulário em que se inscreve, que a sua maior utilidade se prende com a memória da localização das nascentes e percurso subterrâneo das condutas. British Museum, Harl MS 391 ff5b, 6.

¹⁴ Planta do castelo de Talamone, 1306, Siena, Archivio di Stato, Caleffo nero, 3, cc. 25v-26r

¹⁵ No texto diz-se “... *Esta fortaleza avera tres portais nos muros de fora nos lugares omde vam emlegidos...*” Dias, 1999: 21.

cerca de Alfaiates¹⁶, dos desenhos expressamente encomendados para poder decidir-se o partido da nova praça de Elvas (Cabeças, 2008:38) ou dos que de Azamor (Marrocos) foram enviados ao rei por D. Jaime (Pereira, 2012: 607) –, como se tornam efetivamente tangíveis: o projeto da couraça de Alcácer Ceguer (Marrocos)¹⁷, realizado por Boitaca em 1502, o plano da Alfândega de Safim (Marrocos)¹⁸, de 1516, ou o desenho da torre de Cananor (Índia),¹⁹ também da segunda década, são disso bons exemplos.

Todos os referidos²⁰, reportam, sem exceção, a uma função específica: a de demonstração. Debuxos soltos, reproduzem objetos vários e realidades de escala diversa: um chafariz, um edifício civil ou uma estrutura militar, caso dos últimos três, todos eles de cariz arquitetónico, mas também uma rua, o perímetro de uma muralha, partes de cidade. Têm em comum o facto de servirem de suporte à discussão das soluções a adotar, acompanhando relatos e vistorias num vaivém de informação e opiniões várias carreadas por diferentes agentes para a corte, de onde, finalmente, emanava a ordem de execução. E este foi efetivamente um dos principais desígnios da imagem pintada e debuxada, do traço e da plataforma. “Que loguo a mamdes debujar o majs no çerto que poderdes”²¹ escrevia

¹⁶ Datado de 1520, integra o contrato em que Martim Teixeira assume a construção da cerca de Alfaiates “per omde lhe for enlizado e dado per mostra e pintura...”, Viterbo, 1922: vol. III, 84.

¹⁷ *Projeto de couraça e cubelos em Alcácer-Ceguer*, IAN-TT, Gavetas XV, maço 18, n.º 26, fl. 3.

¹⁸ Plano de construção da Alfândega de Safim, da autoria de Nuno Gato. IAN-TT, Corpo Cronológico, Parte I, maço 20, doc. 71 (publicado em Correia, 2008: 286).

¹⁹ ANTT, Cartas Missivas, maço 4, caixa 1, n.º 26. Publicado em *A Arquitetura Militar na Expansão Portuguesa*, 1994: 93.

²⁰ Para um elenco destes e outros desenhos, bem como para a leitura das cartas que testemunham a sua circulação no contexto dos reinados de D. João II e D. Manuel, cf. Cid. 2007: 105 ss; Bueno, 2011: 53ss.

²¹ Carta régia, Lisboa, 28 de outubro de 1514. AHME, *Livro primeiro, das proprias Provizões, Alvarás, Cartas, e ordens Régias*, fl. 581. Publicado por Cabeças, 2008: 15 e doc. 9.

D. Manuel acerca da praça de Elvas, denunciando uma atitude de proximidade e intervenção direta que a documentação relativa a muitos outros casos, como o Funchal ou Vila do Conde (Carita, 1999: 49-50 e Ferreira, 1923: 21-22), corrobora.

Para a descodificação da imagem: o móbil

Não há, porém, exemplo mais elucidativo da funcionalidade do desenho como resposta a uma encomenda específica que o “episódio Duarte de Armas”: o escudeiro de D. Manuel, talvez com o cargo de *rei de armas*, para seguirmos a convincente argumentação de Paulo Pereira (Pereira, 2012:794), por duas vezes incumbido pelo monarca para o desempenho de tarefas centrais à administração e definição da estratégia militar do reino: em 1507, no Norte de África²²; em 1509, na fronteira interior do reino.

Se da primeira encomenda apenas se sabe o que Damião de Góis brevemente noticia – que o “*grande pintor*” seguira na armada capitaneada por D. João de Meneses com a missão de traçar e debuxar as entradas dos rios e a situação da terra de Larache, Salé e Azamor (Góis, 1566: parte II, cap. XXVII, fl. 45) – da segunda, pelo contrário, ficou o Livro das Fortalezas, nas versões de Madrid e Lisboa²³.

²² Como foi já defendido por vários autores (Correia, 2008:42 e Pereira, 2011: 763) pode equacionar-se se as representações de parte das cidades da costa do Norte de África do volume I, do *Civitates Orbis Terrarum* de Braun e Hogenberg, editado em 1572, terão tido por base um desenho original português de cerca de 1505-1515. Se assim foi, então Duarte d’Armas terá excedido a incumbência régia. A verdade é que uma análise circunstanciada das vistas de Tânger, Safim, Ceuta, Arzila e Salé confirma semelhanças de conceção e de convenções representacionais, podendo indiciar uma origem comum. Como argumenta P. Pereira, a tal, acresce uma similitude de processos de representação com os debuxos do Livro das Fortalezas.

²³ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º 159. Duarte de Armas e o Livro das Fortalezas foram já objeto de vários trabalhos. Muito superior, porém, é o número de textos que recorrem ao seu conteúdo, seja numa perspetiva corográfica, seja como fonte para o

Trata-se de um álbum, com um total de 139 fólios, em que se inclui o "retrato" das principais vilas da raia portuguesa, entre Castro Marim e Caminha, num total de 55 povoações, dedicando a cada uma delas duas vistas panorâmicas "tirada(s) naturall", a partir de dois pontos cardeais, ou "bandas" diferentes. A esmagadora maioria dos casos é acompanhada da planta do respetivo castelo.

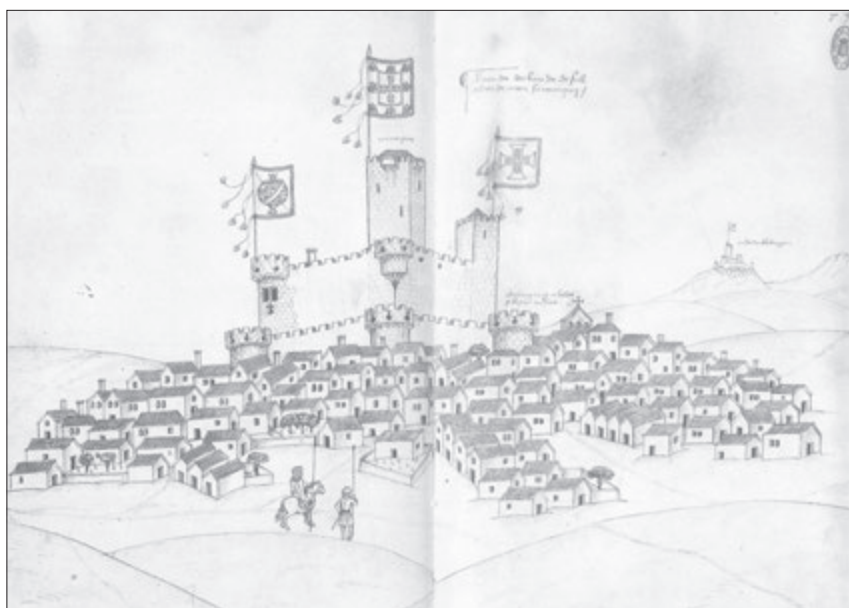


Fig. 1 Castelo de Almeida. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, 1509. Lisboa, Torre do Tombo, Ms.159, fl. 73.

estudo de muitos dos diversos aspetos representados ou correlativos, das formas de habitação aos caminhos, de aspetos demográficos e urbanísticos até equipamentos como fontes, pontes, forcas, etc, passando pelas estruturas defensivas (construção, forma, função), temática que surge, como seria expectável, em primeiro lugar. Na impossibilidade de referenciar em extensão todos esses estudos, elencam-se apenas alguns dos trabalhos onde, mais recentemente, foi discutido o que se sabe sobre o tema. Para além da edição fac-similada do *Livro das Fortalezas* (versão de Lisboa), trazida a público em 1997 por Manuel da Silva Castelo Branco, com destaque para o estudo introdutório que a acompanha, veja-se Cid, 2005 e, sobretudo, Pereira, 2011: 562-810. Em Gameiro, 2014, é possível confrontar os dois códices, o de Madrid e o de Lisboa, em toda a sua extensão.

Neste caso, se dúvidas houvesse, o objeto e âmbito da encomenda é expressamente declarado pelo próprio autor no primeiro fólio: "Este livro he das fortalezas que são situadas no extremo de portu-gall e castella" e cumpre uma função que anos mais tarde Francisco de Holanda explicaria de forma particularmente sugestiva: "Sirva-se Vossa Alteza do Desenho da pintura nas coisas da guerra pois esta é vencida se o desenho vai bem desenhado, perdida, se o desenho vai descomposto"²⁴.

O móbil militar, na realidade, traduz-se em toda a representação (Fig. 1). No detalhe das estruturas defensivas, muros, torres, barbacãs e fossos, nas breves notas que especificam alturas, espessuras, estado de conservação, bem como na marcação dos mecanismos próprios para o uso de artilharia. À data em que os desenhos foram realizados, coincidindo com um dos períodos mais ricos da história da arquitetura militar comumente designado como "estilo de transição", esta seria, porventura, a informação mais relevante, traduzindo-se no conhecimento do número, estado e localização das fortalezas (ainda) com valia em caso de guerra. É esse propósito que explica a razão por que Duarte de Armas dedicou uma especial atenção à marcação precisa de troneiras, aos grandes cubelos que então se erguiam, às barbacãs novas já adaptadas à instalação de bocas de fogo. Mas o objetivo militar vai mais longe. Se o que está em causa é o conhecer a resistência de um território, então não basta expor as virtudes e fragilidades das fortalezas: é necessário assinalar as atalhas que complementam a linha defensiva, a relação de cada fortaleza com o território e destas com os castelos do reino vizinho. Os caminhos e as pontes, o seu estado e o tempo

²⁴ Holanda, 1985: 31. Várias décadas antes já o mesmo conselho integrava a *Arte da Guerra* de Maquiavel, (Machiavelli, 2005:159) bem como o *Cortesão* de Castiglione, onde se destaca como da pintura "provêm muitas utilidades, em especial na guerra para desenhar aldeias, regiões, rios, pontes, penedias, fortalezas e coisas similares, as quais, embora se conservassem na memória o que, porém, é assaz difícil, não podem ser mostradas aos outros." (Castiglione, 1997: 75).

que demoram a percorrer ou até mesmo a generosidade ou aridez dos campos, aspeto fundamental às necessidades de abastecimento das tropas, são outros aspetos igualmente tidos em conta. Mas o que releva neste caso é a dimensão e coerência da encomenda, a lógica de álbum enquanto método de recolha sistematizada de um conjunto de informações veiculadas essencialmente (mas não só²⁵) de forma gráfica. O que patenteia, de forma inequívoca, uma instrumentalização regular do desenho.

Este tipo de uso, permitindo aos governantes conhecer e, por essa via, mais facilmente defender e dominar – territórios e súbditos – esteve na base de algumas encomendas de cortes europeias²⁶, cronologicamente muito próximas à de D. Manuel. Podemos integrá-los num tipo de levantamentos que John Hale²⁷ definiu como "cartografia de defesa", por oposição à "cartografia de ataque", bastante mais rara desde logo porque essencialmente dirigida a territórios estrangeiros que se pretendiam conquistar. Foi efetivamente esse primeiro género, orientado para os próprios domínios e incidindo sobretudo em cidades fortificadas ou fortificações costeiras e de fronteira que fez evoluir a cartografia de vocação militar. A utilização cada vez mais intensa e eficaz das armas de fogo, obrigando a uma alteração profunda das estruturas militares, originou uma intensa corrente de registos gráficos entre os monarcas e os seus pintores

²⁵ Para além das inúmeras notas que acompanham os desenhos, o álbum integra uma "Tavoada" no final, seguindo a tradição dos itinerários escritos que durante séculos guiaram exércitos, peregrinos ou mercadores. A esses registos, também chamados de "cartografia escrita", associava-se a "cartografia oral", veiculada pelos naturais da região ou por guias e escutas que, antecipadamente, avançavam pelo território. Métodos que continuaram em uso durante muito tempo, sobretudo enquanto os mapas foram pouco precisos.

²⁶ Outros exemplos poderiam ser aduzidos como a encomenda feita ao pintor Hans Baldung, em 1522, para registar os castelos da Ordem de S. João, em Rodes ou os que Henrique VIII mandou fazer dos castelos erguidos em 1539 na região de Kent Downs (Inglaterra).

²⁷ Sobre a relação entre guerra e cartografia é imprescindível a consulta de Hale, 2007.

ou debuxadores, progressivamente substituídos, no decorrer da Época Moderna, por mestres, engenheiros e arquitetos. Sublinhe-se, todavia, que essa mesma cartografia não teve, pelo menos no decorrer do século XVI, um propósito exclusivamente militar, nem constituiu um género claramente individualizado. Pelo contrário, o seu carácter descritivo respondeu de múltiplas formas (território, propriedade, fiscalidade, população, recursos, equipamentos, etc.) ao apetite dos governantes por informação vária, indispensável aos impulsos centralizadores de toda a administração moderna (Hale, 2007: 736 ss).

Um primeiro caso é o armorial que em meados do século XV, Carlos I, Duque de Bourbon, encomendou a Guillaume Revel (Fig. 3). Embora o alvo principal fosse o registo das armas de toda a nobreza dos domínios ducais, Revel desenhó igualmente os castelos de cada família, num total de 54, no que constitui apenas uma pequena parte da encomenda original. Com um protocolo de representação muito próximo ao de Duarte de Armas, Revel, porém, não concedeu ao território a mesma importância, o que é compreensível atendendo ao objetivo central: os castelos são remetidos a ilustrações de poder, reservando-se para os brasões a parte fundamental de cada um dos fólhos²⁸.

Um outro caso particularmente próximo de Duarte de Armas, é o livro dos *Castelos do Sul do Tirol e Friaul*²⁹ realizado, também em 1509, por ordem de Maximiliano I, filho do imperador Frederico III e de Leonor de Portugal (Fig. 2). Como no álbum português, a atenção centrou-se nas estruturas defensivas, ainda que não tanto ao nível do detalhe, mas sobretudo no seu enquadramento físico,

²⁸ «Registre d'armes» ou «*Armorial d'Auvergne, Forez et Bourbonnais*». Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits Français 22297. Álbum completo em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470455b>

²⁹ *Befestigungen in Südtirol und Friaul*. Österreichischen Nationalbibliothek, ÖNB, Cod. 2858. Obra completa em <http://data.onb.ac.at/rec/AL00167875>

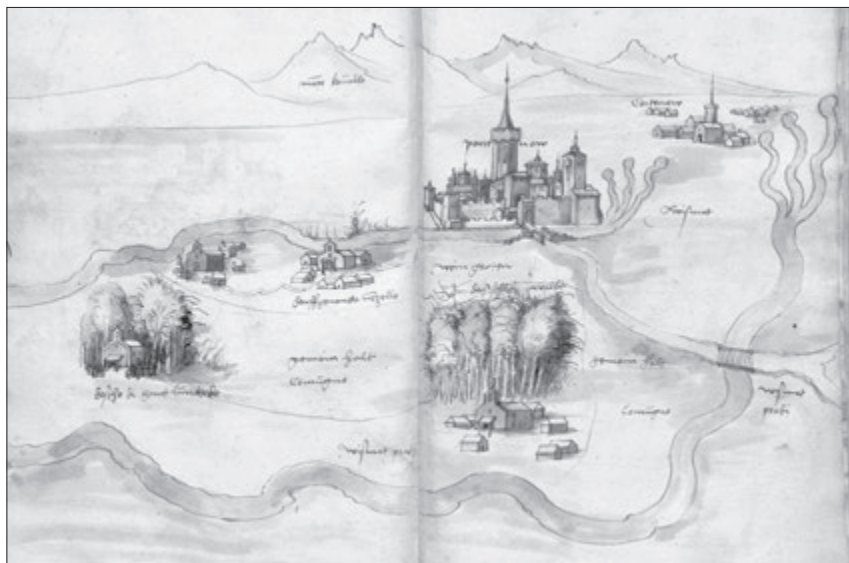


Fig. 2 J. Kölderer, *Befestigungen in Südtirol und Friaurevell*, 1508. Wien, ÖNB, Cod. 2858, fl.24-25.



Fig. 3 Saint Rambert sur Loire. G. Revel, *Registre d'Armes ou Armorial d'Auvergne dédié par le héraut Guillaume Revel au roi Charles VII^e*, c. 1450. Paris, BnF, Département des manuscrits, Français 22297, fl. 462.



Fig. 4 J. Lemaire de Belges, *Généalogie de Madame Anne de la Tour, princesse de l'Ecosse*, 1518. The Hague, KB, 74 G 11, fl. 56v.

concretamente na relação destas com as estradas e a topografia. Dar a conhecer o território ao imperador – admirado entre os contemporâneos pelos seus conhecimentos cartográficos e supostamente capaz de desenhar de memória qualquer lugar dos seus vastos domínios (Vann, 1992: 156) – parece ter sido, em todos os 23 desenhos, a grande preocupação do pintor da corte Jörg Kolderer, seu autor. Próximo no tema e na época mas profundamente diferente no propósito, refira-se, por último, o manuscrito mandado realizar em 1518 por Anne de la Tour, condessa da Auvergne e Boulogne (Fig. 4). Trata-se do elenco dos bens que constitui a sua herança e, entre eles, de 13 castelos da Auvergne, pelo que as representações podem ser muito mais esquemáticas do que as anteriores, valendo pelo todo mais do que pelo detalhe.³⁰

Quando explicitados os objetivos, os elementos presentes no desenho ganham legibilidade permitindo uma consciencialização do valor que a cada um podemos atribuir. Voltando ao caso de Duarte de Armas, veja-se como o edificado corrente cumpre tão só a missão de reproduzir as manchas de ocupação em torno das fortalezas, essa sim uma informação crucial à estratégia militar, sendo por isso genericamente tipificado e como tal de uso limitado na reconstituição do concreto de cada localidade. É portanto uma construção codificada, aquela que nos oferece das vilas e castelos do extremo do Portugal quinhentista, mas que satisfaz eficientemente a sua função, trazendo à presença do rei uma realidade distante, que, supostamente, através da sua representação, se torna mais compreensível do que a própria realidade.

³⁰ *Jean Lemaire de Belges, Genealogie de Madame Anne de la Tour, princesse de l'Ecosse*. The Hague, Koninklijke Bibliotheek, 74 G 11. Consultável em http://manuscripts.kb.nl/show/images_text/74+G+11

A imagem no controlo dos territórios. Encomenda régia

Na verdade, o Livro das Fortalezas seria apenas um dos primeiros, seguindo-se muitos outros de função idêntica, ainda que dedicados a outros espaços, agora ultramarinos, cuja distância mais agudizava a necessidade de representações desenhadas:

Eu folgaria de ver o debuxo das principais fortalezas que tenho nessas partes pelo que vos encomendo muito que se lá houver alguma pessoa que o saiba bem fazer me envieis cada uma delas e assim a cidade ou lugar em que estiver (*apud* Garcia, 2009: 12).

Esta determinação de D. João III em conhecer por debuxos os territórios que a Oriente iam dando corpo ao Império, transformando-os nos "olhos do rei", na expressão feliz de Jorge Flores (Flores, 2001), foi cumprida nos anos seguintes por D. João de Castro³¹ e Gaspar Correia³². Mas como foi já questionado (Pereira, 2011), é difícil que registos deste género não existissem já e que os desenhos de Gaspar Correia fossem os primeiros que a corte e o rei viam dos territórios orientais. A questão é tanto mais pertinente quanto, como atrás se viu, parece cada vez mais firme a ideia de que no reinado de D. Manuel I o desenho foi uma ferramenta correntemente utilizada no círculo do rei. Como explicar então que, durante mais de duas décadas, um reinado que usou a cultura visual como um dos principais veículos de propaganda régia e um rei que associou à sua titulação as menções a África, Guiné, Etiópia, Arábia, Pér-

³¹ São um total de 15 *tavoa*s incluídas nos seus famosos roteiros: o "Roteiro de Lisboa a Goa" (1538), o Roteiro de Goa a Diu (1538-1539) e o Roteiro do Mar Roxo (1540), Cf. Castro, 1968-1982.

³² Trata-se de um conjunto de folhas soltas, com vistas cavaleiras das cidades e fortalezas, inseridas por Gaspar Correia nos manuscritos das *Lendas da Índia* (1550-1563), desenhos, ao que tudo indica, realizados em resposta ao pedido de D. João III. Correia, 1858-1863.

sia e Índia, não procurasse registos visuais das conquistas que, a Oriente, iam construindo o Império? Indícios seguros dessa prática de representação encontram-se pelo menos em duas situações: as "pinturas feitas pelo natural" que Duarte Pacheco Pereira, entre 1505 e 1508, diz explicitamente incluir no *Esmeraldo de Situ Orbis*, destinadas a descrever os principais portos e acidentes da costa africana, provavelmente até feitas com base em representações mais antigas (Daveau, 1997:17); o espaço em branco existente na página do diário de bordo de Álvaro Velho em que se descreve a aproximação da armada de Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, nesse ano de 1498. Espaço que apenas se justifica por nunca ter recebido o desenho que seguramente lhe estava destinado (Garcia, 2009: 12). Se a estes indícios juntarmos o episódio de Duarte de Armas em Larache e a hipótese de as representações das cidades publicadas no volume I do *Civitates Orbis Terrarum* de Braun e Hogenberg, editado em 1572, terem tido por base desenhos portugueses de cerca de 1505-1515,³³ o recuo da prática de fixar em desenho as conquistas ultramarinas, pelo menos desde os inícios de quinhentos, parece ganhar bases sólidas.

De forma sistemática, saciando a curiosidade e respondendo às necessidades político-administrativas dos monarcas seguintes, com destaque para os da Casa da Áustria, é no século XVII que as descrições figuradas do Império ganham força: Barreto de Resende, Erédia ou Mariz Carneiro,³⁴ entre outros, seriam os "olhos do rei",

³³ Veja-se supra nota 22.

³⁴ *Livro das Plantas de Todas as Fortalezas, cidades e povoações do Estado da Índia Oriental*, de c. de 1635, composto por António Bocarro e Pedro Barreto de Resende, com cinquenta e duas plantas de fortalezas e cidades desenhadas da autoria do último e hoje pertencente ao espólio da Biblioteca Pública de Évora, Inv.º n.º Cód. CXV/2-1, (ed. por CID, 1992); *Lyvro de Plantaforma das Fortalezas da Índia*, atribuído a Manuel Godinho de Erédia, 1630-1640, CEME, Forte de S. Julião da Barra, Oeiras, Inv.º n.º 805, (ed. por Carita, 1999); de cerca de 1633-1641, o *Livro das plantas das fortalezas, cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental*, à guarda da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança,

dando corpo a uma longa genealogia de álbuns de vistas de cidades (Fig. 5). Num processo que, aliás, fez da cópia uma prática corrente e legítima. De facto, a autoridade de um mapa ou vista ancorou-se muito frequentemente na sua fidelidade à representação tradicional, ou seja, às que antes dela estabeleceram uma identidade para um determinado local e assim um cânone. Em muitas situações tal foi mais importante do que a tentativa de proximidade ao real (Ballon e Friedman, 2007: 691), o que levanta questões de outra natureza ao observador contemporâneo, obrigado a decodificar os tempos do objeto representado e da representação propriamente dita. Reconhecer a existência de um cânone anterior e, idealmente, identificá-lo, permite aferir o hiato ou distância entre os dois momentos em causa e assim compreender o processo de cristalização da imagem.

Mas voltando aos meados do século XVI e ao poder demonstrativo da imagem, importa reconhecer o que terá sido um enorme investimento na representação do território, tanto mais relevante quanto o desenvolvimento das técnicas de desenho possibilitava a partir da planimetria, uma visão mais apurada da "verdade dos chãos", para citar de novo Francisco de Holanda (Holanda, 1984: 69). Na verdade, a quase totalidade destes levantamentos tem em comum dois aspetos fundamentais: a angulação ortogonal ou em planta, que se divulga justamente nesta época (recorde-se como o plano de Imola, realizado por Leonardo da Vinci em 1502, é normalmente tido como o primeiro do género), e o desígnio de uma grande proximidade formal ao existente, comprovável ainda hoje pelo confronto com o que subsiste. Em conjunto, meio e representação, pressupõem uma

Ms. Res. 21 (ed. por Silveira, 1991); e, finalmente, de António de Mariz Carneiro e de cerca de 1639, a *Descrição da fortaleza de Sofala e das mais da Índia*, BNL, Inv.º n.º IL 149, (pub. por Dias, 1990). Fundamental para o estudo da iconografia do Império é a obra de Luís da Silveira, vinda a público em 1956 e intitulada *Ensaio de Iconografia das cidades portuguesas do Ultramar* (4 volumes).

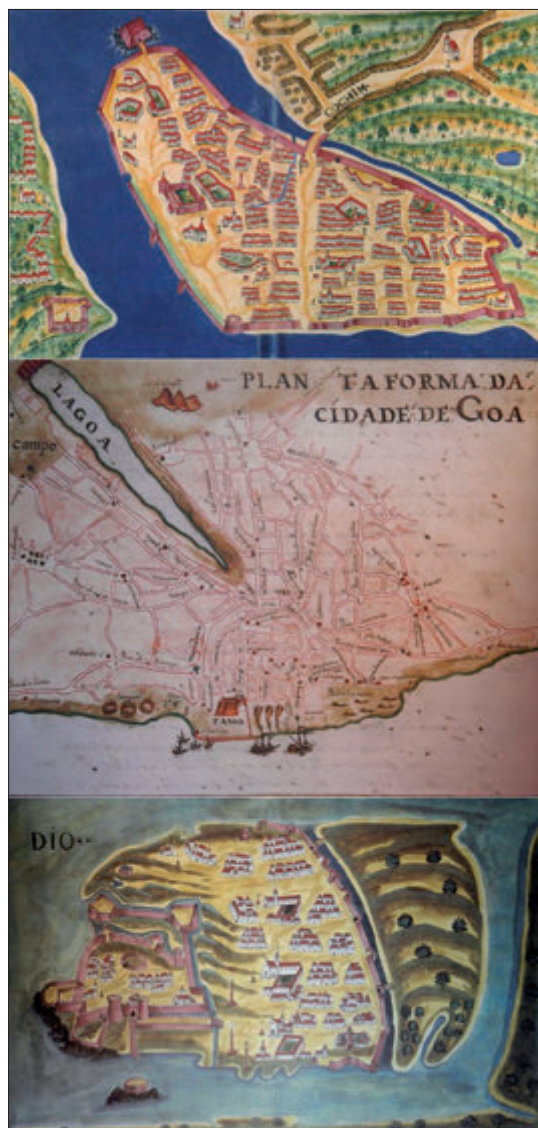


Fig. 5 Cochim. António Bocarro e Pedro Barreto de Resende, *Livro das Plantas de Todas as Fortalezas, cidades e povoações do Estado da Índia Oriental*, c. de 1635. Biblioteca Pública de Évora, Inv.º n.º Cód. CXV/2-1; Goa. Atribuído a Manuel Godinho de Erédia, *Lyvro de Plantaforma das Fortalezas da Índia*, 1630-1640. CEME, Forte de S. Julião da Barra, Oeiras, Inv.º n.º 805; Diu. António de Mariz Carneiro, *Descrição da fortaleza de Sofala e das mais da Índia*, 1639. BNL, Inv.º n.º IL 149.

encomenda que tem como objetivo o conhecimento da *urbs*, da materialidade específica e identificadora de um *locus*.

Que a encomenda terá sido significativa e geograficamente abrangente prova-o o conjunto de levantamentos hoje à guarda do arquivo Militar de Estocolmo³⁵ e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro³⁶: Tavira (Fig. 6), Lagos e Castro Marim, por um lado, Funchal, Sesimbra (Fig. 7), Vila do Conde, o castelo Velho da Mina, o conjunto de oito desenhos dedicados aos Açores (Fig. 8),³⁷ Guimarães³⁸ e

³⁵ Trata-se do manuscrito intitulado “Plantas de diferentes plazas de España, Italia, Flandes y las Indias”, encomendado em 1650 ao pintor italiano Leonardo de Ferrari pelo marquês de Heliche, ministro de Filipe IV, localizado em 2001 no Arquivo Militar de Estocolmo (secção Handritade Kartverk, vol. 25). Sánchez Rubio *et al*, 2002. No caso das três plantas portuguesas, a descoberta é tanto mais relevante quanto a sua crítica interna permite aventar a hipótese de terem sido feitas com base em outras, mais antigas, datadas de cerca de 1542-68 (sobre Tavira cf. Fraga, 2008).

³⁶ Para além do álbum referido na nota anterior e dos levantamentos de Guimarães e Lisboa (na margem do Tejo), recentemente identificados no Rio de Janeiro, também no decorrer de 2000, em Viena, foi “encontrada” a obra *Descrição de Espanha das costas e portos dos seus reinos*. Datada de 1630, inclui um vasto conjunto de portos portugueses, de Caminha a Tavira, levantados por Pedro Teixeira, cosmógrafo português, a mando de Felipe IV. As inúmeras descobertas recentes, a última das quais retratando a Rua Nova de Lisboa, a que adiante voltaremos, permitem acalantar a esperança de que muitas mais possam aparecer.

³⁷ *Cidade do Funchal*, BNRJ, ARC.016,09,003on Cartografia (Carita, 1983); *A vila de Sezimbra*, c. 1570, BNRJ, ARC.016,08,004on Cartografia; *De Vila do Conde*, c. 1570, BNRJ ARC.016,09,001on Cartografia; Castelo Velho da Mina, cart1079089; BNRJ, *A ilha do Pico*, ARC.016,09,010on Cartografia; *Ilha do Fayal*, ARC.016,09,011on Cartografia; *Chorographia de toda a ilha de sam Iorie*, ARC.016,09,008on Cartografia; *Ilha Terceira*, ARC.016,09,007on Cartografia; *Ylbeo de Vila Franca na Ilha de São Miguel* ARC.016,09,006on Cartografia; *Ilha Graciosa* ARC.016,09,009 on Cartografia; *Ilha de Santa Maria*, ARC.016,09,004on Cartografia; *Fortaleza que se faz na Ilha de São Miguel, na cidade de Ponta Delgada*, ARC.016,09,005on Cartografia, todas elas datadas de c. de 1570, a do Funchal assinada por Mateus Fernandes, mestre das obras de el-Rei na Ilha da Madeira, justamente entre 1567 e 1570. Sobre este conjunto de plantas (Funchal, Sesimbra, Açores e Mina), cf. Bueno 2001: 278-279 e Bueno, 2011: 80-82. No conjunto dedicado aos Açores, seis representações, Santa Maria, Terceira, Graciosa, Faial, S. Jorge e Pico são efetivamente um misto de voo de pássaro e vista ortogonal, a última das quais com a angulação mais baixa.

³⁸ *De Guimarães*, c. 1570, BNRJ, ARC.016,09,012on Cartografia. Divulgada em 2005 por Maria Dulce de Faria. Cf. Faria, 2014; Fernandes, 2009.



Fig. 6 *Planta da cidade de Tavira* (cópia de um original de 1542-1568). Leonardo de Ferrari, *Plantas de diferentes plazas de Espania, Italia, Flandes, los Indias* (*Atlas do marquês de Heliche*), c. 1645. Estocolmo, Krigsarkivet, SE/KrA/0414/0025/0011.



Fig. 7 *Vila de Sezimbra*, c. 1570. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ARC.016,08,004on Cartografia.

Lisboa,³⁹ por outro. Todas elas da segunda metade do século XVI⁴⁰ e algumas indiscutivelmente da mão de um mesmo autor, provam o vincado interesse da coroa no conhecimento detalhado do território continental, nas Ilhas Atlânticas e em África, com particular destaque para as cidades e vilas do litoral. Recorde-se como a defesa da costa ocupou lugar central na política de D. Sebastião, ordenando, justamente em 1569, a fortificação de todos os portos do reino. O peso determinante que em muitos destes levantamentos tem a componente militar, construída ou a construir, caso do Funchal, Ponta Delgada, Vila Franca, Lagos, Sesimbra e Mina⁴¹ – onde as velhas cercas medievais, as novas muralhas abaluartadas e as fortalezas surgem bem demarcadas – permite pensar que seriam exatamente a resposta a essa estratégia de *aggiornamento* da capacidade defensiva do reino. Guimarães, todavia, a última a ser identificada e incontestavelmente da mesma mão que desenhou Vila do Conde, obriga a equacionar se o interesse seria apenas esse. Pelo seu número e contemporaneidade não parecem ser levantamentos desconexos mas antes, como o conjunto dedicado aos Açores parece indicar, o reflexo de uma política sistemática e de uma forte cultura de representação do território. Aliás, as raízes dessa prática poderão, porventura, recuar até à primeira metade do século, a comprovar-se a existência de um mapa de todo o reino realizado ainda antes de 1540,⁴² data particularmente precoce no universo europeu (Parker, 1992:133) ou dos minuciosos mapas

³⁹ BNRJ, Cartografia Arm.014,01,018. Cf. Rossa, 2015: 59-79.

⁴⁰ Os planos ortogonais foram relativamente raros no decorrer do século XVI, sobretudo na sua primeira metade. Para um elenco dos mais importantes cf. Ballon e Friedman, 2007:686.

⁴¹ E em tantas outras desaparecidas como as *amostras* que Luís Dias enviou de Salvador ao rei.

⁴² Mapa de Portugal que pode ter servido de carta-padrão ao de Álvares Seco publicado em 1561 e divulgado em 1570, ao ser incorporado no *Theatrum Orbis Terrarum* de A. Ortelius. Cf. Daveau e Galego, 1995:89 e Alegria e Garcia, 1995: 56.

regionais datáveis do reinado de D. João III e que, pelo menos na literatura, deixaram memória (representando, por exemplo, a região de Peniche, Sacavém, Cascais e Sintra) (Daveau e Galego, 1995:89).



Fig. 8 *A Ilha do Pico* (Açores). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ARC.016,09,010on Cartografia.

Na verdade, até pela forma como a maioria destes levantamentos abarca a escala urbana, e representa em detalhe ruas e edificado, pode pensar-se se não estaria em causa o desejo e a necessidade de fixar as principais cidades e vilas portuguesas, no seu todo⁴³. No

⁴³ Uma das maiores vantagens da representação ortogonal foi a de, adotando um número infinito de hipotéticos pontos de vista, perpendiculares à superfície da terra, captar a forma global da cidade. Ao fazê-lo de forma plana, contudo, obrigava a prescindir da representação em três dimensões, limitação que no século XVI foi contornada através do uso de abas articuladas, como as que vemos, por exemplo, na planta de Guimarães, no Paço dos duques de Bragança.

que constituiria, afinal, o corolário natural desse eventual intento de representação do território: a seguir ao reino e às regiões, a cidade ou vila. E, de facto, todos os exercícios efetuados sobre eles traduzem essa intenção de um registo formal “preciso”, da materialidade específica e identificadora de um lugar concreto, certamente a resposta a ordens como a que há pouco vimos de D. Manuel, inequívoca no tom e no propósito: “... que a mandes debujar o majs no çerto que poderdes”⁴⁴. Debuxos que seriam cada vez mais incontornáveis e cuja existência explica o nível de conhecimento atingido na corte. A pormenorização espacial que, em 1502, surge numa carta que o mesmo monarca envia para as obras da praça da igreja de Vila do Conde, só pode assentar num registo desenhado:

... a porta principal dará para defronte dumas casas que se hão de derribar [...] e ao redor da igreja e da Capella ficarão despejadas 6 braças para adro [...] e defronte da porta principal se fará uma praça quadrada de 15 braças de lado, e a rua irá ter ao meio ⁴⁵.

Diretivas, aliás, que a planta realizada na segunda metade de quinhentos, atrás referida, já representa como concretizadas (Fig. 9).

A representação ortogonal e a suposta “verdade dos chãos”

Mas neste ponto importa chamar de novo a atenção para um aspeto fundamental e que é válido tanto para as representações ortogonais, como para os mapas: a necessidade de matizar essa “verdade dos chãos” ou “carácter preciso”, tendo em conta o que

⁴⁴ Carta régia, Lisboa, 28 de outubro de 1514. AHME, *Livro primeiro, das proprias Provizões, Alvarás, Cartas, e ordens Régias*, fl. 581. Cabeças, 2008: 15 e doc. 9.

⁴⁵ Ferreira, 1923: 21-22; Trindade, 2013: 593.



Fig. 9 Pormenor da planta *De Vila do Conde*, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ARC.016,09,001on Cartografia.

J. B. Harley apontou como "discurso cartográfico" (Harley, 2001: 54) e Carl Sauer como "eloquência dos mapas" (Sauer, 1956:289). Na realidade, ao contrário das vistas, onde a subjetividade é normalmente aceite (quase até expectável) os mapas e as plantas, ao serem identificados com processos científicos, fugiram (e fogem ainda) à categoria de objetos retóricos e persuasivos que na realidade também são. Quer a cartografia quer os levantamentos ortogonais foram, durante muito tempo, apanágio das elites dominantes desde logo porque, como argumentava Floriano Dal Buono, autor da vista de Bolonha de 1636, a essência da cidade só podia ser captada por uma imagem que a representasse tal como se vê a partir de um determinado ponto (pictural portanto); a sua planta, pelo contrário, em toda a sua abstração e carácter científico, estranha à percepção empírica, só poderia interessar a alguém que a quisesse atacar ou fazer uma igual (Ballon e Friedman, 2007:687). Cartografia e levantamentos ortogonais foram, por isso, mas também pela complexidade da sua realização, quase sem exceção linguagem de

poder, transmitindo, de forma quase impercetível, realidades social e politicamente comprometidas. Quando, depois de reproduzidas chegaram ao grande público, transformam-se em instrumentos de disseminação e fortalecimento dos valores e crenças que se pretendiam dominantes. Como sublinhou Harley, “Seeing was believing in relation to the territorial hierarchies expressed in maps” (Harley: 2001, 62). Efeitos que, no concreto, se materializam em omissões, distorções propositadas, sublinhados ou, por exemplo, no chamado “síndrome de omphalos”, isto é, na reivindicação de um posicionamento central por parte da entidade representada.

A verdade é que, mesmo utilizando métodos matemáticos e científicos, os autores dessas imagens raramente decidiram em plena autonomia, livres de quaisquer constrangimentos. A moldura técnica partilhou sempre o seu domínio com a moldura político-social. “Maps are never value-free images” (Harley: 2001, 53), por vezes em aspetos quase tão impercetíveis quanto a manipulação da escala, o âmbito representado, o tamanho e local onde surgem os símbolos e inscrições que identificam o promotor ou, tão simplesmente, nas cores escolhidas para os diferentes elementos.

Tudo o que fica dito expressa bem a necessidade de uma crítica interna atenta, ao mesmo tempo que vinca como o desenho foi, e é, instrumento de quem decide, e nesse sentido, instrumento de poder.

A imagem como símbolo: o potencial discursivo

Instrumento do poder também por via do poder da imagem, aspeto que nos permite fazer a ponte para o segundo tipo de representação: aquela em que a *civitas* sobreleva a *urbe*.

Lisboa é o exemplo possível para a cronologia e espaço em causa, como fica claro pelo elenco das representações panorâmicas de cidades portuguesas que dessa centúria chegaram até nós. Com efeito,

à exceção da iluminura de Santarém que ocupa o pé de página de um dos fólios da Genealogia dos Reis de Portugal ou da vista de Évora, que Duarte de Armas debuxou para o frontispício do foral manuelino⁴⁶ e deixando à margem as vistas integradas no *Civitas Orbis terrarum*⁴⁷, pelo conceito inteiramente diferente da obra, só Lisboa, ou parte dela, é representada. Repetidamente, aliás, o que, por si só, é já muito significativo⁴⁸.

Desde os finais da primeira década de Quinhentos assiste-se à consolidação daquela que virá a ser a vista da cidade com maior fortuna, de base corográfica, sem dúvida, mas a que acresce um enorme potencial retórico, a um tempo simbólico e propagandístico. Lisboa a partir do rio, que é, aliás, como alegoricamente a retrata Francisco de Holanda em 1571: uma figura feminina emergindo das

⁴⁶ Vista de Santarém de António de Holanda, integrada na Genealogia dos Reis de Portugal, (1530-1534), Ms. 12531 da British Library, Londres e a iluminura do foral manuelino da cidade de Évora, da autoria de Duarte de Armas, c. 1501, Arquivo Municipal de Évora.

⁴⁷ Lisboa e Cascais, surgem no volume I da *Civitates Orbis Terrarum*, editado em 1572; Coimbra, Braga e novamente Lisboa no volume V, de 1594. A primeira vista de Lisboa (1572) terá tido por base um desenho mais antigo, de cerca de 1513, como assinala Nuno Senos, pois ainda nela figura a Torre da Escrivania, demolida em 1517 para a construção da Igreja da Misericórdia. Senos, 2002: 64-65.

⁴⁸ Vista de Lisboa, Crónica de D. João I, de Fernão Lopes, Crónicas 8, IAN-TT, Lisboa; Vista de Lisboa de António d' Holanda e Simon Bening incluída na *Genealogia do Infante Dom Fernando de Portugal*, 1530-1534, fol. 8, Ms. 12531, British Library, Londres; do *Livro de Horas (dito) de D. Manuel*, também atribuído a António de Holanda e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, destaca-se a iluminura do fl. 25; a vista de Lisboa, novamente da autoria de António d' Holanda, inserida na *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, de cerca de 1540, na Casa-Museu Condes de Castro Guimarães, Cascais; a *Ulisipona Pars*, de Simão de Miranda, realizada em 1575, do Arquivo do Estado de Turim e, finalmente, a vista panorâmica de Lisboa, de autor desconhecido, realizada em torno de 1570, da Biblioteca da Universidade de Leiden, Coleção Bodel Nijenhuis. Para o estudo das diferentes vistas de Lisboa veja-se França, 1996: 136 ss; Senos, 2002 e, de forma particularmente aprofundada, Pereira, 2011: 865 e ss. Uma outra vista, da autoria de Francisco de Holanda e incluída na *Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, obra escrita em 1571, é neste âmbito uma exceção já que a cidade aí retratada, precisa no perfil, esquemática no pormenor, obedece a um objetivo muito preciso: a demonstração da cerca abaluartada, que, do lado de terra e do lado do mar, falta à capital de D. Sebastião. Elementos defensivos que, emoldurando a panorâmica, ocupam 2/3 do fólio e denunciam, sem equívocos, o móbil do desenho. (Holanda, 1584: fl8v-9r).

águas (Holanda, 1984: fl2v) (Fig. 10). Trata-se, efetivamente, da vista captada a partir de uma das muitas caravelas e carracas fundeadas no estuário do Tejo, cuja presença é, por si só, crucial na caracterização da Lisboa Quinhentista, cidade portuária onde, por via fluvial e marítima, confluíam gentes e mercadorias de todo o mundo, velho e novo (Fig. 11).⁴⁹ Se as colinas e a velha alcáçova, se as torres da Sé e os grandes conventos contribuem decididamente para o fácil reconhecimento da cidade, o protagonismo é sem dúvida reservado ao contacto da cidade com o rio, fazendo da Ribeira o espaço de referência. E essa Ribeira seria, a partir de 1505, definitivamente marcada pelo novo Paço Real, cuja composição atravessaria toda a Idade Moderna.



Fig. 10 *Figura de Lisboa*, Francisco de Holanda,
Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Fl. 2v.

⁴⁹ Outras cidades do Império, terão uma vista-tipo idêntica, caso de Goa ou do Rio de Janeiro.



Fig. 11 *Vista de Lisboa*. António de Holanda, *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão. Cascais, Museu Condes de Castro Guimarães, Inv. 14.

De forma geral, em todas as representações é possível reconhecer a vontade de representar o existente, senão no detalhe, pelo menos em termos de volumes e posição relativas aspeto que, aliás, permite acompanhar as alterações que vão sendo sucessivamente introduzidas na residência régia.⁵⁰

Nesse paço, concretamente no piso térreo do núcleo residencial, situava-se a Casa da Índia e Mina, centro nevrálgico do trato comercial que o rei monopolizava.⁵¹ Ora, como Nuno Senos (2002:

⁵⁰ As diferentes representações do Paço em toda a iconografia de Lisboa do século XVI podem ser vistas em Garcia, 2008: 24-25.

⁵¹ Exemplo bem elucidativo da imagem ao serviço do poder, recorde-se como era nesse espaço, embora então ainda Casa da Guiné e da Mina, que, por entre enorme secretismo, se guardava a carta de grandes dimensões, o chamado Padrão Real, que ao velho mundo conhecido acrescentava não só a América recém desco-



Fig. 12 Paço da Ribeira, em Lisboa. António de Holanda, *Livro de Horas dito de D. Manuel* [detalhe]. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 14, fl. 25v.

217) e Paulo Pereira (2006: 8 e 2012: 875) têm destacado, esse edifício sintetizava, na sua lógica arquitetónica e funcional, a ideia da indissociabilidade entre o império marítimo e comercial e a dinastia de Avis-Beja. O rei de Portugal era, afinal, também Senhor da Conquista, Navegação e Comércio... da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia.

Em síntese, quando a casa do rei literalmente se alicerçava na casa da Índia, e quando o Paço, ou pelo menos a parte mais emblemática – a “ponte” ou “varandas dos paços” – literalmente avançava sobre o rio, num contacto quase físico com caravelas e naus, afirmava-se de forma perene a natureza e geografia do Império e D. Manuel como *dominus mundi* (Fig. 12). Tanto quanto o rinoceronte, o elefante, a onça e o cavalo persa que segundo Damião de Góis abriam o cortejo régio nas ruas da cidade (Góis, 1566: IV, Cap. 84, fl.105),⁵² o paço manuelino, na sua ala mais visível e simbólica, cristalizava a escala mundializante do império. Desta feita, a *urbs* transformava-se em *civitas*. E a imagem em discurso político.⁵³

berta como uma África de contornos atualizados (Domingues: 2006, 12). A mesma que, em 1502, seria clandestinamente copiada por Cantino e que hoje se encontra na Biblioteca Estense, de Módena.

⁵² Sobre o papel dos animais exóticos na construção da mitografia manuelina, cf. Gschwend, 2009: 35 e ss.

⁵³ Reforçando essa ideia da utilização da força da imagem por D. Manuel em geral (de que a heráldica aposta em todas as obras régias será sempre o primeiro



Fig. 13 *Chafariz d'el Rey em Lisboa*. Autor anónimo, c. 1570-80. Coleção Berardo. *Rua Nova dos Mercadores em Lisboa*. Autor anónimo, c. 1570-1590. Londres, Kelmscott Manor Collection – Society of Antiquaries of London.

Ainda que em grau menor, o potencial discursivo da vista panorâmica captada a partir do Tejo foi disputado por outras partes da zona ribeirinha ou com ela confinantes. Efetivamente, tanto a vista da Rua Nova incluída no fl.130 do *Livro de Horas (dito) de D. Manuel* como a pintura do Chafariz d'el Rey⁵⁴ (Fig. 13) não descrevem apenas paisagens construídas e humanas de uma determinada realidade. As casas que sobem aos céus, no dizer de Zurara, as arcadas e esteios onde diariamente se vendiam os produtos oriundos de todo o império, o concurso de "desvairadas gentes", missionários, escravos e mercadores estrangeiros, funcionam como instrumentos de persuasão capazes de convencer qualquer

e mais alargado registo), e no Paço da Ribeira em particular, mas agora apenas para aqueles que aí tinham entrada, recorde-se, como indissociável da construção da ideia de império globalizante, o ciclo de 26 tapeçarias descrevendo a "Conquista da Índia" encomendado pelo monarca, em 1510, para revestir a Sala Grande, espaço de referência para o cerimonial da corte.

⁵⁴ Respetivamente *Livro de Horas (dito) de D. Manuel*, Museu Nacional de Arte Antiga, 14, fl. 130 e *Chafariz d'el Rey em Lisboa*, c. 1570-80, de autor anónimo e pertencente à Coleção Berardo.

observador do carácter cosmopolita da cidade retratada.⁵⁵ São eles os atores principais que, pela *urbs*, remetem para a vivência diferenciadora da *civitas*.



Fig. 14 *Rua Nova dos Mercadores em Lisboa*. Autor anónimo, c. 1570-1590. Londres, Kelmscott Manor Collection – Society of Antiquaries of London. *Martírio de S. Sebastião* (pormenor). Gregório Lopes, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 80 Pint.

Também nesse âmbito os exemplos conhecidos representarão apenas uma ínfima parte do que terá existido, noção fundamental na análise da produção da época e que obriga a um cuidado acrescido no que toca às conclusões. Neste âmbito de um universo truncado, é bem elucidativa a descoberta mais recente e que constitui, para a cronologia em causa, uma verdadeira joia da coroa: refiro-me à pintura da Kelmscott Manor Collection (Fig. 13), vinda a público em novembro de 2010, no âmbito de uma exposição de marfins cingaleses do século XVI realizada no Museu Rietberg de Zurique e identificada por Annemarie Jordan Gschwend, curadora da exposição.⁵⁶

⁵⁵ A famosa Rua dos Leilões, em Goa, é representada com idêntico espírito cosmopolita por Jan Huygen van Linschoten, em 1596.

⁵⁶ Tendo pertencido a Dante Gabriel Rossetti, integra hoje a Kelmscott Manor Collection, proprietária da Sociedade de Antiquários de Londres, que os cedeu para a referida exposição. Gschwend e Beltz, 2010.

Datável dos anos de 1570-1590 e de autor desconhecido, o quadro, hoje cortado em dois, representa a Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa. Mais do que uma análise circunstanciada da obra, importa aqui referir como o ângulo representado, uma vista frontal do casario, corrobora e, sobretudo, acrescenta,⁵⁷ o que a vista em escorço e "a voo de pássaro" do *Livro de Horas* dava a conhecer. A ponto de permitir identificar uma outra representação do mesmo espaço que tem, até agora e tanto quanto sabemos, passado despercebida. Trata-se do pano de fundo que compõe uma das mais famosas obras de Gregório Lopes: o Martírio de S. Sebastião (Fig. 14), pintado para a Charola do Convento de Cristo em Tomar. Se o icónico edifício de planta centrada, que embora não identificado confere à cena do martírio o seu referencial geográfico romano, tem sido o foco da atenção dos estudiosos, a verdade é que a "cidade anónima" que, em último plano, ocupa a parte central da superfície pintada pode, doravante, aceitar-se como mais uma representação dessa importante artéria da Lisboa quinhentista, nas palavras de Damião de Góis "mais ampla que as outras ruas, ornada de ambos os lados de belíssimos edifícios (e onde) se juntam à compita, todos os dias, comerciantes de todas as partes e povos do mundo" (Góis, 1988:54). Uma representação "de memória", mais do que um retrato fiel, já que os edifícios, fugindo ao plano linear da rua e sujeitando-se ao esquema compositivo geral, desenham a praça onde decorre o martírio.

⁵⁷ Repare-se, por exemplo, na guarda de ferro que definia (e protegia) a área dos cambistas (e que justificava o topónimo de Rua Nova dos Ferros atribuído a esta parte da rua) representada no Ofício dos Mortos do Livro de Horas de forma pouco nítida e pormenorizada e que agora surge quase em primeiro plano na pintura flamenga. Um testemunho circunstanciado da Rua Nova dos Mercadores, em pleno século XVI, foi deixado por João Brandão (Brandão, 1990: 97 e ss). Sobre a rua veja-se igualmente Gonçalves, 1996: 66-67 e Matos; Paulo, 2013: 38 obra, aliás, em que surgem publicadas as duas pinturas da Kelmscott Manor Collection.

A proximidade entre ambas as representações, a de Gregório Lopes, de finais da década de 1530 e a do pintor flamengo dos anos seguintes a 1570, é evidente a vários níveis: nos edifícios de vários pisos dotados de galeria térrea com mezanino; no revestimento parcial das frontarias com madeira, os chamados “frontaes de tavoado” ou nos ressaltos das fachadas, soluções a que D. Manuel tentara pôr fim; na diferente altura dos edifícios ou, sobretudo, na tipologia das janelas, fechadas por portadas de madeira basculantes, muitas delas dotadas de aberturas centrais, certamente destinadas a deixar passar alguma luz. No conjunto, a inspiração parece inequívoca. No que é, aliás, um procedimento comum a Gregório Lopes como chamou já a atenção Paulo Pereira: na Degolação de S. João Baptista, de cerca de 1536, ficam bem patentes dois dos edifícios reais que inspiraram o autor na constituição do cenário onde situa o episódio: a Galeria do Paço da Ribeira, em Lisboa, e a parte superior da fachada da igreja da Graça, em Évora (Pereira, 2013: 101).

O desenho como ferramenta de investigação

As questões até agora desenvolvidas integram-se no âmbito do referido exercício de análise da imagem desenhada. Um processo de descodificação que, como terá ficado explícito pelos exemplos aduzidos, resulta da interseção de múltiplas técnicas e ciências, aspeto que remete, necessariamente, para a exigência de um quadro interdisciplinar de suporte. No conjunto desses saberes de natureza diferente, da Literatura à Geografia, da História à Arqueologia e História da Arte, um há que importa agora destacar: o próprio desenho. Qualquer imagem desenhada de uma cidade, pela própria capacidade (e densidade) de síntese do desenho, incorpora um imenso volume de informação. A essa, que podemos designar como endógena, associamos, no decorrer do processo de análise, um outro volume

significativo de dados exógenos. Ora a organização de todo esse manancial de informação e a sua conversão num quadro sinóptico, obriga a recorrer de novo, à capacidade de síntese do desenho. Em suma, no âmbito disciplinar da História urbana, do urbanismo e da urbanística, o desenho constitui-se como instrumento da própria investigação.⁵⁸

Na verdade o uso do desenho revela-se uma quase necessidade imperativa em estudos que têm por objeto a cidade: a sua dimensão e complexidade ou a transformação ininterrupta a que é sujeita, dificulta particularmente a sua perceção global. Abarcar o todo implica o recurso a abstrações: ortofotomapas, plantas, vistas, para enumerar apenas as principais. E se os meios usados são abstrações, o resultado a que chegamos também só o pode ser, no que não é uma especificidade da História do Urbanismo: remetido ao passado, o objeto da História do Urbanismo já deixou de existir, permanecendo apenas o seu resíduo – ativo ou não – na realidade contemporânea.

O cadastro na base do método

Por entre os vários tipos de representação desenhada da cidade, do ponto de vista instrumental, o levantamento do cadastro é o que apresenta maiores potencialidades.⁵⁹ De acordo com a própria significação do termo – do grego “linha por linha” –, o cadastro é transcrição gráfica detalhada e rigorosa de toda a propriedade: regista a localização, configuração e área de todo o edificado e, pelo confronto entre cheios e vazios, os espaços de uso e domínio

⁵⁸ Tema particularmente estudado na “Escola de Coimbra” com vários textos a ele dedicados. Rossa, 2001, Rossa e Trindade, 2006; Trindade, 2013, Rossa, 2015a; Rossa, 2015b.

⁵⁹ Merlin, 1988; Betran Abadía, 1994.

público. Ora é sobre esta base cadastral que, no decorrer do processo investigativo, de forma simultânea e interativa, se realizam duas operações fundamentais, apenas aparentemente contraditórias: uma de montagem, outra de desmontagem.

No primeiro caso, é sobre o desenho do cadastro que se verte ou monta toda a informação mobilizada pelo cruzamento do maior número de fontes disponíveis:⁶⁰ do documento escrito ao iconográfico, da cartografia (histórica e atual) à fotografia (antiga, aérea, ortofotomapas) dos dados veiculados pela arqueologia urbana aos recolhidos na própria cidade que, na sua expressão contemporânea, guarda de forma mais ou menos aparente o registo material das etapas anteriores.

De forma organizada, o cadastro permite a síntese de toda essa trama de informação (Fig. 15). Mas não antes de proceder à sua crítica interna, individualmente e por confronto. Como foi já abordado, o que as fontes ocultam ou acentuam, o que distorcem propositadamente em função do destinatário ou do objetivo, ou que involuntariamente é determinado pela técnica ou circunstâncias de produção, são apenas alguns dos vetores que tornam absolutamente essencial um processo de crítica rigoroso. A convergência da informação assim recolhida e a sua conversão em desenho, permite criar novas imagens onde as lacunas possam idealmente ser substituídas por continuidades, naturalmente que evidenciando de forma inequívoca o que resulta dos factos e o que decorre de hipóteses e interpretações novas.

O caso da desmontagem torna-se mais claro se pedirmos emprestado às ciências ditas “duras”, o conceito de *reverse engineering* ou processo de compreender os princípios de funcionamento de um objeto ou sistema, através da análise da sua estrutura e modo de operar. Por outras palavras, inverte-se o processo de produção

⁶⁰ Rossa e Trindade, 2005; Trindade, 2013: 99 e ss; Arizaga Bolumburu, 2014.

desmontando um produto acabado, retrocedendo progressivamente, identificando cada componente e o seu papel, até recuperar o código original, entretanto esquecido. No caso presente, recuando no tempo através do desenho, pode acompanhar-se a estruturação urbana e perceber como num dado momento se fez e pensou a cidade.

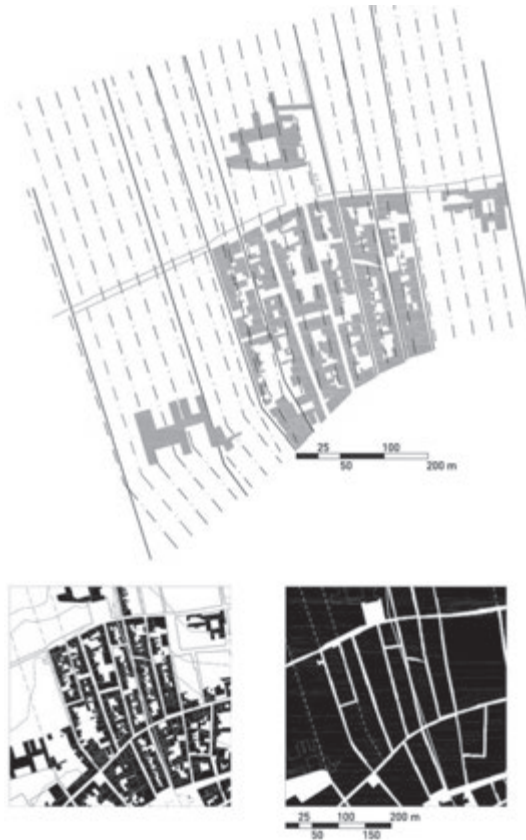


Fig. 15 Ponta Delgada. Antonieta Reis Leite, *Açores, cidade e território: quatro vilas estruturantes*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2014.

Fundamental ao processo interpretativo, o desenho permite individualizar elementos, limpar o ruído envolvente, reconhecer unidades morfológicas ou troços de cidade cuja homogeneidade

referencia uma origem comum ou ritmos e processos de expansão (Fig. 16). A leitura atenta do cadastro é uma fonte preciosa de informações revelando, por exemplo, alterações da propriedade como a junção ou divisão de parcelas ou a sua expansão sobre o espaço público, ao mesmo tempo que torna evidentes cicatrizes deixadas por acidentes naturais como as linhas de água ou artificiais, caso das muralhas, que o tempo obliterou.⁶¹ Por outro lado, quando a partir do registo cadastral se consegue identificar o uso de sistemas compositivos proporcionais é possível, a partir da planta, repor alçados e volumes. Quando a esta volumetria se conseguem associar ritmos de fenestração, de intensidade ou repetibilidade de determinados elementos arquitectónicos, “montam-se” troços de cidade, potenciando o estabelecimento de paralelos, a identificação de rotinas e métodos, tipos e séries.

Operações e processamento dos dados

Em termos práticos opera-se quer através do tratamento da imagem, quer do desenho vetorial. No primeiro caso, o mais elementar,⁶² é possível a partir de um conjunto de operações simples como o ajuste do brilho, contraste ou saturação de cor, ou de forma mais complexa pela sobreposição de imagens ou desenho, realçar, distinguir e assim reconhecer alguns dos múltiplos dados representados. No segundo caso, o desenho assistido por computador (CAD) proporciona a reconstituição do objeto de estudo em 2 e 3 dimensões, a realidade aumentada (Fig. 16)⁶³ ou a realidade virtual com

⁶¹ Veja-se um exemplo prático em Trindade, 2005.

⁶² Um dos programas de tratamento de imagem mais utilizados é o *photoshop*.

⁶³ A *realidade aumentada* é uma ferramenta fundamental da investigação: simplificando, trata-se da construção de um ambiente onde o mundo real é combinado com imagens virtuais geradas por computador ou simplesmente desenhadas sobre

animação,⁶⁴ aspetos particularmente interessantes ao permitirem uma divulgação mais acessível e apelativa dos resultados da pesquisa.



Fig. 16 Walter Rossa e Vera Domingues, Colagem digital da modelação 30x60 palmos do Bairro Alto em parte da *Planta da cidade de Lisboa, na margem do Rio Tejo: desde o Bairro Alto até Santo Amaro*, c.1581-1590. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Cartografia, Arm. 014,01,018.

Particularmente importante é que todo este processo de investigação seja constituído num sistema de informação geográfica (SIG), ou seja, que toda a informação disponível e entre ela a produzida

ele. A realidade é modificada ou mediada por forma a aumentar a perceção do observador sobre um determinado aspeto.

⁶⁴ Veja-se como exemplo a *Recriação Virtual da Alta de Coimbra pré-1942*, acessado a 2 de fevereiro de 2015 em <https://www.youtube.com/watch?v=wPCwEnjLdk>.

ou desenhada, tenha coordenadas geográficas de referência. De forma simples, trata-se de um sistema que relaciona a informação armazenada em bases de dados de naturezas diferentes (textos escritos, fotografia, cartografia, iconografia, desenhos, vídeos, registos de som, etc.) segundo a sua referência geográfica disponibilizando essa informação nos mais variados suportes, designadamente representações geográficas georeferenciadas como por exemplo o *google earth*, o *maps*, ortofotomapas, etc.⁶⁵ É essa a melhor forma de processar e gerir de forma integrada num único suporte e num número infinito de *layers* toda a informação de que dispomos sobre a evolução do território em estudo. Não no sentido tradicional de palimpsesto, em que a escrita de uma nova camada determina a eliminação aparente da anterior, mas num conceito próximo da hipertextualidade em que, a um mesmo tempo, surgem interconectadas informações de natureza, origem e época diferente. Repare-se que as fontes não surgem apenas lado a lado mas cruzadas entre si, sendo particularmente importante para o nosso exercício sobre cidades antigas a resolução das tão frequentes discrepâncias entre representações diferentes, através da sobreposição e ajuste de plantas antigas à realidade atual. Em síntese, gerar sinergias entre os diferentes materiais, conseguindo-se, no final, que o todo seja bem mais do que a soma das partes.

Note-se ainda, como a apresentação dos resultados da investigação a partir deste sistema e tipos de suporte, intensifica a operatividade do conhecimento histórico, facilitando o diálogo entre

⁶⁵ Rossa, 2006 e 2015a. Cf. igualmente *Bombay Before the British: the Indo-portuguese layer* http://en.wikipedia.org/wiki/Bombay_Before_the_British:_the_Indo-portuguese_layer, acessado em julho de 2014. Vários exemplos do uso do desenho como instrumento da investigação podem ser vistos na obra *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Arquitetura e Urbanismo*, José Mattoso (dir.), 4 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, bem como em WWW.HPIP.org, evolução dessa mesma obra para um sítio em linha. Veja-se, a título de exemplo, o caso de Baçaim acessado em fevereiro de 2015 em <http://www.hpip.org/Default/pt/Conteudos/Navegacao/NavegacaoGeograficaToponimica/Localidade?a=567>

áreas científicas distintas e por regra de costas viradas: entre os que produzem o conhecimento teórico e os que “no terreno” intervêm em processos de salvaguarda e reabilitação urbana.

Concluindo

Património artístico, histórico, técnico e cultural em si mesmas, as imagens são também um meio para outros fins, com destaque para o (re)conhecimento de realidades desaparecidas. São extraordinárias e potentes formas de representação e divulgação e, também por isso, perigosas, pois veiculam como realidade olhares da realidade conduzidos por quem as produziu ou reproduziu, mas também por quem as vê. Uma vez feitas ficam ainda e para sempre sujeitas aos perigos e ao fascínio da manipulação, o que pode ocorrer pelo contexto, pela truncagem, pela edição e montagem.

Enquanto património as imagens têm, pois, uma extraordinária dimensão ativa, vida. Por tudo isso, qualquer discurso sobre imagem é um risco, começando pela dispersão. Por outro lado, descritivas ou simbólicas, as imagens, designadamente as que representam espaços urbanos, são sempre insinuantes, ainda que por vezes nem o seu criador, menos ainda o universo dos potenciais leitores, esteja consciente disso mesmo. O seu uso, qualquer que seja o âmbito da investigação é, por isso, um processo de descodificação, de identificação dos diferentes cruzamentos e níveis de leitura.

É significativo que a codificação dos sistemas de representação desenhada por processos que podemos caracterizar como “artesaniais”, a sua divulgação e utilização maciça tenham ocorrido com o extraordinário salto epistemológico que foi o Renascimento, designadamente a par com o aparecimento do livro, a primeira globalização, a autonomização da profissão do arquiteto em relação ao mestre pedreiro, a elevação do estatuto social do artista, etc. E é

também curioso ver como, com o segundo passo da civilização ocidental, a Revolução Industrial disponibilizou os contextos e meios científicos e tecnológicos para o surgimento de outras formas de produção de imagens, em concreto a fotografia ou, mais tarde, o cinema, a rádio e a televisão, a autonomização da produção artística da encomenda direta e o surgimento de um mercado da arte, as coleções e os museus, etc. Vive-se agora uma outra revolução, uma outra mudança, em que as imagens têm outros meios de produção e divulgação e surgem completamente massificadas, comunicando-se tanto por imagem quanto por texto.

Todos esses processos, porém, foram essencialmente aditivos e integradores, uma vez que nenhuma dessas conquistas substituiu ou diminuiu a relevância das preexistentes. O mesmo aconteceu com os métodos de olhar e analisar. As representações em imagens que hoje possamos produzir sobre factos ou materialidades passadas não serão nunca mais exatas que as que foram feitas nesses momentos. Não as atualizamos, mas atualizamos o olhar sobre elas.

Neste texto refletimos sobre as imagens enquanto património, mas também e sobretudo em como as utilizar para a investigação em patrimónios, ou seja, incidindo sobre outras expressões patrimoniais. Pelas razões alinhadas, as visões e métodos lançados sobre os casos do século XVI português nos territórios do Império são, *mutatis mutandis*, válidas para outras cronologias e espaços, sempre que referentes a imagens “artesaniais”, as únicas originais que temos para o estudo dos patrimónios de influência portuguesa do 1.º Império.

Por fim, discorreremos brevemente sobre as potencialidades que outras formas e ambientes de desenhar nos dão de manipular imagem, desconstruída e reconstruída por nós, sobre ou a partir de imagens criadas por outros, por vezes até apenas em texto: é a imagem tornada ferramenta do processo de investigação, clarificando as dinâmicas de génese e transformação, organizando e armazenando dados, divulgando os resultados a públicos diferenciados.

No meio de tudo ficará a noção da imensa potencialidade das imagens para a investigação em patrimónios, até de como parece ser um universo inesgotável, com permanentes surpresas e descobertas. Mas ficará também a noção do fascínio que exercem e do risco que tal representa, a ponto de poderem manipular os resultados do que a partir delas construímos.

Referências bibliográficas

- ALEGRIA, Maria Fernanda, *et al* (2007), "Portuguese Cartography in the Renaissance", in David Woodward (ed.), *The History of Cartography Volume 3 (Part 1), Cartography in the European Renaissance*. University of Chicago Press, 2007, 993-994.
- ALEGRIA, Maria Fernanda; GARCIA, João Carlos (1995), "Aspetos da evolução da cartografia portuguesa (séculos XV a XIX)", in Maria Helena Dias (coord.), *Os Mapas em Portugal da tradição aos novos rumos da cartografia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- ARMAS, Duarte de (1997), *Livro das Fortalezas (1509-1510)*, Manuel da Silva Castelo Branco (intr.). Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Edições Inapa, [Fac-símile do Ms. 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo].
- BALLON, Hilary; FRIEDMAN, David (2007), *Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning*, in David Woodward (ed.), *Cartography in the European Renaissance. The History of Cartography*, Volume 3 (Part 1). University of Chicago Press.
- BELTING, Hans (2014), *Antropologia da Imagem* (2001), João Francisco Figueira e Vítor Silva (org.). Lisboa: KKYM+EAM.
- BETRAN ABADÍA, Ramón (1994), "Las huellas del tiempo: parcelario, tipo y propiedad", *Aragón en la Edad Media. Paisajes rurales y paisajes urbanos: Métodos de análisis en Historia Medieval*. Zaragoza.
- BRANDÃO, João (1990), *Grandeza e abastança de Lisboa em 1552*. Lisboa: Livros Horizonte.

- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira (2001), “De quanto serve a ciência do desenho no serviço das obras de el-Rei”, in Walter Rossa; Renata Araújo; Helder Carita (coords.), *Actas do Colóquio Internacional Universo Urbanístico Português 1415-1822*. Lisboa: CNCDP.
- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira (2011), *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)* (2001). São Paulo: EdUSP e FAPESP.
- CABEÇAS, Mário Henriques (2008), *Festas, Urbanismo e Arquitectura: A Praça Nova de Elvas*, Trabalho realizado no âmbito do Seminário Estudos de Urbanismo do Curso de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [policopiado].
- CARITA, Helder (1999), *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CARITA, Rui (1983), *A Planta do Funchal de Mateus Fernandes (c.1570)*. Coimbra: Centro de Estudos de Cartografia Antiga.
- CASTELO-BRANCO, M. da Silva (1994), “O Livro de Duarte de Armas”, in Francisco Faria Paulino (coord.), *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*. Lisboa: CNCDP, 101-105.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1997), *O Cortesão (1528)*, Carlos Nilson Moulin Louzada (trad.), Eduardo Brandão (rev.). São Paulo: Martins Fontes.
- CASTRO, Dom João de (1968-1982), *Obras Completas (1538-1541)*, Armando Cortesão e Luís de Albuquerque (edição crítica), 4 vols. Coimbra: Academia Internacional da Cultura Portuguesa.
- CID, Pedro de Aboim Inglez (2005), “Castelo de Vide e o álbum de Duarte de Armas: algumas notas”, *Estudos/Património*, 8. Lisboa: IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico, 108-119.
- CID, Pedro de Aboim Inglez (2007), *A Torre de S. Sebastião de Caparica e a arquitectura militar no tempo de D. João II* (1998). Lisboa: Edições Colibri/ Instituto de Historia da Arte da FCSH – UNL.
- *Civitates Orbis Terrarum (1594)*, [liber] quintum, Georgius Braun, Franciscus Hogenbergius. Coloniae: Typis Bertrami Buchholtz.
- CORREIA, Gaspar (1858-1863), *Lendas da Índia (1550)*, Rodrigo José de Lima Felner (dir.). Lisboa: Academia Real das Sciencias.

- CORREIA, Jorge (2008), *Implantação da cidade portuguesa no Norte de África*. Porto: Faup.
- DAVEAU, Suzanne (1997) “Lugares e regiões em mapas antigos”, in Joaquim Romero de Magalhães *et al.* (coords.), *Lugares e regiões em mapas antigos*. Lisboa: CNCDP.
- DAVEAU, Suzanne; GALEGO, Júlia (1995), “Difusão e ensino da cartografia em Portugal”, in Maria Helena Dias (coord.), *Os Mapas em Portugal da tradição aos novos rumos da cartografia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Descrição da fortaleza de Sofala e das mais da Índia* (1990) (1639), Pedro Dias (nota introdutória e legendas). Lisboa: Fundação Oriente, [fac-símile do códice de 1639].
- DIAS, Pedro (1999), *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822), O Espaço do Atlântico*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DOMINGUES, Francisco Contente (2006), “Navegar em novos mares e representar os novos mundos. Náutica e cartografia nas navegações portuguesas” *Novos Mundos – Neue Welten. Portugal e a Época dos Descobrimentos*, Deutsches Historisches Museum, Berlim [Versão eletrónica consultada a 13.07.2014 em http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/pt/docs/Francisco_Contente_Domingues.pdf]
- FARIA, Maria Dulce de (2014), *A planta de Guimarães no atlas factício de Diogo Barbosa Machado* BNDigital Brasil. Versão eletrónica consultada a 13.01.2015 em http://bndigital.bn.br/artigos/?taxonomia=artigos_autor&tv=maria-dulce-de-faria
- FERNANDES, Mário Gonçalves (2009), As plantas “De Guimarães” e “De Vila do Conde”, da Biblioteca Nacional do Brasil. *III Simpósio Luso-Brasileiro de cartografia histórica, anais*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Versão eletrónica consultada a 15.10.2014 em https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/fernandes_as-plantas-de-guimaraes-e-de-vila-do-conde.pdf
- FERREIRA, Augusto (1923), *Villa do Conde e o seu alfoz. Origens e monumentos*. Porto.

- FLORES, Jorge Manuel (2001), *Os olhos do rei. Desenhos e descrições portuguesas da Ilha de Ceilão (1624,1638)*. Lisboa: CNCDP.
- FRANÇA, José Augusto (1996), “Le imagini di Lisbona, 1505-1755”, in *Città d’Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Cesare de Seta (a cura di). Electa Napoli.
- GAMEIRO, Pedro de Matos, (2014), *O semblante original das Fortalezas Medievais de Portugal*. Granada: Escuela de Posgrado de la Universidad de Granada [policopiado].
- GARCIA, José Manuel (coord.) (2008), *Lisboa do século XVII: A mais deliciosa terra do mundo. Imagens e textos nos quatrocentos anos do Padre António Vieira*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses.
- GARCIA, José Manuel (2009), *Cidades e Fortalezas do Estado da Índia. Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Quidnovi.
- GÓIS, Damião de (1566-1567), *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*. Lisboa. [versão eletrónica consultada em 01.06.14 em Biblioteca Nacional Digital res-22-a]
- GONÇALVES, Iria (1996), “Na ribeira de Lisboa em finais da Idade Média”, *Um olhar sobre a cidade medieval*. Cascais: Patrimonia.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan (2009), “A procura portuguesa por animais exóticos”, in Jessica Hallett (coord.), *Cortejo triunfal com girafas: animais exóticos ao serviço do poder*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 32-42.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (2010), *Elfenbein aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)*. Zürich: Museum Rietberg.
- HALE, John (2007), *Warfare and Cartography, ca. 1450 to ca. 1640*, in David Woodward (ed.), *Cartography in the European Renaissance. The History of Cartography Volume 3 (Part 1)*. University of Chicago Press.
- HARLEY, J. Brian (2001), “Maps, knowledge and power” (1988), in J. Brian Harley (author), Paul Laxton (ed.), J.H. Andrews (introd.), *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 52-81.

- HOLANDA, Francisco de (1984), *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571), José da Felicidade Alves (introd., notas e comentário). Livros Horizonte.
- HOLANDA, Francisco de (1984), *Da Pintura Antiga* (1548), Ángel González Garcia (ed.). Lisboa: IN-CM.
- HOLANDA, Francisco de (1985), *Da Ciência do Desenho* (1571), José da Felicidade Alves (introd., comentário e notas). Lisboa: Livros Horizonte.
- KAGAN, Richard (2000), *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. Yale University Press.
- LINSCHOTEN, John Huyghen van (1997), *Itinerário, Viagem ou Navegação de... para as Índias Orientais ou Portuguesas* (1596). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Livro das plantas das fortalezas, cidades e povoações do Estado da Índia Oriental com as demonstrações do marítimo dos Reinos e Províncias onde estão situadas e outros portos principais daquela partes: contribuição para a história das fortalezas dos portugueses no Ultramar* (1991) (1650), Luís Silveira (ed. e pref.). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Livro das plantas de todas as fortalezas, cidades e povoações do estado da Índia Oriental (O)* (1992), (1634-1635), Isabel Cid (transcrição, estudo histórico, codicológico, paleográfico e índices). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Livro de Plantaforma das Fortalezas da Índia (O)* (1999), (1612?/1635?), Rui Carita (estudo). Lisboa: Ministério da Defesa Nacional e Edições Inapa, S.A.
- MACHIAVELLI, Niccolò (2005), *A arte da guerra* (1519-1520), David Martelo (trad. estudo, int. e notas). Lisboa: Sílabo.
- MATOS, J. Sarmiento de; PAULO, Jorge Ferreira (2013), *Um Sítio na Baixa: A Sede do Banco de Portugal*. Lisboa: Museu do Dinheiro-Banco de Portugal.
- MILLER, Naomi (1992), Mapping the city: Ptolemy's Geography in the Renaissance, in David Buisseret (ed.), *Envisioning the city. Six studies in urban cartography*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- MOREIRA, Rafael, *Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa (A)* (1994).
Porto: CNCDP.
- MORSE, Victoria (2007), *The Role of Maps in Later Medieval Society: Twelfth to Fourteenth Century*, in David Woodward (ed.), *Cartography in the European Renaissance. The History of Cartography*. Chicago: University of Chicago Press, vol. 3 (Part 1).
- NUTI, Lucia (2000), *Ritratti di citta: Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (1996). Venezia: Marsilio Editore.
- PARKER, Geoffrey (1992), “Maps and ministers: the Spanish Habsburgs”, in David Buisseret (ed.), *Monarchs, ministers and maps. The emergence of cartography as a tool of government in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- PEREDA, Felipe *et al.* (eds.) (2002), *El Atlas del Rey Planeta: La «descripción de España y de las costas y puerto de sus reinos» de Pedro Teixeira (1634)*. San Sebastian: Nerea.
- PEREIRA, Paulo (2006), “Lisboa (séculos XVI-XVII)”, *Novos Mundos – Neue Welten. Portugal e a Época dos Descobrimentos*. Berlin: Deutsches Historisches Museum. [versão eletrónica consultada em julho de 2014 em http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/pt/docs/Paulo_Pereira.pdf.]
- PEREIRA, Paulo (2011), *A Fábrica Medieval – Conceção e Construção da Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa [Policopiado].
- PEREIRA, Paulo (2013), “A Arquitectura enquanto metáfora. Iconografia da arquitectura (séculos XII-XVI)” in A. F. Pimentel (coord.), *A Arquitectura imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas*. Lisboa: MNAA-INCM.
- REIS, Nestor Goulart (2000), *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-Imprensa Oficial do Estado/Fapesp.
- ROGER, Alain (1997), *Court Traité du paysage*. Paris: Gallimard.

- ROSSA, Walter (2006), “Bombay Before the British: the indo-portuguese layer”, in Rahul Mehrotra *et al.* (orgs.), *Mumbai Reader*. Mumbai: Urban Design Research Institute, 262-269.
- ROSSA, Walter (2015a), “Património urbanístico: (re)fazer cidade parcela a parcela” (2013). *Fomos condenados à cidade: uma década de estudos sobre património urbanístico*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 97-131.
- ROSSA, Walter (2015b), “História(s) do património urbanístico” (2012), *Fomos condenados à Cidade. Uma década de estudos sobre património urbanístico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 59-79.
- ROSSA, Walter; TRINDADE, Luísa (2005), “Questões e antecedentes da cidade portuguesa: o conhecimento sobre o urbanismo medieval e a sua expressão morfológica”, *Murphy. Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 70-109.
- ROSSA, Walter; TRINDADE, Luísa (2006), “O desenho e o conhecimento do urbanismo medieval português”, in Beatriz Arízaga Bolumburu, Jesus Solórzano Telechea (eds.), *El Espacio Urbano en la Europa Medieval, Nájera. Encuentros Internacionales del Medievo*. Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 191-207.
- ROSSA, Walter; TRINDADE, Luísa (2013), “Il sistema urbanistico della Rua de Francos (via dei Franchi) a Coimbra: evidenze e ipotesi, evoluzione e permanenza, in Marco Cadinu (a cura di) *I Catasti e la storia dei luoghi. Cagliari*. Storia dell’Urbanistica 4/2012, Edizione Kappa, 247-260.
- SÁNCHEZ Rubio, Rocío *et al.* (eds.) (2004), *Imágenes de un Imperio Perdido: el Atlas del Marqués de Heliche – Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*. Mérida: Presidencia de la Junta de Extremadura.
- SAUER, Carl (1956), “The education of a Geographer”, *Annales of the Association of American Geographers*, 46.
- SENOS, Nuno (2002), *O Paço da Ribeira: 1501-1581*. Lisboa: Editorial Notícias.

- SEVILLA, San Isidoro de (2004), *Etimologías* (627-630), J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, (texto latino, versão espanhola y notas). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SILVA, Luís Fraga da (2008), *Uma planta inédita de Tavira, do séc. XVI*. Campo Arqueológico de Tavira.
- SILVEIRA, Luís da (1956), *Ensaio de Iconografia das cidades portuguesas do Ultramar*, 4 vols. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- TRINDADE, Luísa (2005) “A Praça e a Rua da Calçada segundo o Tombo Antigo da Câmara de Coimbra (1532)” *Media Aetas, Paisagens Medievais I*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, vol. I da 2.^a Série, 121-157.
- TRINDADE, Luísa (2013), *Urbanismo na composição de Portugal* (2009). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- TUCÍDIDES (2001), *História da Guerra do Peloponeso* (431 a.C.), Mário da Gama Kury (trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- VANN, James (1992), “Mapping under the Austrian Habsburgs”, in David Buisseret (ed.), *Monarchs, ministers and maps. The emergence of cartography as a tool of government in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- VITRÚVIO (2006), *Tratado de Arquitectura* (27-16 a.C.), Justino Maciel (tradução, introdução e notas). Lisboa: IST PRESS.