

A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

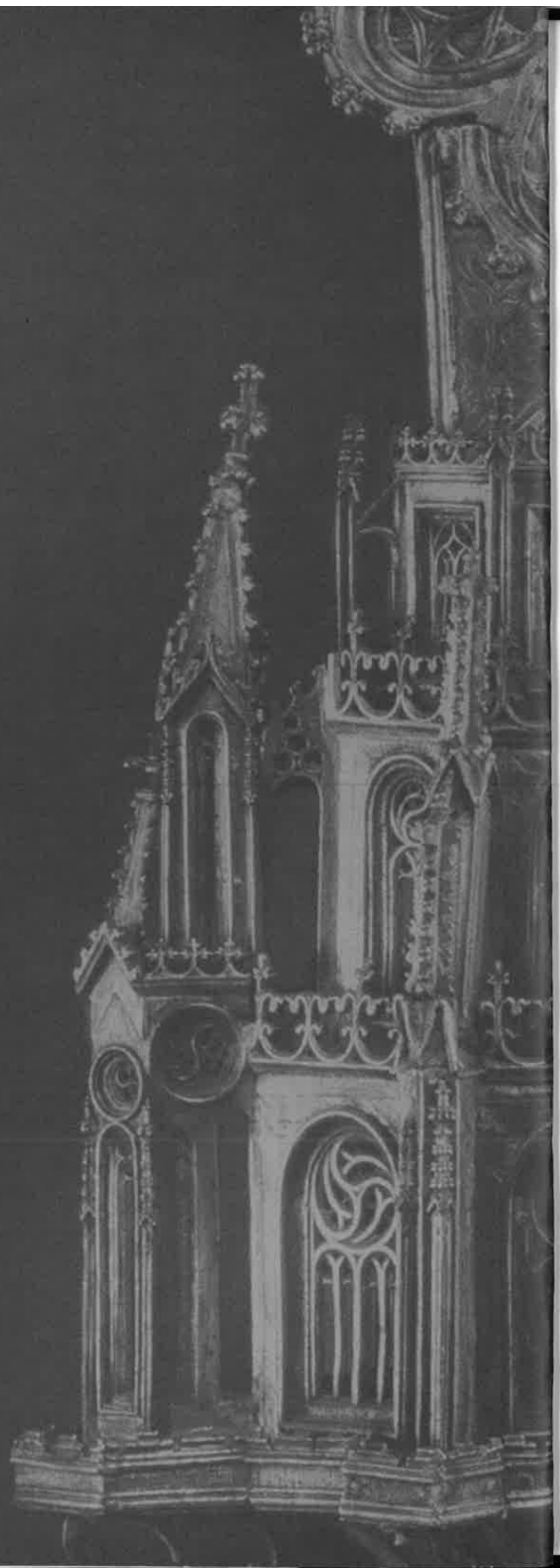
PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS





SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



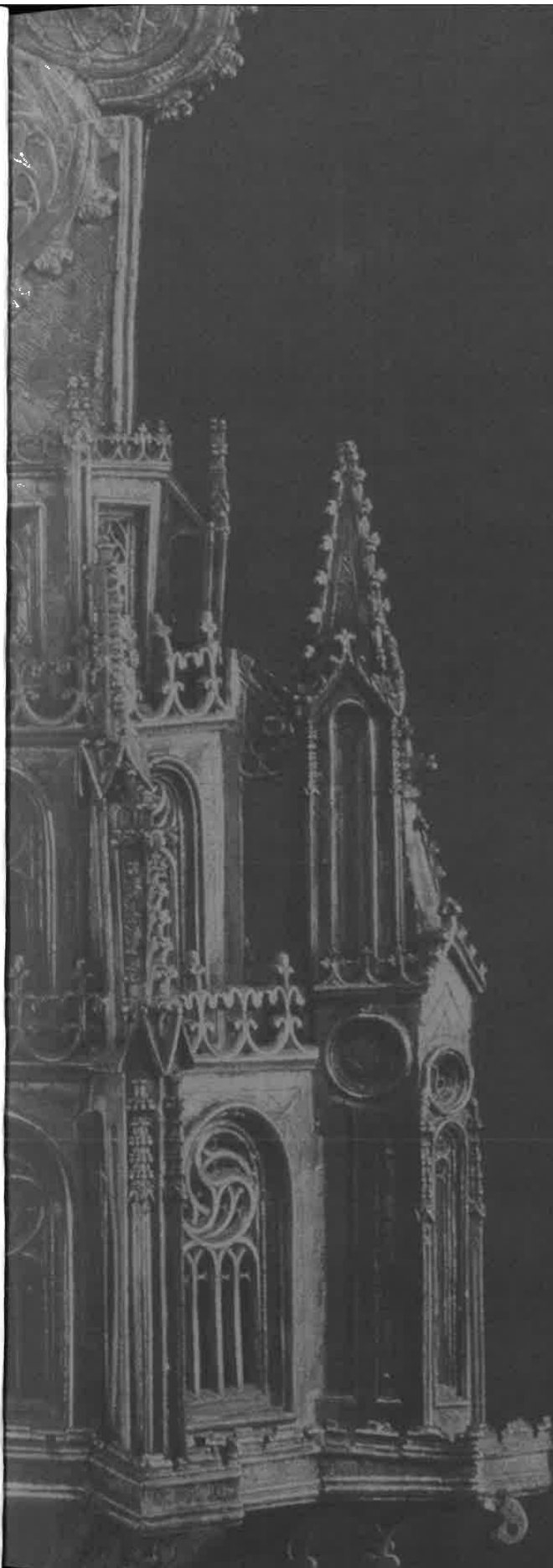


A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS

Museu Nacional de Arte Antiga
1 dezembro 2012 – 30 março 2013

MNAA **INCM**
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA



- 7 *A Arquitetura Imaginária. Em Busca de uma Exposição*
António Filipe Pimentel
- 15 I. A ARQUITETURA ENQUANTO IDEIA
Delfim Sardo
- 33 II. IDEAR A ARQUITETURA
Rafael Moreira
- 63 III. A MICROARQUITETURA
O USO DA DECORAÇÃO ARQUITETURAL
NA OURIVESARIA PORTUGUESA
Joaquim Oliveira Caetano
- 93 IV. A ARQUITETURA ENQUANTO METÁFORA
ICONOGRAFIA DA ARQUITETURA (SÉCULOS XII-XVI)
Paulo Pereira
- 129 V. A ARQUITETURA ENQUANTO ORDEM
Lurdes Craveiro
- 149 VI. A ARQUITETURA ENQUANTO AUTORIDADE
Miguel Soromenho
- 187 VII. A ARQUITETURA IMAGINÁRIA
O ESPAÇO IMAGINADO E A CRIAÇÃO DE REALIDADES
Giuseppina Raggi
- 231 *Bibliografia*



V. A ARQUITETURA ENQUANTO ORDEM

Lurdes Craveiro

O IMPÉRIO OU A UTOPIA DA ORDEM

A consciência das ordens arquitetônicas assume uma trajetória definida a partir do século XV. Desde o momento em que a cultura humanista do Renascimento privilegiou o «saber fazer», aliado a uma teoria do conhecimento, estavam criadas as condições para um envolvimento de toda a mão de obra disponível bem como da encomenda que via nas «boas práticas» para a construção a medida da sua própria ascensão. Construir «bem» implicava não apenas um domínio teórico dos pressupostos obrigatórios para a fabricação do espaço mas também o reconhecimento tácito da credibilização social. Esta circunstância, com dupla valência para as esferas da encomenda e da execução, reverteria em favor da aceleração dos mecanismos de poder, da conquista do estatuto social do artista, e do arquiteto em particular, mas funcionaria também como contributo imprescindível para o processo de uniformização regulada dos procedimentos construtivos.

Os tratados de arquitetura constituem uma ferramenta essencial neste percurso. Todos devedores da cultura clássica e de Vitruvius, é aos vestígios da Antiguidade sistematicamente levantados por campanhas arqueológicas em curso nas principais cidades italianas (com Roma à cabeça) que vão buscar as suas referências mais diretas. Uma organização formal em 10 livros parece ser o primeiro indício de recuperação de um formulário testado em Vitruvius mas também na obra fundamental de Platão, *A República*, que, por sua vez, consolida e eleva a género literário o modelo do texto em diálogo, com reconhecida eficácia formativa. Entre perguntas e respostas devidamente orientadas para um público culto, o discípulo vai sendo conduzido pelo mestre que constrói uma narrativa onde ficam esclarecidas as questões mais decisivas que pendem sobre a arquitetura. Assim se justificaria, talvez, o segredo do êxito editorial de Diego de Sagredo (para além das edições espanholas e francesas, com três edições publicadas em Lisboa, em 1541 e 1542), embora já tenha sido denunciada a atitude interessada do editor Luís Rodrigues (Marías e Bustamante, 1986: 58; Deswarte, 1977: 155).

A matriz vitruviana estabelece a necessidade de posicionamento do arquiteto nos mais elevados escalões da responsabilidade civil e do conhecimento, profundo e diversificado

e sempre em articulação com a vertente mecénica da encomenda esclarecida; a necessidade de encontrar um léxico específico para a arquitetura, clarificando e uniformizando procedimentos; a obrigatória atenção a ter à natureza dos solos, à presença da água, aos efeitos do clima, aos materiais, à forma e à função dos edifícios, às técnicas de execução, ao respeito pelas proporções julgadas adequadas, ao ornamento, à elegância e beleza da obra, em suma, aos princípios orientadores da *firmitas, utilitas e venustas*, constituindo-se como mecanismos de perfeição que encontram a sua fundamental base de apoio na correta e devida utilização das ordens. Se a Antiguidade produziu outros textos onde se inscreve a arquitetura, como, por exemplo, o *Epitoma rei militaris* (c. 380) de Vegécio (com preocupações direcionadas para as táticas da guerra) (Monteiro, Braga, 2009), e ilustra uma tradição de regulamentação, seria a Vitruvius que, justamente, ficaria a dever-se essa espécie de texto original de que ninguém poderia alhear-se a partir do século XV.

Apurado já o não desconhecimento de Vitruvius ao longo da designada Idade Média, é também conhecida a vigência de um saber que integra as preocupações mais elementares da cultura arquitetónica clássica. A não ser assim, não se compreenderiam nem as cópias manuscritas do texto do arquiteto romano (são cerca de 30, desde o século IX ao século XV, momento em que se inicia a aventura editorial) nem a «modernidade» dos cadernos de Villard de Honnecourt em pleno século XIII. Os esboços ensaiados em pergaminho ou nas «salas de risco» de muitos edifícios construídos em tempos góticos vão mostrando uma realidade que, longe de se afastar de uma cultura que entende o espaço como uma unidade «celular» onde se integram os elementos em consonância, estabelece a interação entre o espaço e as formas, planeando cuidadosamente os vários setores da construção e refletindo sobre os modelos decorativos adequados. Poder-se-á então dizer que à cultura gótica faltava um *corpus* ordenado e racionalizado que permitisse a regularização de procedimentos e a adesão explícita aos formulários subjacentes à Antiguidade.

Se a arquitetura anterior ao século XV não dispunha dessa estrutura teórica que alimentou todo o universo construtivo a partir de então, não deixou, mesmo assim, de evocar um

conhecimento subjacente aos princípios de regularidade, proporção e harmonia. Deste modo, a grande e fundamental aquisição deste período, apoiada precisamente nos potenciais oferecidos pela descoberta da imprensa, reside na emergência da percepção da ausência que urge ultrapassar. Os tratados, mais do que o resultado direto do suposto «descobrimento» de Vitruvius e da cultura clássica, surgem precisamente como a grande solução para um problema de sistematização que afeta sobretudo uma estrutura socioprofissional pressionada pelo ambiente humanista que encara o conhecimento diversificado como a grande via que desagua na harmonia e no bem-estar comum. Movidos por semelhantes pressupostos, aos arquitetos caberá a atuação mais destacada num percurso que os libertará de um estatuto de oficiais mecânicos e reconhecerá a integração da sua atividade no domínio das artes liberais. Não por acaso, e no contexto de elitização que a arquitetura passará a assumir, a necessidade de proteção dos escalões sociais mais elevados traduz-se nas dedicatórias com que a generalidade dos tratadistas começa os textos. A construção da ideia do protagonismo remetido à conceção do projeto (que Filarete identificará com peculiar cunho organicista) andarà a par com a emergência da importância do desenho e com o estatuto intelectualizado da genialidade, tal como a proximidade entre o exercício de uma profissão e a capacidade de a racionalizar criticamente estabelece uma espécie de cordão umbilical entre a atividade do arquiteto e os tratados.

Philibert de l'Orme (c. 1514-1570) é, precisamente, um desses casos exemplares cuja trajetória pessoal ilustra bem a ascensão aos vários patamares do reconhecimento social. Do contexto corporativo dos pedreiros a arquiteto real ao serviço de Francisco I e Henrique II, nomeado inspetor das fortificações da Bretanha e superintendente dos edifícios régios, o arquiteto acabaria (com a ajuda da divulgação da sua obra feita por Jacques Androuet du Cerceau) por ser considerado um dos paladinos da interpretação clássica em terras francesas. Sintomaticamente, os seus textos, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* (Paris, 1561) e *Le premier tome de l'architecture* (Paris, 1567), reportam-se, o primeiro a uma missão formativa com fortíssima componente técnica

e direcionada para a prática da arquitetura, o segundo a uma incursão teórica de matriz humanista (Potié, 1996).

A formação dos arquitetos portugueses, sobretudo remetida à circunscrição do estaleiro, teve de encontrar os mecanismos adequados à organização regulamentada do trabalho que levariam ao distanciamento face à cultura oficial, à elaboração de um corpo legislativo que acompanhou a progressiva burocratização do Estado, das instituições e dos ofícios, e de onde emergiu a figura do provedor das obras reais (cujos antecedentes remontavam, pelo menos, ao cargo de vedor das obras reais, instituído por D. João I). A resistência à identificação formal do arquiteto enquanto tal tem de ser compreendida no terreno das permanências mentais que, em Portugal, e não obstante os esforços tendentes à elitização da profissão, perturbou a ascensão do arquiteto humanista.

Os registos demarcados em que decorre a actividade de homens como Miguel de Arruda, António Rodrigues, Filipe Terzi ou os Álvares, têm de se inscrever no âmbito restrito das bolsas de vanguarda protegidas pelo poder e vocacionadas quer para a imposição da cristianíssima imagem do país, quer para a assistência aos valores imperiais vertidos para a arquitectura militar. (Craveiro, 2009: 133)

A obrigatoriedade do conhecimento, nivelada pelo acesso e compreensão das ordens, traduziu-se então no apetrechamento geral das principais casas laicas e religiosas de extenso material icónico que incluía os tratados disponíveis (com destaque para as várias edições de Vitruvius, Alberti, Serlio, Antonio Labacco, Pietro Cataneo, Giacomo da Vignola, Andrea Palladio ou Juan de Arfe y Villafañe) ou as compilações de gravura criada por Jacques Floris, Cornelis Bos ou Hans Vredeman de Vries, estas executadas por Jérôme Cock (Mandroux-França, 1983: 143-174), cuja responsabilidade pela implementação de uma rota «festiva» e intensamente decorada na arquitetura portuguesa da transição do século XVI para o século XVII tem sido justamente realçada.

A sondagem às ordens clássicas e a longa e inquietante trajetória estabelecida para o apuramento de medidas, proporções, ornamento ou sistemas de adequabilidade às funções, aos materiais ou à geografia de implantação dos edifícios, constituí-

ram o mote que, desde o século XV até hoje, orientaram os projetos de arquitetura e vincularam os arquitetos a um universo racionalizado e coerente na articulação entre os elementos.

Quando, em 1986, John Onians, ao inaugurar o colóquio sobre as ordens arquitetônicas em Tours, fazia depender a utilização das ordens da vontade de poder de uma elite esclarecida italiana (os Médicis de Florença, Sigismondo Malatesta de Rimini ou Federico da Montefeltro de Urbino) ou dos círculos da corte em França (Cardeal d'Amboise, Francisco I ou Henrique II, com a poderosa marca de Philibert de l'Orme), sublinhava também o caráter agressivo e conflituoso destas personagens,

qui utilisèrent l'architecture pour résoudre leurs problèmes personnels. S'ils ont surtout employé les ordres c'est parce qu'ils pensaient que ceux-ci pouvaient servir à améliorer leur réputation ou à la modifier.
(Onians, 1992: 330)

Fruto de uma leitura historiográfica datada, a esta interpretação faltou avançar com outras ferramentas de análise que passem por questões de necessidade, tão de índole social como prática e política. Foi para resolver problemas relacionados com a necessidade de afirmação da Igreja que o Papa Nicolau V recebeu com tanto agrado o manuscrito de Alberti, tal como a inequívoca adesão em massa à leitura e interpretação dos tratados implicou, para a encomenda generalizada e para uma consciência coletiva que os trabalha, uma obrigação de modernidade capaz de construir os patamares de acesso a um estatuto socialmente credenciado e à ilusão de participação ativa num modelo utópico onde se conjugam harmonia e proporção, beleza ou justiça social. Compreendem-se, assim, tanto a atualidade dos textos de Platão como as incursões no domínio das cidades utópicas que rapidamente se organizaram para mostrar também a eficácia de um conhecimento racionalizado. E, em sistemas reproduzidos idealmente ou materializados pela arquitetura, foram sempre as lições dos tratados que serviram para ordenar um mundo sistematizado por regras políticas, sociais e educacionais, de desenvolvimento económico ou, em suma, de teor construtivo que apela ao usufruto qualificado do espaço privado ou coletivo.

O importantíssimo contributo de Alberti para a consagração do arquiteto como intelectual e homem de ciência e de uma profissão que requer a obediência a um conjunto de princípios técnicos ou filosóficos que estabelecem a organicidade da arquitetura (onde, tal como acontece no corpo humano, nenhuma parte pode ser acrescentada ou suprimida, em detrimento do equilíbrio e beleza do conjunto) não terá tido uma repercussão efetiva nos tratados que se lhe seguiram, mas isso não impediu que fosse sempre uma referência obrigatória e reverenciada. O tratado *De re aedificatoria* (cuja primeira publicação data de 1485, em Florença), organizado em três níveis, o da necessidade, o da comodidade e o do prazer (Choay, 1980: 86-129), e escrito em latim, sem o auxílio da imagem e num discurso rico de abstração, tornou a abordagem difícil num tempo sedento de uma urgência prática.

De facto, se as experiências editoriais disponíveis ainda no século XV (como as três de Vitruvius) se afastaram das preocupações com a imagem, ao longo do século seguinte os tratadistas teriam o saber e a oportunidade para corrigir tal situação. Nessa interpretação particular extraída da visão do Homem do Renascimento sobre a Antiguidade e atendendo ao esforço de ilustração levado a cabo na edição vitruviana de 1521 em Milão, por Cesare Cesariano,

le dessin tend à visualiser un développement textuel. Les livres de Vitruve décrivent des formes artistiques (architecturales ou plastiques) et l'image apparaît par conséquent comme la "réalisation" du texte. Cela a pour conséquence que l'image peut très facilement remplacer le texte, se substituer à lui dans la mémoire du lecteur et que c'est bien l'illustration qui produit du sens. L'image sert alors d'ancrage au texte: la vision que Cesariano propose de l'Antiquité de Vitruve n'est pas une vision textuelle, si je puis dire, mais 'imaginée' par un homme du XVI^e siècle. (Recht, 1988: 62)

A cultura clássica adquiriu, assim, um novo fôlego estabilizado pelo ambiente que prolongava a *devotio moderna* e ia ao encontro dos textos originais do cristianismo e dos autores clássicos, realizando Deus através da razão e imprimindo, através de uma sabedoria formatada pelo conhecimento, as condições físicas aptas para o usufruto da beleza e felicidade.

A indagação sobre as ordens constituiria, e a partir do texto qualificado de Alberti, autêntica placa giratória na ambição pela conquista da devida proporção, da harmonia e, necessariamente, da «correção» implícita nas medidas utilizadas. A longa batalha pela «veracidade» das formas e das dimensões assumiu a face mais visível da tratadística na segunda metade do século XV mas, sobretudo, a partir do século XVI. Antonio Averlino (Filarete) ou Francesco di Giorgio Martini (no investimento sobre a arquitetura civil e militar) encheram os seus manuscritos de ilustrações sempre numa perspectiva de harmonia conjugada mas ainda sem verdadeiro apelo à necessidade de seriação das ordens.

Abstraído das edições do texto vitruviano de Fra Giovanni Giocondo (Veneza, 1511) e de Cesare Cesariano (Como, 1521), a concentração italiana de esforços em matéria de descodificação das ordens surgiria com Sebastiano Serlio, no seu Livro IV, publicado em 1537, questão que, embora subsidiariamente e no apoio à excelência dos edifícios antigos e modernos, não abandona no Livro III (1540). Serlio seria, nesta como noutras causas, o tratadista mais seguido em Portugal e aquele que, no panorama arquitetónico do país, melhor se reconhece num tempo que não se esgota no século XVI. A adaptação da eficácia vitruviana (remetida à concordância das ordens com as respetivas invocações pagãs) ao universo do cristianismo e a preocupação de configurar o verdadeiro manual prático de instruções defendidas pela geometria, e partindo da divulgação de medidas, formas e proporções entre os elementos que configuram o espaço, serão, porventura, os ingredientes-chave de um sucesso que atravessou toda a Europa votada às mesmas orientações e pesquisas.

Pietro Cataneo (Veneza, 1554) ou Andrea Palladio (Veneza, 1570) insistiriam inevitavelmente sobre o tema, mas seria Vignola (Roma, 1562), no contexto italiano do século XVI, a estabelecer os critérios mais sólidos com vista à ultrapassagem das hesitações pendentes quanto às diferentes interpretações sobre medidas e proporções. Defendendo uma relação constante entre as medidas dos elementos arquitetónicos com aplicação na generalidade das ordens, a teoria de Vignola acabou por ser diluída a favor da grandiloquência das suas ilustrações (Wiebenson, 1988: 168). Já no século XVII,

Vincenzo Scamozzi (Veneza, 1615) não deixaria de pactuar, numa versão que denuncia a sofisticação do desenho, com os ideais mais caros à cultura arquitetónica veiculada pelo Primeiro Renascimento: o plano centrado e o império discursivo das ordens.

A concentração de esforços na captação de uma unidade de pensamento relativamente às ordens foi sendo, não obstante as sistemáticas e repetidas incursões neste domínio, minada tanto pelas diferenças de sensibilidade na observação como pela efetiva diversidade de comportamento das ordens nos registos materiais da Antiguidade. A perturbação assume-a, desde logo, Vitruvius, ao referir-se às colunas dóricas nos pórticos do teatro: «proporções e comensurabilidades, não serão com as mesmas medidas que escrevi ao tratar dos templos sagrados» (Vitruvius, 2006, Livro V, cap. IX: 193). Na realidade, o mesmo grau de desassossego que Serlio faria transparecer no Livro III, ao mencionar os entablamentos no Panteão romano, que não respeitam a doutrina de Vitruvius, e a mesma riqueza de alternativas quanto a medidas e proporções abordadas em toda a tratadística que se projeta também para além do século XVI.

A coesão e a esperada capacidade de reprodutibilidade de um modelo capaz de uniformizar procedimentos e unir em torno de si uma teoria convertida em prática falhavam nos seus fundamentos, as ordens, tanto quanto geravam uma riqueza sofrida de soluções à procura da «verdade». Até ao século XVIII, pela mão de Ledoux, não se esgotaria tão depressa esse sentido utópico que as ordens também souberam transportar. A adesão ao neopalladianismo que varreu Portugal e a Europa do século XIX manifestar-se-ia na utilização da matriz ideológica do classicismo do século XX; afinal, o eterno percurso em torno do clássico, enquanto motor de correspondências e harmonia num espaço qualificado, que encontra ainda expressão na arquitetura contemporânea.

À SOMBRA DA ORDEM

Portugal não ficou alheio ao processo indagativo sobre as ordens. Disso dá conta uma série de experiências a vários níveis encetadas no campo da plasticidade, sobretudo a partir do reinado de D. João II. Quer através de uma política diplomática de relacionamento com a Itália e as cortes europeias, quer

através dos contactos comerciais estabelecidos nos circuitos económicos que ganhavam consistência e poder (a feitoria ou as estruturas bancárias mais relevantes), quer ainda através da novidade importada (no âmbito das obras ou do conhecimento transmitido por bens ou pessoas), quer, finalmente, pela pressão de um império em crescimento onde a defesa e os intuitos de permanência levavam à perseguição e aplicação de critérios de uniformidade para a arquitetura (devidamente testados e com capacidade para impor uma imagem de força e modernidade), a cultura clássica desbravou um caminho pautado pela diferença mas não deixou de insinuar-se na consciência e na plasticidade portuguesa ainda no século XV. Disso dão conta as intervenções levadas a cabo por D. Afonso, 1.º conde de Ourém, nos seus domínios em Ourém e Porto de Mós (Moreira, 1991a: 133), ou a construção, já nos finais do século XV, do castelo do Alvito, fruto da visão moderna do 2.º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira. O momento mais emblemático deste percurso passa talvez pela iniciativa de D. João II, consagrada no ideário do Hospital de Todos os Santos. A aposta reforçada na saúde acompanhava, com a visibilidade e o impacto urbanístico requeridos pela imagem do poder, os pressupostos alimentados pela pressão humanista no tocante à beleza e ao bem estar físicos (com interferência sobre a dimensão qualitativa do humano) e pactuava com um modelo testado na conceção regularizada (quadrangular que aceita a cruz definida pela intersecção da Igreja) que se aplicava também à seriação de sexos e enfermidades. Assistência hospitalar, cultura humanista (desenvolvendo um corpo teórico onde se destacam nomes como Marsílio Ficino) e tratadística são três faces da mesma «moeda» que circula pela Europa classicizada e com uma revelação clara no Portugal de D. João II ou na Espanha dos Reis Católicos.

Foi o período manuelino que instituiu a fórmula contratual do construir *ao romano* (Craveiro, 2009). Por ela se formalizava então uma prática que se aventurava no domínio da cultura clássica mesmo que não tivesse ainda grande familiaridade com a tratadística. Nessa visão metamorfoseada do mundo, onde se enquadra o grutesco, domínios tão diversificados como a arquitetura, a escultura, a pintura, a iluminura, o têxtil ou a ourivesaria pactuaram com os motivos de extração

clássica e imprimiram uma outra plasticidade na construção dos modelos que, rapidamente, se haveriam de ancorar nas lições dos tratados. A dimensão fantasiada do ornamento ou o motivo do grutesco na colagem à arquitetura portuguesa não se esgotaram depois da década de 40 do século XVI. Se podem ser entendidos como uma primeira abordagem à estrutura intelectualizada do designado «Primeiro Renascimento», haveriam de permanecer no horizonte cultural da decoração arquitetónica e captar a atenção dos séculos seguintes. Em tempos catalogados como «maneiristas», e sobretudo nas áreas mais influenciadas pelo sopro humanista (como Coimbra), manteve-se a carga ornamental e o grutesco; Vignola também não tinha abdicado desse ritmo no preenchimento dos elementos na arquitetura das ordens, tal como a gravura se encarregaria de perpetuar uma dinâmica sempre atuante nas diversas disciplinas artísticas.

O século XVI português desenvolveria uma consciência mais forte e alargada das ordens. Disso dá conta a divulgação de Vitruvius (sobretudo na tradução de Cesare Cesariano, 1521) e dos textos de Sagredo (Toledo, 1526; e Lisboa, 1541 e 1542), na exposição desse grau de fantasia e inventividade com que se interpretam as lições de Vitruvius sem, no entanto, comprometer as grandes linhas de força que presidem ao corpo teórico avançado desde o século XV. Por via das *Medidas del romano*, de Sagredo, construiu-se também, afinal, o espaço orgânico que a cultura humanista plasmou com maior visibilidade em Tomar ou em Coimbra.

A leitura e a utilização de Serlio (particularmente, do Livro IV e Livro III) ocorreram a um ritmo que expõe o grau de apetência pela «medida» clássica, num contexto denunciado por Francisco de Holanda que, cerca de 1540, manifestava o seu agrado pelo empenho português face à cultura antiga. Já em 1532 a *Rópica Pnefma* de João de Barros incorporava o arquiteto Vitruvius; em 1541 Pedro Nunes seria incumbido da tradução da sua obra, *De architectura*; em 1543 André de Resende comporia dois livros sobre aquedutos decalcados do *De aquaeductibus urbis Romae*, de Frontino, e em 1552 teria também a missão de traduzir o *De re aedificatoria*. Perdeu-se o rasto destas traduções (a terem sido efetuadas) mas ficou referenciado o ambiente que não prescindia do acesso mais fácil

aos tratados e à iconografia disponível. O primitivo Colégio das Artes em Coimbra (Diogo de Castilho, 1548), dilatando e reorganizando o espaço dos colégios do Mosteiro de Santa Cruz, integrou a ordem jónica na obediência às propostas de Serlio em matéria de adequação ao edifício ocupado pelos «homens de vida quieta e sossegada», mas a insólita rotação a 90° das volutas dos capitéis que identificam o jónico afasta-se da definição canónica da ordem. O que pode ser entendido como uma interpretação diletante dos tratados, rapidamente ajustada pelo arquiteto, traduz as hesitações do seu percurso formativo, mas essa interpretação também está ancorada nos desenhos gravados de proveniência nórdica e presentes em Santa Cruz. Da mesma forma, e pela via experimental, as ordens iam encontrando mecanismos específicos para a sua implantação.

Para além das edições que iam chegando a Portugal, em língua vernácula ou traduzidos para castelhano, os textos portugueses circunscrevem-se a muito poucos exemplares. Em época de cerrado classicismo, o caso dos manuscritos sobre arquitetura (1576-1579) entregues a António Rodrigues (Moreira, 1982) e o enigmático *Tratado de architectura politica e militar* (1613) atribuído a Pedro de Araújo, arquiteto de Aveiro (Ruão, 2007: 301-305), clarificam uma vontade que, no entanto, se traduzirá com real substância apenas no *Tractado de architectura que leo o mestre e Architecto Mattheus do Couto o Velho no anno de 1631*, com claras intenções pedagógicas direcionadas para o seu desempenho na Aula de Arquitetura no Paço da Ribeira. Por outro lado, os apontamentos dispersos ou o *taccuino* (1578) de Filippo Terzi, inspirado em vignola, com os mesmos objetivos no âmbito da formação inscrita na mesma Aula e, portanto, sem as preocupações de divulgação massiva que presidem aos tratados, definem um indicador explícito de que as ordens não andam arredadas da arquitetura militar e constituem motivo de indagação permanente. A secular tradição da guerra e a necessidade de providenciar as ferramentas adequadas às pressões internas e externas levariam então à consagração da figura do engenheiro militar (atuante já no século XVI), à criação (1647) da Aula de Fortificação e Arquitetura Militar (sob a regência do cosmógrafo-mor Luís Serrão Pimentel) e ao exacerbamento

das atenções para a o domínio das práticas da guerra e da fortificação. Disso mesmo dariam conta os tratados de Serrão Pimentel (1680) e de Manuel de Azevedo Fortes (1728-1729), instrumentos de capital importância na gestão do Império e na defesa intransigente dos princípios que reivindicam sempre o conhecimento categorizado dos clássicos.

A SOBREPOSIÇÃO DA ORDEM

Foi Serlio quem, no Livro III, avançou com uma interpretação de natureza político-ideológica que justifica a sobreposição das ordens no Coliseu de Roma: a integração da ordem composta a rematar um alçado de quatro registos sucessivamente entregues às ordens dórica, jónica e coríntia compreende-se através de uma analogia de natureza política e cultural. As três ordens inferiores correspondem a um território dominado ao qual se sobrepõe a composta, expressão de triunfo dos antigos romanos, *senhores do universo*, sobre uma área geográfica, uma cultura e uma lógica artística.

As práticas da sobreposição vão, assim, longe no tempo e na interpretação do sentido de verticalidade, com dúbias alusões de honorabilidade e poder. A construção de um espaço humanizado que vai ao encontro das preferências de horizontalidade parece, desta forma, contrariada pela alternativa de um alçado que se projeta verticalmente e acolhe os ingredientes definidos pelas diferentes ordens. Na realidade, a sobreposição, que tem de entender-se sempre, e também, como resultado da necessidade do acompanhamento credenciado das superfícies parietais em altura, recupera a autoridade do significado da torre medieval mas, sobretudo, reveste o conjunto com a elevação e a dignidade extraídas de uma cultura que não desconhece os efeitos de uma tradição secular e a conjuga com as referências clássicas. A distância que vai da sobreposição verificada na porta monumental do Castelnuovo em Nápoles (c. 1458-1486), na mais famosa fachada do palácio ducal de Urbino (Luciano Laurana, 1466), ou nas empreitadas pioneiras levadas a cabo pelo cardeal Georges d'Amboise no castelo de Gaillon (1.ª década do século XVI), às experiências bramantinas no domínio da utilização das ordens ou às realizações de Palladio e Vignola tem uma correspondência direta na distância que se pode estabelecer entre

os circuitos portugueses. Os exemplos da Porta Especiosa na Sé Velha de Coimbra (c. 1535), do claustro de Tomar (Diogo de Torralva, 1558) ou da fachada da igreja do convento da Cartuxa de Évora (Vicenzo Casale, 1587) reivindicam uma aparente falta de sintonia em contexto que se submete ao «império» do discurso classicizante, mas cuja chave de decifração reside no investimento progressivo da arquitetura portuguesa sobre a leitura dos tratados. Residirá também, em trajeto imparável para a generalidade da Europa, e numa concordância balanceada entre as pressões contrarreformistas e o desenvolvimento da arquitetura militar, nas diretivas de decoro e contenção que resultaram numa arquitetura sóbria e musculada que, nem por isso, abdica da aplicação dos formulários do Antigo.

A LIBERTAÇÃO DA ORDEM

A aplicação das ordens não se circunscreve ao domínio arquitetónico. Os processos de contaminação entre as várias disciplinas artísticas são aqui uma constante que se deteta, desde logo, na ambivalência do trabalho. O arquiteto-escultor João de Ruão, o caso mais explícito no Portugal do século XVI, é apenas a denúncia de uma realidade que se alarga aos cruzamentos entre os diferentes campos artísticos. A observação mais cerrada sobre os processos escultóricos que se movimentam na arquitetura (aceitando esta a carga decorativa que se implementa através da colagem íntima aos seus elementos, assim dinamizados e com significado reforçado) não esconde o apelo à autoridade das ordens que varreu todos os circuitos da cultura plástica também em Portugal. Num procedimento habitual, o retábulo onde se encontra a *Senhora da Rosa* (João de Ruão, c. 1555), na capela ao Evangelho da cabeceira da igreja matriz de Cantanhede, apresenta-se como arco triunfal encimado por frontão triangular. Com um sentido de contenção ornamental que foge à prática comum de João de Ruão, os relevos dos anjos colocam-se em campo decorativo que, decididamente, adota a estratégia do motivo serliano e exemplifica uma estratégia formal repetida à exaustão. Na fidelidade à gravura do Livro IV de Serlio para a ordem dórica, substituem-se apenas as colunas por pilastras e subprime-se o ritmo de métopas e tríglifos no friso.

Por via do universo tratadístico (que só se instala verdadeiramente no século XVI), dos efeitos de retorno da presença portuguesa na Itália, das marcas deixadas por intelectuais e artistas (como o debatido caso de Sansovino) em território português, dos contactos políticos, económicos e diplomáticos, da gravura em circulação ou das obras importadas do norte da Europa ou da Itália, as referências a utilizar chegavam de várias frentes. O material icónico provindo de áreas como a iluminura ou o desenho gravado assumiu um papel formativo por excelência no enfrentar do repto face à organização e gestão das ordens. Assim se pode ler também a *Bíblia dos Jerónimos* que, demonstrando a modernidade de D. João II, oferece um repertório qualificado onde se encontram todos os ingredientes necessários à inscrição do modelo.

Foi, aliás, pelas lições colhidas no âmbito de outras disciplinas artísticas (sobretudo, a partir da escultura ou da pintura) que a arquitetura construiu um saber prático de maior proximidade ao antigo e às ordens. Os registos da contaminação, nessa aprendizagem comum à plasticidade, encontram-se necessariamente plasmados em todos os ramos do artístico. Circunscritas a técnicas e materiais diferenciados, ao plano bidimensional ou à terceira dimensão, as ordens eternizaram o clássico e imprimiram uma prática racionalizada que, mesmo na evasão ao modelo, o têm como obrigatória referência.

ORDEM E «DESORDEM»

Se o século XV e particularmente o século XVI se empenharam na construção da «devida» ordem, não deixaram também de promover as interrogações que acabaram por minar a estabilidade sonhada. Nem a arquitetura veiculou procedimentos unânimes, como não nasceu uma prática capaz de anular a consciência dos saberes ancestrais na construção do espaço, como, ainda, a teoria das ordens se desdobrou em propostas alternativas que enriqueceram a cultura arquitetónica desde então.

Nos «séculos de ouro» do Renascimento as interpretações em torno das ordens deram consistência a uma pesquisa formal que envolveu os arquitetos e todos os homens ligados à encomenda e à construção. Neste circuito de indagação ini-

cialmente reservado às elites se definiu, afinal, a coesão de um pensamento obrigatoriamente filiado nas ordens clássicas mas também a percepção de uma perturbação face ao modelo «canónico» que, por esta via, admite, da mesma forma, o desvio e a transgressão.

A não ser assim, não se compreenderiam, em tempos de assumido classicismo, todas as incursões no domínio de uma plasticidade testada pragmática e emocionalmente. As abóbadas nervuradas, sustentadas por colunas ou pilastras de recorte clássico e dinamizadas pela vibração das figuras geométricas tecidas nas coberturas, continuaram a prolongar um sentido historiograficamente entendido como «gótico», mesmo que a carga energética que delas decorre se ausente dos figurinos medievais e mesmo que esta definição de cobertura escorra para além do século XVI. E é ainda o abalo historiográfico remetido às faixas classificatórias do «maneirismo», capaz de integrar os «góticos» e os «renascimentos», que transparece, por exemplo, na ideação do açougue de Beja (Diogo de Torralva (?), 1548-1550), obra patrocinada pela figura culta do infante D. Luís.

A uma escala que cruzou os diversos continentes, a arquitetura do Renascimento português interpretou o antigo pela leitura dos tratados e pela inclusão ponderada das ordens mas também soube gerir outras interferências provindas do exterior ou mantidas em permanência latente no seu próprio território cultural. O claustro de Viseu ou a obra romana da Foz do Douro (o resultado da aliança entre o bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, e o arquiteto Francisco de Cremona) devem tanto à ânsia de modernidade na construção do espaço usufruído como as estratégias que estimulam as preferências nacionais das ordens religiosas ou da arquitetura militar entre a segunda metade de Quinhentos e os meados do século XVII são devedoras de uma espécie de ditadura procurada e consentida das ordens arquitetónicas. Nessa diversidade interpretativa, é pelas ordens que se materializam sempre as heranças da tratadística e se perspetiva a consumação da harmonia, da proporção e da felicidade. E a arquitetura transforma-se, finalmente, em ciência ao serviço do Homem.