Sebentas de história da arquitectura moderna: um projecto de ensino de história de arquitectura

Autor(es): Rodrigues, José Miguel

Publicado por: Editorial do Departamento de Arquitectura

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/37321>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_3_6

Accessed : 26-Apr-2023 15:20:10

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

JOELHO

#03

VIAGEM-MEMÓRIAS: APRENDIZAGENS DE ARQUITECTURA

Coordenação:

Alexandre Alves Costa
Domingos Tavares

Exposição Viagem

Exposição Memórias

Luis Mansilla

Alexandre Alves Costa
Domingos Tavares

Jorge Figueira

José Miguel Rodrigues

José António Bandeirinha

José Fernando Gonçalves

Paulo Providência

Gonçalo Canto Moniz

Armando Rabaça

Patrícia Miguel

Bruno Gil

José Miguel Rodrigues Sebentas de História da Arquitectura Moderna: um projecto de ensino de História de Arquitectura

Em 2003, Domingos Tavares deu início a um novo projecto editorial intitulado *Sebentas de História da Architectura Moderna*. Com a sua concretização nascia uma nova chancela¹ - a Dafne - hoje com ampla e reconhecida obra publicada na área da arquitectura. Que as Sebentas de História da Architectura Moderna pressupõem um projecto de ensino para a História parece inquestionável. Como se caracteriza porém esse projecto? Qual o seu ponto de partida e os seus objectivos? Não foi a sebenta quase sempre usada como um processo de cristalização do saber adquirido, ao serviço de quem ensina, mais que de quem aprende? Não serão, contudo, estas Sebentas - e não outras - precisamente um desafio a essa cristalização, aparentemente anunciada, no título da colecção? A segunda, mais do que a primeira hipótese, permitir-nos-á esclarecer o projecto de Domingos Tavares para o ensino da História.

Se existe ou existirá uma História por e para Arquitectos parece ser uma dúvida que importa aos próprios Historiadores.

“Ao arquitecto, hoje como no passado, interessarão mais os precedentes e a solução, a evolução dos tipos e as suas variações. Ao historiador de arquitectura, por seu lado, importa primordialmente o que a obra esclarece da história das formas em articulação com a cultura e a história da humanidade. Uma coisa é uma obra vista fora do contexto em que foi produzida por olhos de arquitecto que reconhece em qualquer época e em qualquer edifício o trabalho e as preocupações de um colega antigo. Outra coisa é a discussão concreta do modo como uma determinada obra foi percebida e projectada por homens de uma cultura que não era exactamente a nossa. Se um círculo, por exemplo, é sempre um círculo, a planta circular de uma igreja dedicada à Virgem tem uma história e um significado projectual concretos diferentes da planta também circular de um pavilhão palacial feito por ‘capricho’ do aristocrata.”

(Gomes, 2001, p. 21)

Significativamente, porém, e apesar de Domingos Tavares por mais de uma vez afirmar não se querer colocar no campo da História (cf. Tavares, 2002, p. 26), a via metodológica que procurou e encontrou, não se traduz nesse projecto para a História de e para Arquitectos desvelada por Paulo Varela Gomes, que a seguinte afirmação sua poderia levar a pensar:

“Afirmo, assim, que a História da Architectura pode ser entendida num curso para ensinar arquitectos como um instrumento de base metodológica para o projecto. Será então uma disciplina de arquitectura que usa a sua própria história e não uma disciplina de história que selecciona as coisas da arquitectura. Isto é importante na caracterização do trabalho que procuro desenvolver porque o método da história não é, evidentemente, o método da arquitectura e eu não pretendo de modo nenhum colocar-me no campo da História.”

(Tavares, 2002, p. 26)

O dilema apesar de identificado não é porém fácil de desenlaçar, porque, em certa medida, a questão entre a cientificidade histórica (o gosto pelo factual) e o carácter interpretativo da história (o gosto pela hermenêutica e pela exegese), não se resolve no interior da própria História como disciplina. Isto é, faz parte integrante e inseparável do próprio debate disciplinar no interior da própria História.

O caminho escolhido e trilhado por Domingos Tavares surge, porém, com clareza, num historiador como Jacob Burckhardt (talvez não por acaso um historiador do Renascimento). A sua decisão de tomar partido pelo ensaio (Burckhardt, 1983 [1.ª ed. 1860]),² num livro cuja introdução anuncia já a bifurcação agora em apreço, justificará, porventura, a relação de Domingos Tavares com o ensaio, já anunciada.

Na introdução ao referido livro, Burckhardt faz uma declaração de princípio, tudo menos consensual, mesmo entre os arquitectos que se dedicam à História:

“Este estudo é apenas um ensaio no sentido mais estrito da palavra; o autor tem a consciência de ter empreendido uma tarefa árdua com meios limitados. Entretanto, mesmo que as suas investigações tivessem sido mais aprofundadas, nem por isso seria julgado com menos severidade pelos especialistas. É que a apreciação de uma dada civilização e do seu espírito apresenta aspectos diferentes para cada observador. E quando se trata de uma civilização que é a mãe da nossa, que entre nós representa sempre uma força viva, então é inevitável que os juízos e os sentimentos pessoais se confundam quer no autor quer no leitor. Este vasto oceano em que nos aventuramos, oferece variados itinerários e direcções; de tal modo que os mesmos estudos que serviram de base a esta obra poderiam conduzir a outra, não só de utilização e aplicação diferentes, mas também de conclusões completamente diferentes. (...)”

(Burckhardt, 1983 [1.ª ed. 1860], p.9)

A colecção *Sebentas de História da Arquitectura Moderna*, como surge explicado na contracapa de cada livro, integra um conjunto de “monografias que se traduzem na passagem a escrito do conteúdo das aulas do curso de História da Arquitectura Moderna da FAUP versando o ciclo clássico da arquitectura europeia, desde o renascimento até ao final do período neo-clássico.” Teoricamente, como também aí é explicado, o plano da obra inclui 23 volumes; o número de cada um indica a sua posição na sequência programática da disciplina e a ordem da saída de cada um dos livros não será sequencial (aliás, como ficou demonstrado desde o primeiro “número”). Nessa altura (em 2003) o autor não dava garantia de fazer sair a totalidade dos volumes previstos no plano da obra, ambição, hoje, não só bastante segura como quase cumprida (faltam apenas 4 livros para completar a colecção de 23).

Sumariamente descrito o plano da obra, será conveniente explicar, dando notícia do nosso acompanhamento quotidiano da utilização

didáctica das sebentas, pelos alunos, que estes, por uma questão de economia de palavras – que o momento actual apenas veio acentuar – as reconhecem pela designação curta de *Sebentas de História Moderna* (para um estudante de arquitectura da FAUP a História – evidentemente de arquitectura – divide-se em Antiga e Medieval (a que me antecede), Moderna (a que agora me ocupa), a Portuguesa (não podendo este cognome deixar de me lembrar o hino nacional) e, por fim, “*last but not least*”, a Contemporânea). Por esta razão, daqui em diante, referir-me-ei às sebentas de História da Arquitectura Moderna, adoptando a designação curta dos estudantes, como simplesmente: *Sebentas de História Moderna* (num certo sentido, até, esta versão curta esclarece o período cronológico integrado no programa da disciplina que, como se verá, utiliza de empréstimo a designação *idade moderna* característica da História geral e política).

As Sebentas de História Moderna organizam-se por autores o que, como estratégia retórica no seio da Historiografia da Arte e da Arquitectura, põe imediatamente em evidência a hipótese – que percorreremos – de estabelecer um paralelo com *A Vida dos mais excelentes arquitectos, pintores e escultores italianos, de Cimabue ao nosso tempo* de Giorgio Vasari (Fig. 1).³ No seu conjunto, os autores escolhidos por Domingos Tavares correspondem a um determinado equilíbrio do ponto de vista da caracterização do período histórico em causa. Esta organização implicando escolhas, algo que um arquitecto, como bem notou Fernando Távora, não poderá nunca estranhar – “(...) havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama (...)” – disse (Távora, 1982 [1.ª ed. 1962], p. 73), implicou necessariamente perdas, mas, também e sobretudo, uma razão profunda, que um texto como este que agora se dá a ler, por razões de espaço e conveniência, não permite. (A leitura da relação entre o elenco de autores escolhidos e a personalidade arquitectónica de Domingos Tavares como autor é tarefa que apenas pode ser cumprida com rigor histórico quando a colecção atingir o seu termo, quanto mais não seja, pela impossibilidade de adivinhar os autores subsidiários que, cada um dos volumes em causa, certamente arrastará. Por outro lado, pareceu-nos, essa leitura impediria o propósito essencial deste texto, o de dar a ver o projecto de ensino da História do autor.)

Apenas a título ilustrativo valerá a pena dar a ler os argumentos utilizados, por Domingos Tavares, no momento da escolha de um autor, como por exemplo, Balthasar Neumann (Fig. 2).

“Está neste caso a eleição de um arquitecto que pudesse ser apresentado como o mais significativo do movimento barroco na Alemanha e na área da Europa central sob a autoridade do império austríaco da casa dos Habsburgo, consubstanciando um programa político de intervenção pelas artes da iniciativa da contra-reforma católica envolvendo a Boémia, a Áustria, a Suíça e a Alemanha do sul. (...) Seguindo o princípio de referenciar o primeiro agente

1. Giorgio Vasari, Galleria degli Uffizi, Florença

2. Balthasar Neumann, Würzburg Kapelle, Würzburg

3. Fischer von Erlach, Karlskirche, Viena

4. Adolf Loos, Michaelerplatz, Viena

transformador com forte presença nas escolhas dos senhores do mando, deveria talvez escolher Fischer von Erlach como o arquitecto dos Habsburgo e primeiro arquitecto do príncipe Alberto que, na sequência da vitória contra os turcos às portas de Viena e depois da estabilização do poder católico após a guerra dos trinta anos, desenhou um fantástico primeiro projecto para o palácio ‘Schönbrunn’ (...)”

(Tavares, 2003a, p. 13)

Note-se no argumento invocado pelo autor como a questão do significado (ou mais precisamente, “do significativo”) é tornada decisiva no momento da escolha. Simultaneamente, refira-se como o que confere significado à opção por Balthasar Neumann, em detrimento de Fischer von Erlach, é, neste caso, do domínio claro da História política e religiosa. Não será porém a falta de visão arquitectónica da História, claramente explicitada na descrição de Paulo Varela Gomes, referida logo ao início, que conduz Domingos Tavares a preferir Neumann a Fischer von Erlach (Fig. 3).

Na realidade – parece-nos – mais interessado numa determinada faceta do Barroco presente em Neumann que, segundo ele, constrói “com a delicadeza de quem cumpre os desígnios dos patronos e a força criativa pessoal capaz de deixar um rasto de beleza sensível no seu percurso de vida” –, Domingos Tavares não se deixa, por exemplo, influenciar pelo facto de Adolf Loos – um dos mais importantes mestres do movimento moderno –, por mais de uma vez, ter declarado a sua preferência incondicional por Fischer von Erlach (cf. Loos, 1898 in Loos, 1993a, p. 174 e Loos, 1910 in Loos, 1993b, p. 35). O que – propomos – poderá ser explicado pela sua estima por outro mestre do movimento moderno que, não sendo Loos (Fig. 4), numa homologia de carácter – em Vasari, uma homologia de maneiras – será certamente outro, com uma correspondência conceptual com a obra arquitectónica de Neumann, em detrimento da de Fischer von Erlach (qual será esse mestre do movimento moderno é, porém, questão que não arriscamos tentar responder).⁴ Ou seja, num certo sentido, preciso e determinado, Domingos Tavares possui essa qualidade de que fala Paulo Varela Gomes reconhecendo “em qualquer época e em qualquer edifício o trabalho e as preocupações de um colega antigo” (Gomes, 2001, p. 21) e, por essa razão, reconhece-se mais em Neumann do que em Fischer von Erlach e Adolf Loos (para dar um exemplo que nos é mais próximo).

Fará sentido, como se disse ao início, estabelecer um paralelo entre as *Sebentas da História Moderna* e as *Vidas* de Giorgio Vasari (Vasari, 1967 [1.^a ed. 1550; 2.^a ed. 1568]).⁵ Esta possibilidade comparativa justifica-se na medida em que, traduzindo ambas as obras um interesse análogo pela vida dos artistas modernos, o sentido desta esclarece, necessariamente, o sentido daquela.

Na realidade, de facto, é o próprio Domingos Tavares que nos dá conta de como foi o Renascimento italiano “que cultivou claramente a memória dos génios que contribuíram de modo mais evidente para

o prestígio das artes, literaturas e ciências” e que, é Giorgio Vasari quem melhor “exprime (...) esta atitude ao publicar em 1568 *‘A vida dos mais excelentes arquitectos, pintores e escultores italianos, desde Cimabue até ao nosso tempo.’*” (Tavares, 2003a, p. 11).

A primeira e mais evidente parecença entre as duas obras reside no facto de ambas se organizarem tendo como base um conjunto de autores escolhidos, sequenciado por ordem cronológica (mesmo que esta ordem surja por vezes aproximada ou, ainda, em alguns casos, como na sequência Rosseti-Lombardo-Bramante, reajustada).

Esta opção metodológica - vista como um sinal e um sintoma dos tempos no período alargado da Renascença (dos alvores até ao seu obscurecimento) - é na realidade particularmente apropriada ao estudo da arte dita moderna - aquela que, segundo Domingos Tavares, se reporta ao “período identificado nas grandes classificações do tempo histórico como a *Idade Moderna*” (Tavares, 2003b, p. 11). Tal adequação decorre do facto de, para esse período histórico, imbuído do espírito humanista - aí emergente -, trazer consigo a possibilidade de atribuir a autoria à obra de arte.

Esta autêntica alteração de estatuto na sociedade do tempo, transportando consigo também o culto do ego (e, com este, inevitavelmente o egoísmo) implicou e permitiu um novo olhar sobre a relação entre a arte e o seu produto (entre a arte e o artefacto) a que a arquitectura não foi decididamente alheia. Edifício e seu autor (muitas vezes, simultaneamente, arquitecto, pintor e escultor), sem evidentemente obscurecer - e muito menos esquecer - o comitente (seja na figura de Príncipe, de Duque ou de Papa) passaram a estar no centro nevrálgico do *saber fazer* arquitectónico. Que a análise desse mesmo saber prático, por confronto com o realmente feito e o contexto biográfico do autor, tenha adquirido um estatuto específico com *As Vidas* de Giorgio Vasari, trata-se apenas de uma evidência a juntar a tantos outros sintomas - descritos pelo próprio Domingos Tavares - de entre os quais o mais importante será, sem grande margem para dúvidas, a inequívoca autonomia - diríamos hoje disciplinar - do ofício de arquitectos e artistas, findo o período supostamente anónimo medieval (a prudência resultante da adjectivação anterior, decorre da existência de inúmeros artistas designados pelo nome próprio, seja no período medieval, seja, antes, em toda a antiguidade clássica; Ictinos, Calícrates e Fídias serão porventura os mais conhecidos, mas tantos outros poderiam ser aqui invocados a este propósito).

A importância dos mestres adquire assim um sentido totalmente novo na análise do que nos ocupa (recorde-se, a confirmação da existência nas *Sebentas* de um projecto para o ensino da História). O modo como as *Sebentas* se fizeram publicar (em livros de e por autores) decorrendo de uma escolha permite igualmente ao estudante, sobretudo dentro dessa escolha (mas como se verá também na sua periferia reconhecida), a selecção dos seus mestres modernos (na acepção de moderno implícita no título que dá nome à colecção).

Isto é, a sua desagregação em livros permite, julgamos, o exercício do livre arbítrio no momento do estudo mas, também e sobretudo, no momento em que se arrisca na escolha dos seus mestres – modernos, como se disse.

A segunda pareença ajudar-nos-á a compreender por que razão a opção metodológica por tratar a História da Arquitectura Moderna a partir de entradas autorais (num certo sentido a partir da biografia dos artistas) não implica necessariamente perdas, numa perspectiva panorâmica da História, abrangente e inclusiva, em detrimento dos estudos autor a autor, para alguns, demasiado específicos e exclusivos.

Na verdade, e em primeiro lugar, a opção por um único autor, como ponto de partida para o estudo da História, transporta consigo várias vantagens imediatas, a saber: o conhecimento em profundidade; a relação entre a circunstância biográfica e as grandes estruturas do pensamento e da arte da arquitectura; a identificação da participação do autor em causa em estaleiros complexos e multi-autorais, permitindo o reverso da medalha, por comparação com o estudo do edifício construído a muitas mãos, isto é, dando a ver o sentido – no seio da obra do autor – das suas múltiplas passagens por vários e diferenciados estaleiros, por assim dizer, colectivos; e, ainda, estabelecer a relação entre essas intervenções diluídas pela presença simultânea de várias cabeças (e mãos) e a obra, se quisermos, exclusiva e a si unicamente atribuída.

A consequência das vantagens anteriormente referidas poderia ser a perda do sentido global das épocas, em detrimento do significado particular dos autores, aspecto, do nosso ponto de vista, rebatido pela necessidade de relacionar o todo com a parte, na correlação, já referida, entre biografia e estrutura da acção e pensamento arquitectónicos; ou, ainda, o esquecimento de determinados autores particulares, em detrimento das escolhas, necessariamente excepcionais, subjacentes ao delineamento do plano da obra.

Em relação a este último aspecto, há que dizê-lo, a semelhança com as *Vidas* de Vasari deixa salvaguardado este perigo evidente. Vejamos, a propósito, o exemplo de Palladio a quem as *Sebentas* dedicaram um livro específico (Tavares, 2008). Na primeira edição das *Vidas* (1550) Palladio – aliás como grande parte da arquitectura Veneziana – nem sequer foi objecto de referência. Mais tarde, em 1568, quando Vasari decide reeditar as *Vidas* numa versão, por assim dizer, corrigida e aumentada, Palladio surge na sua obra magna mas, note-se, num subcapítulo entretanto acrescentado, dedicado a Jacopo Sansovino, entre os seus discípulos (cf. Tavares, 2008, p. 42).

Esta mesma estratégia – que é, simultaneamente, um cuidado e uma atenção aos detalhes – pode ser reencontrada nas *Sebentas* de Domingos Tavares quando, em quase todos os volumes que compõem a colecção, o estudo de um autor conduz quase sempre a outro (ou outros) que, sendo subsidiários em relação ao primeiro, não significam um desmerecimento do seu interesse particular. Referimo-nos, nomeadamente, ao surgimento de um personagem como Mauro Codussi, a propósito de Pietro Lombardo

(Tavares, 2009, p. 61), mas, também, a Pietro da Cortona e a Bernini, ambos a propósito de Borromini (Tavares, 2009, p. 63-78), não por acaso, neste livro, tornado a figura central do Barroco Italiano (e, até, e principalmente por isso, esta opção adquire um sentido didático claro e consequente, independentemente da nossa não total adesão em relação a esta escolha específica na “ordem dos factores”).

A terceira e última semelhança representa, ao mesmo tempo, uma discordância profunda, senão com Vasari, com a Historiografia que o sucedeu.

Vasari divide a sua obra em três partes que trata por ordem não rigorosamente cronológica (embora, em termos genéricos, a cronologia tenha correspondência com a sequência que lhe importa e interessa). Essa ordem, como se disse apenas genericamente cronológica, é sobretudo uma ordem progressista, isto é, pressupõe um progressivo desenvolvimento das artes numa direcção certa, da qual Michelangelo é o supremo representante que, definitivamente, conseguiu superar os antigos e, precisamente, por isso, surge como o último grande artista da linha evolutiva por Vasari traçada que, do seu ponto de vista, anunciando igualmente um máximo e o seu termo, deixa ver, já, uma quarta idade, quanto a ele, necessariamente de declínio (uma ideia logicamente mais presente na versão de 1568 do que na de 1550). (cf. Bazin, 1986, p. 49)

Vasari, porém, não viveu o suficiente para pôr à prova a sua tese e o tempo mostrou que o ciclo clássico da arquitectura não encontraria o seu termo nesse quarto período. A ele seguiu-se pelo menos o Barroco, para não falar de outros classicismos regionais e, por último, depois e na óptica de alguns, como reacção ao Romantismo, o assim chamado Neo-classicismo. Significativamente, também, o tempo encarregou-se de atribuir o epíteto de maneiristas aos arquitectos do quarto período vasariano, por vezes, neles incluindo o próprio Michelangelo.

Domingos Tavares viu-se assim confrontado com a necessidade de reequacionar a periodização vasariana e, incontornavelmente, a tematização tripartida ressurgiu. O número 23 não é suficientemente redondo para permitir a divisão inteira por três pelo que o leitor, ao arrumar os livros por ordem numérica numa estante, dá-se conta de que os 8 primeiros se dedicam ao que poderíamos chamar Renascimento Inicial, os 7 seguintes, aos “Renascimentos” individuais e individualizantes (no dizer de muitos, ao Maneirismo) e, os 7 últimos, ao Classicismo final, nele incluído o Barroco Italiano, os outros “Barrocos” e, por fim, as experiências do Neo-classicismo, mais empírico (como em Nash - Fig. 5), ou mais literalmente ilustrado, (como em Ledoux - Fig. 6). Um último volume, não por coincidência e, ao contrário de todos os outros encadernado a vermelho, trata de um enigmático autor português - António Rodrigues - que, apesar das dúvidas suscitadas pela sua cronologia imprecisa, surge cronológica e conceptualmente entre renascentistas do segundo período, concretamente entre Delorme e Herrera (refira-se que nas Sebentas dedicadas a António Rodrigues

5. John Nash, Cumberland Terrace, Londres

6. Claude Nicolas Ledoux, Interior do teatro de Besançon (construído por Ledoux em 1784), reflectido num globo ocular

7. Michelangelo mostra a maquete de São Pedro ao Papa Júlio II

e a Philibert Delorme, Domingos Tavares conta com a participação de convidados na escrita de capítulos específicos, respectivamente, João Pedro Xavier e Vítor Murtinho).

A *Sebenta vermelha* (Tavares, 2007), como é já conhecida entre os estudantes, permitiu ainda - no momento em que foi lançada - um interessantíssimo debate submetido à questão se o *Renascimento em Portugal teria existido*⁶ - facto que dá nota de uma outra característica deste projecto para o ensino da História Moderna de Domingos Tavares que poderíamos descrever como sendo tão amplo quanto a ideia de classicismo o permitir, ou, até, pela negativa e em absoluto, o não impedir (nele incluindo a própria arquitectura do Renascimento em Portugal).

Curiosamente, e como procurámos dar a ver, se por um lado Domingos Tavares partilha com Vasari o mesmo entusiasmo por Michelangelo como culminar de um ciclo e, também, uma mesma visão progressiva e progressista da História (agora reactualizada até ao Barroco e ao Neo-classicismo), por outro lado prescinde de uma palavra - *maneira* - que, dado o seu uso reiterado, só pode ter sido imprescindível para Vasari (a este propósito e corroborando esta hipótese, é significativo que em livro, noutro contexto dedicado a Michelangelo (Fig. 7), Domingos Tavares tenha afirmado não abordar a sua obra arquitectónica “*como leitura de uma atitude maneirista. O facto de ela transportar em si os fundamentos e técnicas que vão ser codificados no tratado de Sebastiano Serlio não chega para lhe atribuir esta característica.*” (Tavares, 2002, p. 16).

É a altura, quase a acabar, de regressarmos à questão de partida, recorde-se, qual o projecto para o ensino da História proposto e permitido pelas *Sebentas* de Domingos Tavares. Situámo-lo, já, entre polaridades que julgamos essenciais à sua compreensão para concluir que o projecto resulta da miscigenação da ideia vasariana de crónica com a ideia burckhardiana de ensaio. Para terminar, falta ainda reconhecer a posição do autor perante a dúvida moderna quanto ao interesse e a validade da História como disciplina (do curso de arquitectura) e para a disciplina (da arquitectura).

Valerá, a este propósito, retomarmos o modo como as *Vidas* de Giorgio Vasari foram recepcionadas e apropriadas pela Historiografia moderna.

“[...] Michelangelo (‘il divino’) permanece o modelo insuperável, mais elevado, na escala da perfeição, do que os próprios antigos. Chegados a este ponto, isto é, a este cume da ‘perfetta maniera’, Vasari sente que se anuncia uma quarta idade que será de declínio [...]. O autor não escapa por isso a essa consciência da ansiedade própria dos artistas que o nosso tempo chamará ‘maneiristas’. Através do vocábulo ‘maneira’ que, mais tarde, será substituído por ‘estilo’, Vasari oferece uma grande variedade de nuances tanto para designar as que são características de um período como as que são pessoais e atribuíveis a cada um dos artistas tratados [na sua obra].”⁷

(Bazin, 1986, p. 49)

Numa perspectiva quase diametralmente oposta, Walter Gropius, em 1919, declarava o desejo da morte da História dos estilos. Na sua Bauhaus:

“[A História de Arte] não seria apresentada no sentido de uma história dos estilos mas, antes, com vista ao despoletar da compreensão dos métodos e das técnicas da obra histórica.”⁸

(Gropius, “Bauhaus Manifesto and Program”, 1919)

8. Brunelleschi et al, Palazzo Pitti, Florença

Nesta encruzilhada, Domingos Tavares – será difícil não o reconhecermos – tomando partido por Walter Gropius rejeita, com o vocábulo “maneira” (que utiliza com grande parcimónia),⁹ a própria ideia de História dos Estilos. Num certo sentido, também, fazendo-o, aproxima-se da *História por e para Arquitectos* que Paulo Varela Gomes identifica ao início como *aquela que pressupõe no arquitecto que se interessa pela História um olhar que, vendo nos antigos, colegas como ele, procura nas suas obras a solução para os seus problemas de hoje*. A verdade, porém, é que um tal projecto para a História, no limite, correria o risco de se desfigurar, transformando-se numa espécie de reflexão teórica da arquitectura do passado e, percebendo-o, Domingos Tavares recuou o suficiente (não foi necessário ir além do seu próprio período cronológico de estudo e investigação) para encontrar no século XVI, concretamente nas *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitectos*, os princípios metodológicos para o seu próprio projecto didáctico do ensino da História. Deste modo, recuperando de Giorgio Vasari a ideia de organizar as matérias, autor a autor, herdaria a importância da biografia na formação da personalidade do artista como, mostrou-se já, da inter-relação entre artistas e entre estes e os seus comitentes. Giorgio Vasari, porém, não fornecia dados quanto ao rigor que o moderno tratamento das fontes e a evolução da Historiografia, entretanto, trouxeram e passaram a exigir a quem se dedica à História (recorde-se, a este propósito, a prevalência da *tradição oral* como fonte principal de Giorgio Vasari). Neste particular as *Vidas* não constituam um exemplo a seguir nas questões mais simples, como a mera compatibilização dos dados cronológicos (por exemplo, na atribuição a Brunelleschi, feita por Vasari, do palácio Pitti – Fig. 8). Não se lhe colocando, porém, a alternativa historiográfica, quando mais não seja por formação – “[...] o método da história não é, evidentemente, o método da arquitectura e eu não pretendo de modo nenhum colocar-me no campo da História”, disse, como se pôde ler – Domingos Tavares optou pela tonalidade ensaística. Tendo evidentemente uma enorme correspondência com a sua vocação para transmissão oral da História (que nós, os seus alunos, lhe conhecemos e reconhecemos), a imperfeição do ensaio, ao admitir que, com os mesmos dados, seja sempre possível alcançar conclusões completamente diferentes (Burckhardt, 1983 [1.ª ed. 1860], p. 9) – permite-lhe, inclusive no interior da História, a convivência com os próprios Historiadores.

Por último, a quem as lê, sublinha e escrutina - o docente e estudante de História da Arquitectura Moderna que não é “negligente”¹⁰ - as Sebentas oferecem um universo em aberto que, permitindo a cada um a identificação dos seus mestres modernos, orientam esse complexo processo de autoconhecimento que, cada vez mais, parece-nos, constitui o fim último de toda a investigação e estudo.

1 → www.dafne.com.pt

2 → O livro de Jacob Burckhardt intitula-se: A civilização do Renascimento Italiano (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, no original em Alemão). Na versão inglesa, de 1950, o título adquire literalmente o subtítulo - um ensaio: Jacob Burckhardt, *The civilization of the Renaissance in Italy; an essay*, New York, Phaidon Publishers; distributed by Oxford University Press, 1950 [1.ª ed.].

3 → Referimo-nos à obra maior do autor, intitulada - Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri. (Cf. Vasari, 1967 [1.ª ed. 1550 e 1585].)

4 → Ao contrapormos Loos - um arquitecto do movimento moderno - como intermediário do nosso interesse hoje por Fischer von Erlach, lembramos a estratégia de alguma arquitectura contemporânea interessada na História, na qual evidentemente nos revemos, como um meio para a sua acção no presente: a identificação de correspondências conceptuais, ao longo do tempo, que permitam avançar na direcção do futuro, mas agindo em função do presente e reflectindo sobre a experiência passada.

5 → Existem duas edições, com diferenças significativas. A primeira, de 1550, conhecida como a edição torrentiniana (Lorenzo Torrentino, ed.). A segunda, de 1568, corrigida e aumentada, conhecida como a edição giuntina (Giunti ed.). Por uma questão prática, e à semelhança de outros autores, daqui em diante, designá-la-emos, genericamente, Vidas. (Cf. Vasari, 1967 [1.ª ed. 1550; 2.ª ed. 1568].)

6 → “Arquitectura do Renascimento em Portugal. Existiu?” foi o título do debate organizado na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, por iniciativa de Domingos Tavares, a propósito do lançamento da “Sebenta vermelha” dedicada a António Rodrigues (Tavares, 2007). Realizado a 12 de Outubro de 2007, para além do próprio autor, contou com a presença dos professores Jorge Correia, Marieta Dá Mesquita, Marta Oliveira, Rafael Moreira e Walter Rossa.

7 → Tradução do autor.

8 → Tradução do autor.

9 → Note-se, porém, não por coincidência, a sua “promessa” na sebenta (em preparação) dedicada a Giulio Romano, subintitulada “A terceira maneira”.

10 → Não se estranhe, neste contexto, o uso da palavra “negligente”. Disse-o também Santo Agostinho, a outro propósito, mas sobre assunto não muito diferente, quando, acerca da utilidade da diversidade de interpretações, afirma: “A variedade das interpretações não impede, antes ajuda o conhecimento do texto original quando os leitores não são negligentes. (...)” (Santo Agostinho, *De doctrina christiana*, [1.ª ed. 397] in *Textos de Hermenêutica*, 1984, p. 58.)

Referências Bibliográficas

Bazin, G. (1986). *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*. Paris: Éditions Albin Michel.

—

Burckhardt, J. (1983). *A civilização do Renascimento Italiano*. Lisboa: Editorial Presença (1.ª ed. 1860).

—

Gomes, P. V. (2001). *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII. a planta centralizada*. Porto: Faup publicações.

—

Gropius, W. (1919). *"Bauhaus Manifesto and Program"*, in www.mariabuszek.com consultado em 15.01.2012.

—

Loos, A. (1993a). *Escritos I, 1897/1909*. Madrid: El Croquis.

—

Loos, A. (1993b). *Escritos II, 1910/1932*. Madrid: El Croquis.

—

Tavares, D. (2002). *Miguel Ângelo, A aprendizagem da arquitectura*. Porto, Faup publicações.

Tavares, D. (2003a). *Balthasar Neumann, o último arquitecto barroco (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

—

Tavares, D. (2003b). *Filippo Brunelleschi, o arquitecto (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

—

Tavares, D. (2003-2011). *Sebentas de história da arquitectura moderna*. Porto: Dafne Editora.

—

Tavares, D. (2004). *Francesco Borromini, dinâmicas da arquitectura (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

—

Tavares, D. (2007). *António Rodrigues, renascimento em Portugal (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

—

Tavares, D. (2008). *Andrea Palladio, a grande Roma (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

Tavares, D. (2009). *Pietro Lombardo, renascimento no norte (Sebentas de história da arquitectura moderna)*. Porto: Dafne Editora.

—

Távora, F. (2008). *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup publicações (1.ª ed. 1962).

—

Textos de Hermenêutica (1984), (selecção e introdução de Rui Magalhães). Porto: Rés editora.

—

Vasari, G. (1991). *Giorgio Vasari, le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostre, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550* (A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi; Presentazione di Giovanni Previtali). Torino: Einaudi (1.ª ed. 1550).

—

Vasari, G. (1967). *Le vite de piu eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Firenze: Sansoni Editore [1.ª ed. 1550; 2.ª ed. 1568].