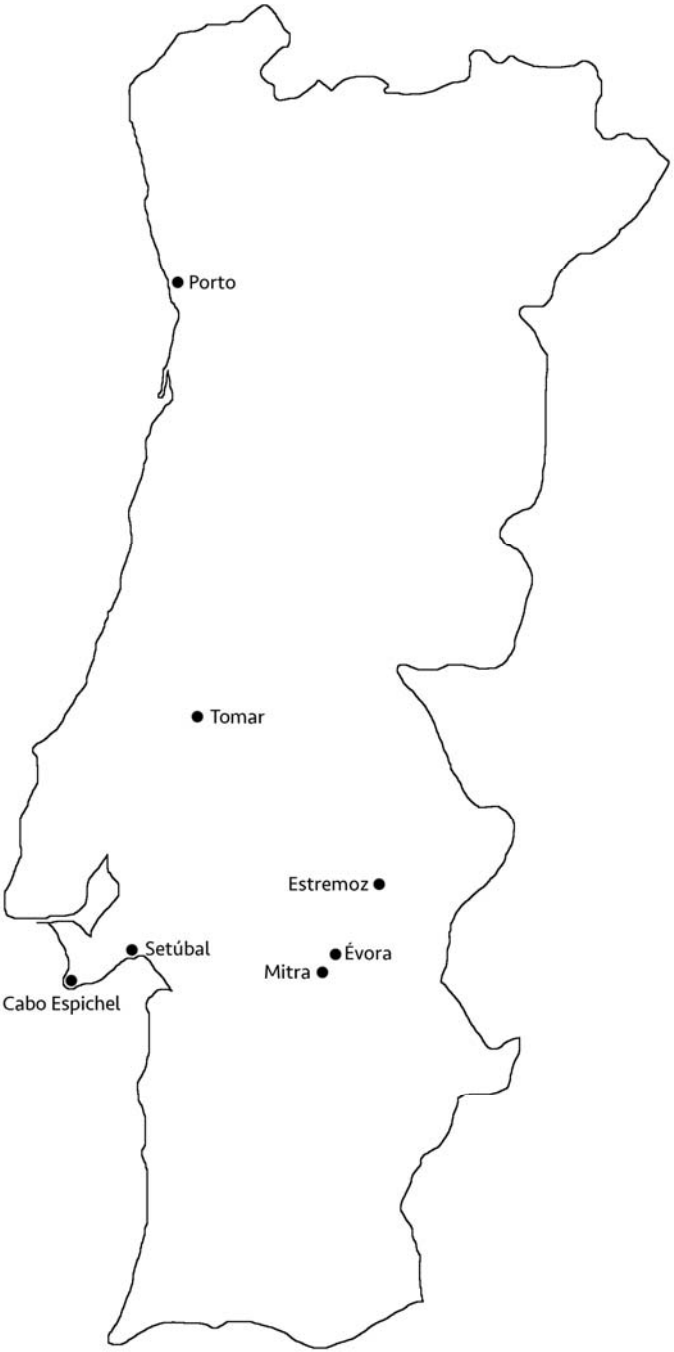
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | 30 Abril, 1 e 2 de Maio 2018

Viagem ao Alentejo


Porto
Tomar
Estremoz
Setúbal
Évora
Mitra
Cabo Espichel

Programa

30 Abril *2ª feira*

08h30 *Partida do Porto (Planetário)*

Tomar Convento de Cristo [chegada prevista 11h00]
Ermida de Nª. S.ª da Conceição
Almoço

16h00 *Partida de Tomar*

Évora Parque de Campismo da Orbitur [chegada prevista 18h45]
Registo e Montagem das tendas
Jantar livre

22h00 **Évora** Visita comentada ao Centro histórico
[encontro na Praça do Giraldo]

1 Maio *3ª feira*

08h30 *Partida do Parque de Campismo*

Mitra Bom Jesus de Valverde [chegada prevista 9h00]

11h00 *Partida da Mitra*

Estremoz Igreja de Santa Maria do Castelo [chegada prevista 12h00]
Almoço livre na cidade
Pedreira de mármore nos arredores [a confirmar]

15h15 *Partida de Estremoz*
[saída dos autocarros do Rossio]

Évora Igreja do Santo Antão [chegada prevista 16h00]
Igreja do Espírito Santo [chegada prevista 18h00]

19h00 *Partida da Igreja do Espírito Santo*

Évora Bairro da Malagueira [chegada prevista 19h00]

20h15 *Transporte para o Parque de Campismo*

2 Maio *4ª feira*

08h30 *Partida do Parque de Campismo*
[levantar no Parque às 07h30, desmontar tendas e fazer o check-out]

Cabo Espichel Santuário [chegada prevista 11h00]

Partida do cabo Espichel

Setúbal Escola Superior Educação [chegada prevista 13h00]
Almoço

15h30 *Partida da Escola Superior de Educação*

Porto Chegada ao Planetário [chegada prevista 19h30/20h00]

A Viagem – Portugal, Fernando Távora, A Nossa Escola e o Desenho

(...) Fernando Távora

Muitas vezes, questionado por questões construtivas ou formais, Távora dizia-lhes que fossem à janela porque aí, na cidade, encontrariam, pela positiva ou pela negativa, a resposta adequada. Mas, não fosse ele a apontar o lugar da solução, ninguém o descortinava e eu pensei: de facto, para ver o mundo da nossa janela é indispensável ter visto o mundo.

Para ver, mais do que olhar, usamos o desenho. Por isso viajamos, olhamos, desenhamos, vemos. Os desenhos não substituem o real, mas explicam-no melhor do que a nossa preguiçosa experiência directa, porque entre ela e a sua representação existe um olhar que decifra todos os seus enigmas.

E registamos, mais do que no papel, na nossa memória, assim, transformado o real em matéria disponível para ser usada no complexo processo da criação. Frente a acusações de anti-científico e subjectivo, respondem os arquitectos: fundamentar na subjectividade a proposta é acreditar na capacidade de acumulação, tratamento, associação e selecção do cérebro humano.
Tinha livros e livros, poucos deles lidos para descobrir, mas sobretudo para confirmar e arquivar coisas vistas, sabidas, desenhadas por ele, incansável viajante. Os seus desenhos de viagem, extraordinário exemplo da sua inteligência e do seu talento, construído, dizia ele, de experiência acumulada da vida, os seus desenhos vão do registo mais ou menos impressionista ao rigor da representação mensurada, da cidade ao mais ínfimo pormenor e é muito interessante percebermos como são, simultaneamente, aquisição de conhecimento e demonstração dele.

Álvaro Siza - Fernando Távora, no hydofoil - Macau, Fevereiro 1983, caderno 139

São desenhos vagarosos, cultos na selecção, caso a caso, do que é essencial e na eliminação de tudo o que é supérfluo.
Távora foi um observador atento, oposto ao turista que tira fotografias apressadamente e depois vê em casa o que não teve tempo para viver.

Costumávamos fazer um jogo, no restaurante Casais, em S. *Lázaro,* onde o Arquitecto Távora avaliava o grau dos meus conhecimentos em História da Arquitectura Portuguesa.

Eu tinha que identificar, a partir de um desenho na toalha de papel, de que obra se tratava e, se possível, autor e cronologia. Tenho um único guardado, com obras do Cremonense, que costumo mostrar aos meus alunos para lhes explicar o que é ter cultura arquitectónica. A dele, evidentemente.
O desenho foi, também, o desenho rigoroso, à mão, dos seus projectos, espesso, denso, sólido como se fosse já construção.

A Nossa Escola

Foi com base na aceitação do princípio metodológico de que o desenho é um instrumento privilegiado no processo de projectar em arquitectura que se fundamentou a pedagogia do projecto na chamada *escola do porto e* foi isso que lhe conferiu a sua especificidade mais vincada.

Em primeiro lugar lutámos, com apoio na enorme convicção do Arquitecto Távora, contra o preconceito muito comum que difunde a noção que desenhar é um talento com o qual alguns nascem e que virão, ou não, a desenvolver mais tarde. Defendemos que o desenho se pode aprender, antes mesmo de ser uma expressão artística, acessível a qualquer pessoa que esteja disposta a utilizá-lo. Não há pessoas incapazes de aprender a desenhar, da mesma maneira que não há pessoas incapazes de aprender a escrever.

A aprendizagem do desenho foi central na didáctica que reinventámos na nossa escola e o professor de desenho transformou-se num tirano, espécie de sargento da recruta. Imagino que assim serão os professores de música ou os instrutores dos atletas.

Depois de aprendido, o desenho produzido nas várias circunstâncias em que é solicitado aos alunos, pode ser bonito ou feio, nunca interessando a sua artisticidade, mas sim a sua utilidade e é por aí que ele é exclusivamente avaliado.

O Desenho

Uma das explicações míticas para a origem do desenho é referida por Plínio: uma jovem que o amado se vê obrigado a abandonar, desenha o contorno do seu perfil que a luz de uma vela projectou contra uma parede, para assim guardar um registo bastante fiel da imagem do seu amante.
Gostamos sempre das explicações que têm por base os sentimentos, mas a ideia condensa perfeitamente, numa imagem, aquilo que de nós é mobilizado no acto de desenhar: a mente, a inteligência analítica, o sentido ordenador, a consciência de observar, mas também a sensibilidade, os afectos e o corpo, no próprio gesto de fazer.

E sempre o olhar.
Tudo isto de nós, está contido no desenhar.
Decidimos o que queremos que os nossos olhos vejam. Os olhos vêem riscos e manchas que, imediatamente, são traduzidos no cérebro como representação. Identificamos, no sentido do reconhecimento e, ao identificar o que está desenhado, não só reconhecemos a identidade do que está representado, como reconhecemos que tem um carácter idêntico ao que se deseja representar.

Wittgenstein faz a demonstração pelo absurdo de quanto nos é natural esse reconhecimento: *Não poderíamos nós considerar um caso de demência o de um homem que, reconhecendo num desenho o retrato de N.N. exclamaria: É o Sr. N.N.!, Ele deve ser doido, diriam as pessoas, vê um bocado de papel com uns traços e toma isso por um homem.*

Procuramos uma possível origem evolutiva para o desenho, uma vez que já temos a sua origem mítica.

Podemos imaginar que, uma vez que o nosso cérebro identifica formas que são o vestígio de coisas que lá não estão, isto é, marcas de outras criaturas deixadas no chão, como pegadas, ou os riscos feitos na areia pelos movimentos das águas do mar, se tivesse desencadeado a ideia de reproduzir vestígios. Com isso podíamos declarar uma presença, o que pode ser verdade ou mentira, fazendo marcas que permanecessem para lá do momento, marcando terreno.

Com habilidade crescente da mão e melhor capacidade de identificação, podemos desencadear o registo de formas observadas e mais tarde de formas desejadas, com os mais insuspeitados fins.

Desenhar é, de facto, olhar com os seus olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, desenvolver, morrer, as coisas e as gentes. É *necessário desenhar para levar ao nosso interior aquilo que foi visto e que ficará inscrito na nossa memória para toda a vida,* diz o infatigável desenhador que foi Le Corbusier. É a constatação do acto de desenhar como exercício de conhecimento.

Citando Paul Valéry: *Existe uma diferença imensa entre ver uma coisa sem o lápis na mão, e vê-la desenhando-a. Ou, de outro modo, são duas coisas bem diferentes que se vêem. Mesmo o objecto mais familiar aos nossos olhos torna-se outro se nos aplicarmos a desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca antes o tínhamos visto verdadeiramente. Até aí, os olhos só tinham servido de intermediários.*

Olhar um objecto desenhando-o obriga a uma observação disciplinada e estabelece uma diferença clara entre o olhar distraído sobre as coisas e o olhar activo sobre o que se quer ver.
É disto que sabe Fernando Távora. Para ele, desenhar não é apenas adquirir conhecimento, é também investigar. Aquilo que ele desenhou despiu-se, sob os seus olhos, da névoa que funde tudo no todo e adquiriu a presença de uma identidade definida.

A experiência de ver desenhando é profunda e intensa e explica a razão por que muitos, como ele, tornam o desenhar numa paixão obsessiva.

Hoje, desenhar pode parecer supérfluo, uma espécie de gesto primitivo, numa cultura cujas arte e tecnologia dispensam tal processo. Será, de facto, assim?

Actualmente a quantidade de processos de reprodução de imagens, bem como a sua respectiva difusão criaram uma possibilidade de conhecimento através do eco do objecto original que substitui, parcialmente, a experimentação directa. Assim existe uma substituição do objecto por uma imagem, dada a impossibilidade de o conhecer directamente, mas é ele a fonte das imagens, as quais não o substituem, mas do qual oferecem simulação.

A reprodução nunca irá igualar o original, nunca poderá repetir a *aura* do objecto. Mas que imenso vazio não teríamos sem os desenhos de Távora e tantos outros que, mais do que a sua simulação nos dão a sua interpretação!

O desenho manifestou muito rapidamente a sua utilidade em vários campos da aprendizagem da arquitectura, antes de mais na pesquisa da sua essência, a da natureza do espaço, através de um processo analítico de observação de casos, visando a composição, a proporção, a escala, a volumetria, a estrutura, os valores texturais, as relações com o contexto e mesmo alguns factores imateriais, como a luz ou a cor.
Desenhando as arquitecturas visitáveis percebemos que as ignorávamos.
Os estudantes, convidados a viajar pela nossa terra, registam num caderno de viagem, as observações que fazem nas suas visitas de estudo. Não com o objectivo de as conhecer, representar e posteriormente comunicar, como na tradição da arqueologia ou da etnografia, mas apenas com o objectivo de as conhecer. É o desenho como processo de conhecimento. Cada um aprende individualmente com ele.

Os alunos agradecem, em primeiro lugar, o pretexto para viajarem por Portugal e, em segundo lugar, uma aprendizagem experimentada fisicamente, com gestos e acções directos, sem o intermediário da imagem reproduzida ou da leitura da sua descrição.

Por isto nunca falamos em finalidade estética, a chamada *finalidade sem fim,* que constitui, segundo Kant, o fundamento da obra de arte. Trata-se do desenho útil, instrumento precioso e insubstituível de análise.

Um desenho pode representar a partir da realidade do mundo, pode inventar a partir do que o seu autor entenda, ou pode, ainda, apresentar uma forma ou objecto que não existe. Tivemos maior dificuldade na sua compreensão como instrumento de pesquisa no processo de formalização do que ainda não é. É um desenho que não analisa, nem prefigura, ajuda a construir a ideia, a fazê-la sair da nebulosa inicial, ainda que desde logo sintética,

a experimentar alternativas, a confirmar-lhes a viabilidade, a conferir-lhe rigor, a dar-lhe medida.

Então, sendo assim, o que é projectar?

Parece ser, acima de tudo, assumir-se e logo defrontar-se.

Ser capaz de projectar é ser capaz de se colocar perante si próprio, de acreditar, de saber superar as dúvidas, as contrariedades, de saber o que se quer e porque meios consegui-lo. Tudo isto, decisivamente, connosco próprios. Saber estar só para poder entrar em acção com os outros.

O desenho como concepção e como projecto é um meio para a acção. Quer isto dizer que o desenho se coloca entre o autor, a concepção e a realização concreta que se corporiza noutros materiais e espaços que não são os do desenho. O desenho não é, assim, para os arquitectos, um fim em si mesmo.
A investigação artística, que não recorre a meios estatísticos ou quantitativos para decidir qual a melhor forma, deve ser capaz de incorporar global e sincronicamente o maior número de variáveis e invariáveis que se apresentam para a realização do projecto. E esse acto, no desenho, nunca é neutro. O criador hierarquiza ou tem hierarquizados os valores, as referências, as imagens que se vão incorporar em cada circunstância que é cada projecto.

Cumpre ao desenho, ao produzir imagens que remetem para ideias ou imagens que precedem de imagens, afirmar um projecto, qualificar uma concepção, definir uma poética. O desenho é, assim, uma disciplina estrutural e instrumental para a projectação.

Mas eu gosto do desenho por outras razões, talvez as únicas que deveria ter referido.
Vitrúvio, no prefácio do seu livro IV, conta como Arístipe, filósofo discípulo de Sócrates, que naufragara na costa de Rodes, chega a uma praia onde vê na areia traçados geométricos e grita aos seus companheiros *nada há a temer, temos vestígios de homens.*
O desenho é sinal seguro da presença do homem.
Gosto, também, quando o desenhador se desenha a si mesmo, ou porque está à deriva, sem modelo, ou porque se deseja conhecer com a lucidez que guarda para os outros.
O que mais me comove são os auto-retratos, os desenhos das próprias mãos, do corpo, tentativas para decifrar a sua forma, a sua diferença, a sua identidade.

Também me comovo ainda mais, quando estas representações nos tentam enganar. São o reverso da medalha que prova a artisticidade estrutural do desenho, sugestivo de inventivas ou de mentiras, mais uma vez sinal seguro da presença do homem.

Estas palavras
dedico-as ao Arquitecto Fernando Távora.

Alexandre Alves Costa, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa e Outros Textos*, Porto, FAUP Publicações, 2ª edição, 2007.

Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa

(...) Portugal vai-se compondo em oposições permanentes: autoridade e permissividade, projecto e espontaneidade, centralismo e regionalismo, nacionalismo e internacionalismo, aventura radical e conservadorismo estagnante, experiencialismo e escolástica, razão e sentimento.

Mais ainda, e sem pôr de parte a existência de factores de unificação que permitem considerar o território e a história nacional como um todo, devemos ter presente que existem sistemas de relacionamento, estruturas sociais e económicas e esquemas culturais diferentes que normalmente se podem articular em dois grandes grupos, situados em áreas geográficas distintas - o Norte e o Sul. Desta outra oposição não é costume tirar as necessárias consequências e só muito recentemente se tornou base interpretativa da nossa história. Lembrem-se os estudos de José Mattoso e o seu esforço de identificação do nosso país.

Podemos, assim, considerar como uma das características peculiares da nossa história a maneira como os dois territórios agiram um sobre o outro, se completaram ou se opuseram, imprimindo-lhe uma dinâmica própria que se deve considerar constitutiva da especificidade nacional.

Os grandes movimentos históricos confirmam as diferenças: maior densidade de ocupação romana no Sul; estabelecimento amplo de povos do Norte, celtas, suevos e visigodos no Norte e Centro do país; longo domínio islâmico a Sul. Pode, portanto, perguntar-se, com toda a legitimidade, se um conjunto de diversidades desembocaram em inter-câmbio recíproco ou até que ponto se realizaram verdadeiras sínteses que definam uma cultura nacional aproximadamente comum ao conjunto do território. (...)

Na sua variedade, na sua espontaneidade e no seu eclectismo, que nunca lhe retiram um genérico carácter de família que nos permite a sua permanente identificação, existe uma arquitectura portuguesa. Existem, sim, fenómenos de síntese. E com esta certeza nos olhos avancei. Desbravando terreno fui encontrando pacificamente o Portugal aqui não realizado, logo na arquitectura açoreana, depois na arquitectura e na cidade coloniais que me pareceram um reflexo radical da especificidade nacional numa selecção criteriosa dos seus elementos mais característicos. (...)

Portugal é o resultado de uma aculturação dentro do seu próprio território, no entanto, neste jogo que o identifica, o processo da arquitectura portuguesa tem uma estranha serenidade que permite uma sua clara e tranquila leitura, pelo menos até ao percurso angustiado do romantismo de que somos ainda vítimas e actores cada vez menos angustiados.

A arquitectura portuguesa é terreno de cruzamento de culturas. É na forma como interpreta os modelos exteriores e os adapta à sua realidade que encontraremos a sua especificidade. Por isso abandonarei sempre aqueles, na observação estrita da sua transformação e aplicação.

A sua história é um processo evocativo, espécie de celebração da memória que, resultando de um processo empírico, dificilmente se distancia do senso comum. Por atenção à realidade, procura elementos de uma continuidade, adequando modelos do passado a novas situações ou transformando-os em contacto com outros: a arquitectura do período gótico não representa uma ruptura espacial, a arquitectura dominante a partir da segunda metade do século XVI é uma adaptação de modelos do passado, a arquitectura rococó nunca é praticada porque, como indica Varela Gomes, a não simetria indicaria a transitoriedade da própria estrutura, Eugénio dos Santos retoma, na Praça do Comércio, o Torreão Terzi do Terreiro do Paço.

Nesta lógica de continuidade a actividade projectual e construtiva em Portugal é muito pouco individualizada, sendo os seus

critérios sobretudo os da eficácia da resposta e não a artisticidade ou o domínio activo e pessoal da linguagem da erudição arquitectónica. Daí o seu conservadorismo estrutural. Daí a resposta experimentada ser a mais segura, daí as réplicas, daí a dificuldade de estabelecer autorias fora das provas documentais escritas.

Desta história sem estilos, aprendida no acto de construir, souberam os nossos mestres pedreiros, de pais para filhos, analisando, copiando, inovando respeitosamente.

De facto, os critérios da arquitectura portuguesa não são tanto os da coerência, mas sobretudo os da eficiência e, por isso, muito ligados ao imediatismo da técnica produtiva. Conferindo um crédito quase total ao senso comum, faz dele critério latente de verdade, julgado patente na leitura da tradição. O recurso constante à autoridade das crenças gerais, como que estabelecida a sua afinidade com a razão, evitando a sua extravagância e marginalização, encarada a arquitectura como socialmente útil e ideologicamente neutra, diminui-lhe o horizonte de inovação.

A eficácia da arquitectura portuguesa é permanentemente verificável, não só na consideração justa dos meios de produção, como na compreensão dos objectivos a cumprir. Nesse sentido foi sendo coincidente com os interesses práticos do "sistema", convicta e coerente, contraditória e ambígua quanto ele. Foi, por isso, conservadora, como no período gótico ou da Restauração, e tantas vezes legitimou prepotências, como no "estilo chão" correspondente ao integrismo e militarização do estado português. Foi uma espécie de arte de resposta, tão legível na racionalidade económica, reproduzível e exportável da nossa arquitectura colonial como na retórica decorativa do manuelino ou do barroco do Norte.

Um dos aspectos decisivos que torna possível à arquitectura portuguesa até ao século XIX o desenvolvimento de um tipo de eficácia praticamente sem rival é o de quase não haver (ao contrário do que normalmente acontece na arte) conflitos sobre os seus fundamentos ou sobre os seus objectivos, sobre os seus problemas ou sobre os seus tipos de soluções. (...)

O que me parece existir é a permanência de um único modelo empírico ou pragmático numa sociedade onde nunca se instaura uma verdadeira situação de crise paradigmática. Ao longo deste processo sem verdadeiras tensões apareceram anomalias que geraram tentativas de solução. Ameniza-se o cumprimento das regras paradigmáticas, recorre-se a outros saberes, abre-se, no limite, a questão dos próprios fundamentos do paradigma até então vigente. O manuelino consistiu em vestir a arquitectura com um álibi retórico. Ela quis deixar de ser gótica, sem, no entanto, chegar a ser outra coisa. A retórica do ornamento não encontrou correspondência na concepção do espaço. Não se criou uma ordem nova e, deixando por fazer a elaboração sintética, deixou-se aberto o caminho à continuidade do que se tinha por essencial. (...)

Aqui se inscreve, em ruptura com o manuelino, o nosso fugaz renascimento, a partir de um punhado de programas especiais, de carácter tão inovador e experimental, que se tornam inúteis respostas a necessidades objectivas num país de incontestável força da família real e sem a influência de uma mentalidade burguesa autónoma. Sem condições para se impor, o novo paradigma foi eliminado como uma anomalia e reajustada a teoria do paradigma anterior. Este reajustamento vai garantir a continuidade da "ciência normal", mantendo-se em vigor o seu paradigma, numa espécie de retorno ao bom senso.

A arquitectura portuguesa é sobretudo construção, espaço de suporte para a acção, cujo significado não contamina o desenho. Apura-se simplificando-se, comunica antes de mais pela decoração que não interfere nos valores estruturais e mesmo quando aspira a um espaço mais emotivo e dinâmico, como no barroco, contém-se no interior de uma volumetria que não ousa romper com a simplicidade de uma geometria de volumes puros. Por necessidade de afirmação, de domínio ou marca territorial trabalha a escala e é sobretudo na dimensão e na implantação que assume, como objecto na paisagem construída ou natural, os seus mais expressivos valores formais. E assim se transfor-

ma de arquitectura em elemento de composição urbana, salientando, na raciona-lidade e uniformidade da arquitectura civil, a natureza do edifício singular.

O seu eclectismo é o reflexo natural de não considerar a verdade apanágio de nenhum sistema, antes aceitando que reúne os aspectos conciliáveis de diferentes sistemas que são justapostos, negligenciando-se as partes não conciliáveis. Esta conciliação poderá ser a descoberta de um ponto de vista superior a qualquer dos sistemas, sendo, nesse caso, abandonado o eclectismo em proveito de um sistema específico. No entanto, sendo o eclectismo um momento de organização, num processo que dá mais importância aos efeitos do que aos princípios, e guiado, não pelos sistemas, mas pela atenção à realidade, não deixa de poder estimular uma espécie de razão espontânea e transformar-se, circunstancialmente, num momento de invenção. E, de facto, num processo pleno de hesitações e sobreposições estilísticas, a arquitectura portuguesa foi, em alguns momentos do seu desenvolvimento, um todo formal, funcional e simbólico coerente e original. (...)
Respeitosos, partimos ao encontro da nossa origem. Descobrimos os lugares abençoados em que se implantam os edifícios, desfiando-se pelas serranias e socalcos de Trás-os-Montes, pelos outeiros e vales tranquilos e transbordantes de água do Minho ou pelas agrestes chapadas das Altas-Beiras e, perante a espantosa realidade das coisas, somos envolvidos por uma exaltação emotiva que nos identifica com o lugar e com as arquitecturas. Assim se estabelece uma imediata relação de interdependência que identifica a obra como nossa e a nós como seus sequentes. Ali, de facto, tivemos início, naqueles valores perenes e permanentes, descobertos ou forjados agora em cada um.

É importante chegar a pé, percorrer os caminhos velhos, sentir a geografia física e humana, perceber a envolvente. Ver ao longe e fazer uma aproximação lenta. Logo muitas razões se entendem para implantação e forma. Está apropriado o essencial, porque nenhuma escolha de lugar é arbitrária. A visita, a partir daí, é uma espécie de verificação da adequação formal aos conteúdos. (...)

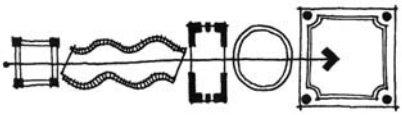
Parafraseando Fernando Pessoa que disse, a minha pátria é a minha língua, eu penso que poderemos com propriedade dizer que a nossa pátria também é a nossa arquitectura. Daí o dever de a conhecermos e de a defendermos em comum, apesar de não se conhecer nenhum arquitecto português que tenha padecido nas fogueiras da Inquisição. Este facto abre portas a uma outra história, de conivências e traições, que a História da Arquitectura não trata, mas que eu lembro para que conste.

Alexandre Alves Costa, *'Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa e Outros Textos'*, Porto, FAUP Publicações, 2ª edição, 2007.

Álvaro Siza – Sicília - Set. 1980, caderno 61

Our experience
of an architectural space
is strongly influenced
by how we arrive in it.

A tall, bright space will feel taller and brighter if counterpointed by a low-ceilinged, softly lit space. A monumental or sacred space will feel more significant when placed at the end of a sequence of lesser spaces. A room with south-facing windows will be more strongly experienced after one passes through a series of north-facing spaces.



Draw hierarchically.

When drawing in any medium, never work at a "100% level of detail" from one end of the sheet toward the other, blank end of the sheet. Instead, start with the most general elements of the composition and work gradually toward the more specific aspects of it. Begin by laying out the entire sheet. Use light guide lines, geometric alignments, visual gut-checks, and other methods to cross-check the proportions, relationships, and placement of the elements you are drawing. When you achieve some success at this schematic level, move to the next level of detail. If you find yourself focusing on details in a specific area of the drawing, indulge briefly, then move to other areas of the drawing. Evaluate your success continually, making local adjustments in the context of the entire sheet.

Matthew Frederick, *'101 Things I Learned in Architecture School '*, Mit press, London, 2007

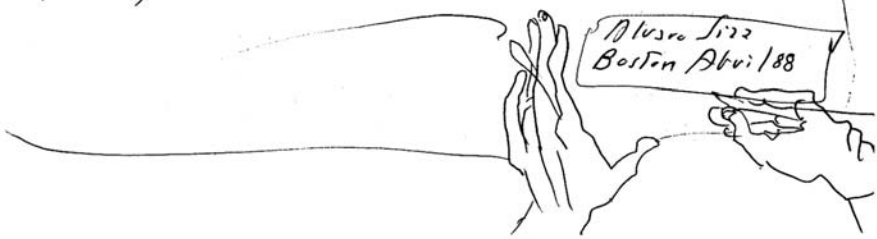
Desenhos de Viagem

Nenhum desenho me dá tanto prazer como o dos desenhos de viagem.
Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente.
Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos.
Simultâneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.

Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis.
Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se — diz — repetir uma visita; abala nervoso, crispado, os olhos a saltar das órbitas.

Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor exquisita — monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente?
De-súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham.
Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.
Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.
Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.



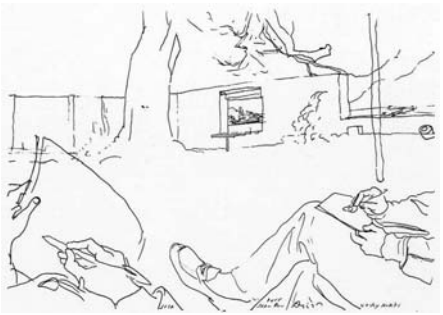
Esquissos de Viagem

Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.
Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente.
Cada um de nós esquece à partida o saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos.
Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.
Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis.
Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o mundo é grande. Jamais poderá permitir-se – diz – repetir uma visita; abala nervoso, crispado, os olhos a saltar das órbitas.

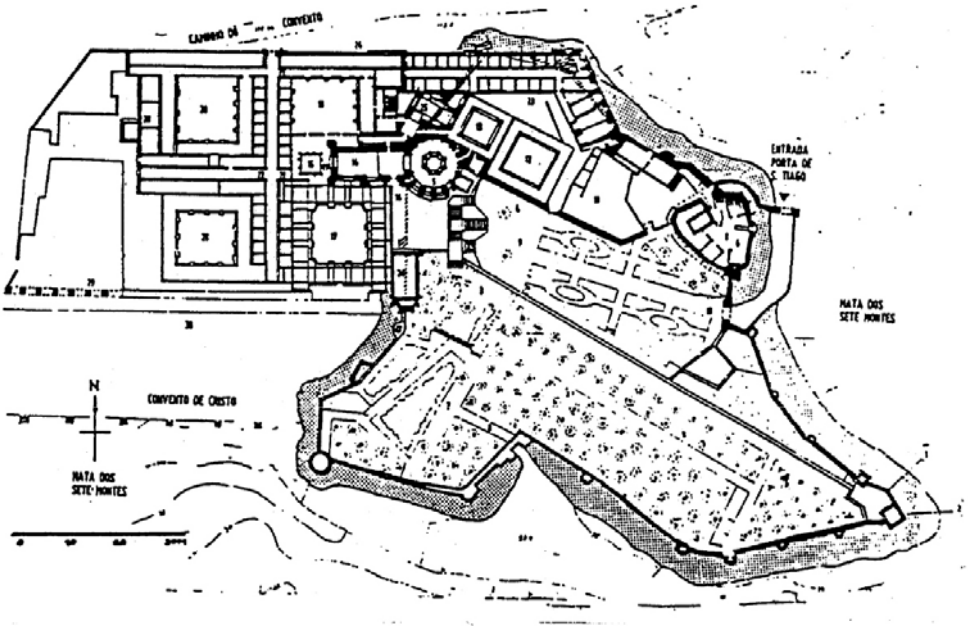
Por mim gosto de sacrificar muita coisa, ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita – monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente?
De súbito o lápis ou a Bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham.
Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.
Num intervalo de verdadeira viajem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.
Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.

Boston, Abril 1988
Álvaro Siza



Álvaro Siza - casa da mãe de Le Corbusier - Vevey, Suiça, Novembro 1981



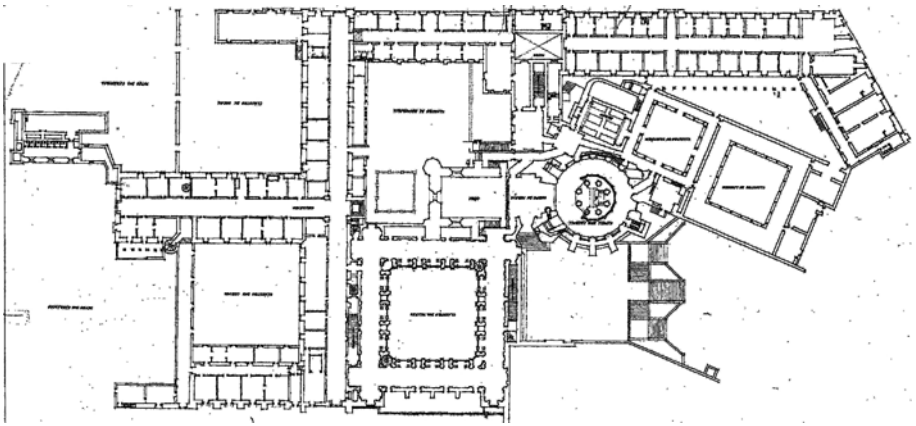
Convento de Cristo, Tomar

Diogo de Arruda, João de Castilho, Diogo de Torralva, Filipe Terzi, Diogo Marques Lucas, séc. XII / XV / XVI / XVII

No terreiro da fortaleza, fundada em 1160 por Gualdim Pais, foi crescendo o número de construções afectas à ordem, sobretudo desde o século XV, altura a partir da qual esta passou a deter maior disponibilidade económica. Destacava-se já como edifício principal a Rotunda românica, de planta centralizada, iniciada em meados do século XII mas concluída já noutra campanha de obras em pleno século XIII. Construção única em Portugal, poderá ter-se destinado a capela funerária, à semelhança das "lanternas dos mortos" românicas que encontramos em França, facto que a vizinhança do claustro dito "do cemitério" parece indiciar. A parte gótica que se lhe encontra anexa é constituída pelos Paços do Infante (em grande parte desmontados e destruídos) e por dois claustros também góticos: o "da lavagem" e o "do cemitério", este último da autoria de mestre Fernão Gonçalves e ambos influenciados pela escola batalhina. Nos tempos de D. Manuel foram levadas a cabo importantes obras de remodelação da primitiva construção.

Nos princípios do século XV alargaram-se as dependências paças na zona da Alcáçova e logo a seguir, em 1510, ergueu-se um corpo de igreja com coro alto, situado sobre o piso intermédio gerado pela nova sacristia. É no exterior e no interior deste edifício que se encontra concentrada a carga simbólica

A direcção das obras ficou a cargo de Diogo de Arruda, que aproveitou o declive do terreno (E.-O.) para agenciar a inédita disposição interna destas dependências. Na mesma altura a Charola perdeu a sua cobertura piramidal, recebendo um coroamento de merlões chanfrados e, pouco depois, uma torre sineira com frontão.



Um dos frontispícios da *leitura Nova* (Estremadura, 4) mostra a rotunda ainda com a primitiva entrada, uma porta aberta a Oriente, frente à qual se desenvolve um monumental lanço de escadas. Trata-se de uma representação de cerca de 1509, anterior às mais importantes ampliações manuelinas.

(...) Em 1515 é aberto um arco triunfal, providenciando uma ligação entre a charola e o corpo da igreja e coro. É também construído o portal monumental, a sul, na zona de junção do corpo do templo com a rotunda, sob a direcção de João de Castilho. Castilho aproveitou a espessura da parede da igreja e criou um sobre céu para proteger o pano de parede que comporta o grupo escusatório constituinte do coerente programa iconográfico que se eleva sobre o portal, este com arco de volta inteira de moldura tripla, com relevos naturalistas na arquivolta exterior e na média; e com relevos "ao romano" de feição plateresca na arquivolta interior.

Pereira, Paulo. *'De Áurea Aetate. O coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina'*, 2003.

O claustro de Torralva em Tomar, o claustro principal do Convento de Cristo, constitui uma obra notável na arquitectura do século XVI em Portugal; e é ainda uma obra-prima universal (...). O desenho foi começado em 1554, ainda no reinado de D. João III. Uma grande parte foi construída antes de 1556 e só algumas secções incompletas do andar superior foram concluídas depois de 1580, altura em que se deu início ao reinado de Filipe II de Espanha em Portugal.
O Claustro de Torralva é uma esplêndida colgadura feita para cobrir as paredes partidas e superfícies deterioradas, obra de gerações anteriores. A norte, encosta à parede manuelina da Igreja dos Templários; os muros nascente e poente cobrem a escadaria construída por Castilho e, no primeiro piso, nos tramos angulares, existem oito cavidades de abóbada de nervuras com base e florões plateresco, como se fossem capelas góticas sobreviventes na traça palladiana das galerias do claustro. O desenho do claustro de Tomar é complexo, embora consista sempre em temas e contrastes emparelhados. Os dois pisos são variações contrastantes do tema palladiano. Em cada um deles, dois planos actuam mutuamente: o plano médio e o da frente, correspondendo aos

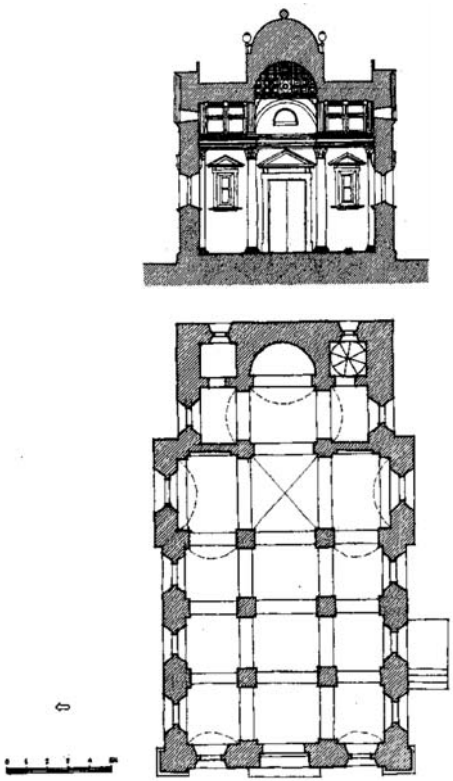
vãos dos arcos no plano médio e aos vãos dos pares de colunas no plano da frente. Observam-se outros contrastes emparelhados nas aberturas rectangulares e redondas ou nos arcos e portais.
A dualidade sistemática do tema estende-se também aos ângulos do claustro, onde os vãos de pares de colunas ligam em diagonal a intersecção perpendicular das fachadas adjacentes. Nos ângulos nordeste e sudoeste, a galeria inferior apresenta segmentos planos de parede, enquanto que a galeria superior adopta segmentos convexos que se repetem nas torres das escadas no terraço. O motivo «palladiano» apresenta seis divisões de formas constrastantes arqueadas e arquitravadas e de super-fícies fechadas e abertas, ladeadas de colunas grandes ou pequenas, em proporção e a espaços deliberadamente contrastantes. Sobre este já complicado padrão, que oferece uma varie-dade intrínseca suficientemente grande para atrair o nosso interesse (...), Torralva concebeu um sistema de variações com um mais elevado coeficiente de complexidade.
No sector bramantino do trabalho de Serlio, Torralva mostrou-se sensível aos intervalos dos pares de colunas, mas omitiu os pedestais gigantes. Sob a influência palladiana, Torralva deu réplica à janela hexapartida, mas sujeitou o sistema veneziano a variações e enriquecimentos da sua autoria.
As proporções estabelecidas por Torralva exigem algumas observações (...).
Torralva aumentou a espessura dos pares de colunas, de tal maneira que a largura excedesse a amplitude do arco adjacente. Ao mesmo tempo, abriu passagens nos pilares e rasgou-os de frestas e quebra-luzes, atingindo assim a característica nitidamente portuguesa da parede «habitada», reticulada por divisões celulares dentro dos seus volumes profundos.
As aberturas, na verdade, evidenciam os vãos bastante espessos, mas estes vãos foram trabalhados com nichos, painéis e caixotões, a sugerir outros processos na massa da parede.
A origem destas soluções pode ter sido militar. Contudo, nenhuma transição formal de uma função para outra poderia ocorrer desde que não estivesse ligada a um objectivo maior. Embora tal objectivo posterior se possa encontrar no domínio visual, pode ser mais facilmente definido num esquema sinestético do que se procurarmos uma pureza de linguagem mais académica. Tal esquema é fornecido pela combinação de percepções sensíveis: o claustro é simultaneamente táctil e visual; os seus elementos são bastante escassos e o seu sistema de temática dupla é suficientemente simples à vista para se contemplar em percepção ordenada um maior número de variações sobre os seus poucos temas. O prazer da contemplação é ainda mais valorizado pelo jogo prismático da luz dentro dos volumes da parede, por um apelo à apreensão táctil entre formas habilmente reduzidas, a sugerir um movimento possível nas fronteiras destas superfícies luminosas, cor de mel, de grão polido. A solicitação táctil e visual é constantemente reforçada pelo encontro de ambas as sensações. A ressonância visual descreve o efeito destas formas: os intervalos entre os planos são ao mesmo tempo temporais e físicos.

Kubler, George. *'A Arquitectura Portuguesa Chã; Entre as Especiarias e os Diamantes; 1521-1706'*, 1988.

Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar

João de Castilho, Diogo de Torralva e Terzi, arquitectos (atribuído), séc. XVI.

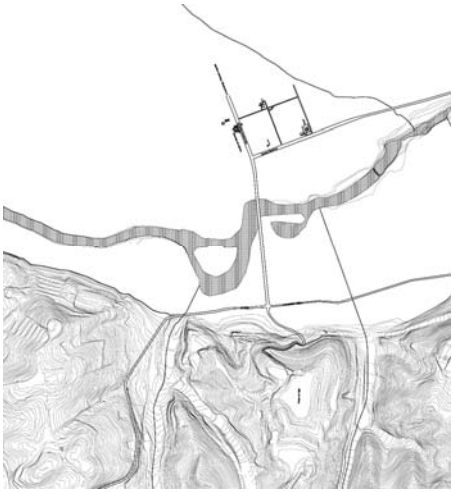
A Ermida de Nossa Senhora da Conceição de Tomar é uma das últimas edificações do arquitecto João de Castilho. Iniciada a construção cerca de 1551, o templo só ficaria concluído nos anos de 1572-1573, após a morte de Castilho, sob a direcção do arquitecto Diogo de Torralva. Concebida com o objectivo de se tornar o panteão de D. João III (MOREIRA, Rafael, 1981), a Conceição de Tomar apresenta uma concepção espacial unitária e globalizante, perfeitamente inovadora no panorama arquitectónico de então.



A sua estrutura remete para o Templo Malatestiano de Rimini desenhado por Leon Battista Alberti, mantendo, no entanto, algumas soluções marcadamente nacionais, como o uso de janelas perspectivadas e a "concepção comprimida do espaço interior" (MOREIRA, Rafael, 1981) (...) possui planta composta, constituída por um rectângulo perfeito dentro do qual se insere uma cruz latina. O transepto, coroado por uma cúpula, salienta-se ligeiramente do corpo da igreja, e a capela-mor é rematada por eirado e guarita cilíndrica. A fachada do edifício, rematada lateralmente por pilastras jónicas, tem ao centro um portal recto sem decoração encimado por uma luneta e ladeado por janelas rectangulares perspectivadas, assentes em mísulas decoradas com volutas; estas janelas são rematadas por frontões triangulares semelhantes àquele que coroa a fachada. O transepto é assinalado exteriormente, nos alçados norte e sul, por frontões triangulares, e ao longo das fachadas as janelas rectangulares, iguais às da fachada principal, marcam os tramos interiores. Ao centro do alçado lateral sul rasga-se uma porta. Interiormente, a igreja está dividida em três naves, definidas por colunatas coríntias, e possui três tramos separados por arcos torais. Sobre o entablamento das colunas assenta a abóbada de berço decorada por motivos geométricos e florões. Os braços do transepto possuem extensões laterais que criam um espaço semelhante às naves da igreja. Os arcos abertos em cada topo poderão ter sido edificados para albergar as sepulturas de D. João III e de D. Catarina. O transepto é também coberto por uma abóbada decorada com motivos geométricos e florões, cujos cantos assentam em quatro mascarões grotescos, "demónios personificação dos rios do Hades, que chorando, como os 2 do lado da nave, ou com um ar de indignação e espanto, como os dois encostados ao arco triunfal, exprimem a tristeza e horror do mundo subterrâneo ante a morte do Rei." (MOREIRA, Rafael, 1981). A decoração dos capitéis inseridos na zona do transepto e da capela-mor mostra um conjunto de símbolos de sentido funerário, como as caveiras que remetem para a morte, ou a fénix, símbolo da ressurreição, definindo um programa iconográfico de vocabulário humanista perfeitamente unificado com a estrutura arquitectónica, formando "uma unidade lógica e orgânica que transmite a mesma mensagem de triunfo sobre a morte e de glorificação da instituição real" (MOREIRA, Rafael, 1981). O programa decorativo demonstra um conhecimento da linguagem clássica e uma actualização teórica por parte de João de Castilho (...). Para além disso, a estrutura do templo reflecte o conhecimento do arquitecto régio sobre os modelos funerários romanos e os pensamentos albertianos que destinam o lugar do monarca a uma "acrópole" situada entre a Cidade dos Homens (a vila de Tomar, que a ermida domina, devido à sua localização) e a Cidade de Deus (o Convento de Cristo).

www.monumentos.pt

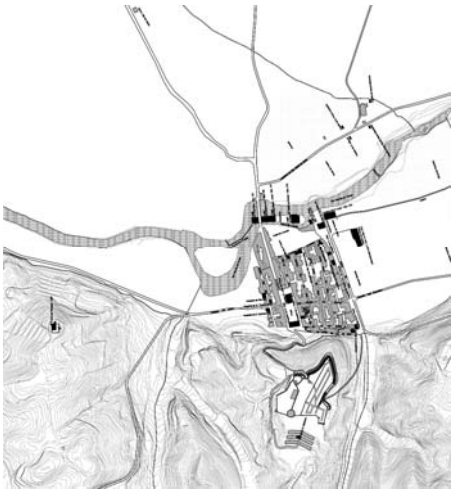
Tomar
evolução urbana



Ocupação romana | séc. I – séc. VI

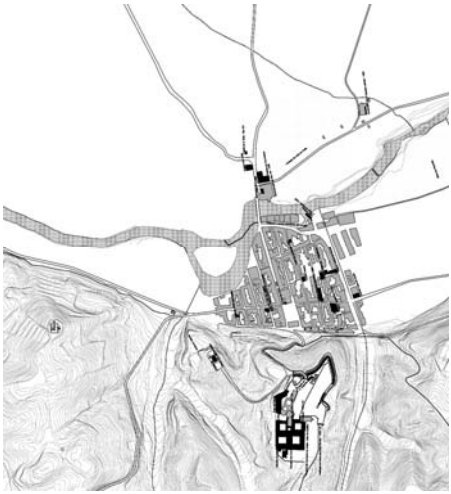
Primeiros anos da Fundação da cidade | 1162-1195

Ocupação visigótica | séc. VI – séc. VIII



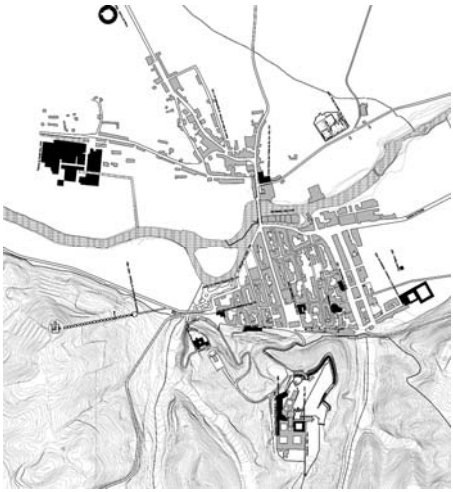
Do Templo aos Primórdios da Ordem de Cristo | 1195 – 1420

Sob o Signo do Infante D. Henrique | 1420 – 1460



Sob o signo de D. João III | 1521 – 1557

Sob o signo de D. Manuel | 1493 – 1521



De D. Catarina ao Limiar do séc. XX| 1557 – 1900

Cabral Dias, José. *'A evolução urbana de Tomar: da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos'*. Porto: FAUP, 1999. Dissertação de Mestrado em Planeamento e projecto do ambiente urbano.

Alentejo

A luz que te ilumina,
Terra da cor dos olhos de quem olha!
A paz que se adivinha
Na tua solidão
Que nenhuma mesquinha
Condição
Pode compreender e povoar!
O mistério da tua imensidão
Onde o tempo caminha
Sem chegar!...

Miguel Torga
em *'Antologia Poética'*, 1974

Uma grande, imensa fidelidade

No Alentejo, em fins de Julho ou princípios de Agosto, o olhar atinge o seu zénite. No horizonte raso e limpo tudo parece pegado à terra: muros, árvores, medas de palha, montes, quando se avistam distantes. Um delírio de luz sobe à cabeça, como a música das cigarras, e faz doer. As coisas todas estalam como romãs maduras, e ficam cheias de brilhos. Mesmo dentro de casa, com portas e janelas trancadas, a luz entra pelas frestas, entorna-se pelas tijoleiras e reflecte-se, tenuamente rosada, na brancura das paredes. No pátio, uma oculta água ergue-se num repuxo exíguo — e é pura delícia. Cheira a barro e a cal, cheira a coentros e a queijo seco. Cheira ao que é da terra e regressa à terra. (...)
Neste longo, ardente verão do Sul, apenas as cigarras têm modulações amplas. À roda tudo é silêncio e secura. Os próprios homens quase não têm fala, mas os seus olhos queimam como duas pedras expostas ao sol durante milhares de dias. (...)
O melhor do Alentejo é uma liberdade que escolheu a ordem, o equilíbrio. Estas formas puras, sóbrias de linha e cor, que vão da paisagem à arquitectura, da arquitectura ao vestuário, do vestuário ao canto, são a expressão de um espírito terreno cioso de limpidez, capaz da suprema elegância de ser simples. (...)

Eugénio de Andrade
em *'Os Afluentes do Silêncio'*

Alentejo

(...) A percorrer o Alentejo, nem me fatigo, nem cabeceio de sono, nem me torno hipocondríaco. Cruzo a região de lés a lés, num deslumbramento de revelação. (...) Embriago-me na pura charneca rasa, encontrando encantos particulares nessa pseudo-monotonia rica de segredos. Nada me emociona tanto como um oceano de terra estreme, austero e viril. (...) Mas a terra alentejana pode contemplar-se ainda no estado original, virgem, exposta e aberta. E é nela que encho a alma e afundo os pés, num encontro da raiz com o húmus da origem. Abraço numa ternura primária as léguas e léguas duma argila que permanece disponível mesmo quando tudo parece semeado. O corpo, ali, pode ainda tocar o barro de que Deus o criou.
Mais do que fruir a directa emoção dum lúdico passeio, quem percorre o Alentejo tem de meditar. E ir explicando aos olhos a significação profunda do que vê. (...)

Mas não são apenas essas subtis razões éticas e geográficas que me fazem gostar do Alentejo. Amo também nele os frutos palpáveis duma harmonia feliz entre o barro e o oleiro. Amo igualmente o que o homem fez e a terra deixou fazer. Diante de um tapete de Arraiolos, ou a ouvir uma canção a um rancho de Serpa, implico o habitante e o habitado no mesmo processo criador, e louvo-os no mesmíssimo entusiasmo. Não há arte onde o homem não é livre e a natureza não quer. Dando às mãos ágeis e fantasistas materiais nobres e moldáveis – o mármore, o cobre, a lã, o coiro, e o barro –, a terra alentejana quis que a vida no seu corpo tivesse beleza. E de Norte a Sul, desde as campanhas da Idanha, que já lhe pertencem, às figueiras algarvias, os seus montes, as suas aldeias, as suas vilas e as suas cidades são marcados por um selo de imaginação e de graça. Aqui uma varanda onde um ferreiro fez renda, acolá um pátio onde um pedreiro inventou uma nova geometria, além uma oficina onde um caldeireiro fabrica ânforas esbeltas e vermelhas como cachopas afogueadas. Aproveitando os incentivos do meio e os recursos do seu génio, o alentejano faz milagres. A própria paisagem sem relevo o estimula. Faltava ali o desenho e a arquitectura, que nas outras províncias existem na própria natureza. Pois bem: concebeu ele o desenho e a arquitectura. E, na mais rasa das planícies, ergueu essa flor de pedra e de luz que é Évora!

Beja tem a sua torre de mármore, com uma tribuna para ver meio Portugal; Portalegre os seus palácios barrocos, para encher de solidão; Elvas o seu aqueduto de sede arqueada e a sua feiura para meter medo aos Espanhóis; Estremoz a sua praça do tamanho de uma herdade. Mas Évora olha os horizontes do alto do seu zimbório espelhado, povoa as casas de lembranças vivas e gloriosas, e, sequiosa apenas do eterno, risonha e aconchegada, enfrenta as agressões do transitório com a força da beleza e a amplidão do espírito.

Será talvez alucinação de poeta. Mas porque nela se documenta inteiramente a génese do que somos, o que temos de lusitanos, de latinos, de árabes e de cristãos, e se encontra registado dentro dos seus muros o caminho saibroso da nossa cultura, – **se estivesse nas minhas mãos, obrigava todo o português a fazer uma quarentena ali. Uma lei pública devia forçá-lo a entrar na cidade a desoras, numa noite de luar. E, sem guia, mandá-lo deambular ao acaso.** Seria um filme maravilhoso da história pátria que se lhe faria ver, com grandes planos, ângulos imprevistos, sombras e sobreposições. Uma retrospectiva completa do que fizemos de melhor e mais puro no intelectual, no político e no artístico. Só de manhã seria dado ao peregrino confirmar com a luz do sol a luz do ecrã. E se ao cabo da prova não tivesse sentido que num templo de colunas coríntias se pode acreditar em Diana, numa Sé românica se pode acreditar em Cristo, e num varandim de mármore se pode acreditar no amor, seria desterrado.

Compreender não é procurar no que nos é estranho a nossa projecção ou a projecção dos nossos desejos. É explicar o que se nos opõe, valorizar o que até aí não tinha valor dentro de

nós. O diverso, o inesperado, o antagónico, é que são a pedra de toque dum acto de entendimento. Ora o Alentejo é esse diverso, esse inesperado, esse antagónico. Tudo nele é novo e bizarro para quem o visita. Os arcos, as silharias, as abóbadas e os coruchéus das suas casas; a açorda de coentro e o gaspacho de alho e vinagre das suas refeições; as insofridas parelhas de mulas guisalheiras a martelar as calçadas ao amanhecer; as pavanas cinegéticas que oferece aos convidados; os magustos de bolota; os safões dos homens e o chapéu braguês das mulheres – são ferroadas no nosso quotidiano. Mas o que tem interesse é precisamente revelar aos olhos, ao paladar e aos ouvidos a novidade dessas descobertas. Mostrar-lhes a originalidade de uma vida que se passa ao nosso lado, e tem o inesperado de uma aventura. E mostrar-lho carinhosamente! Sem espírito de simpatia, tudo se amesquinha e diminui. E coisas grandes, como uma semeada ou uma ceifa no Redondo, podem ser reduzidas à pequenez duma vessada ou duma segada beiroa.

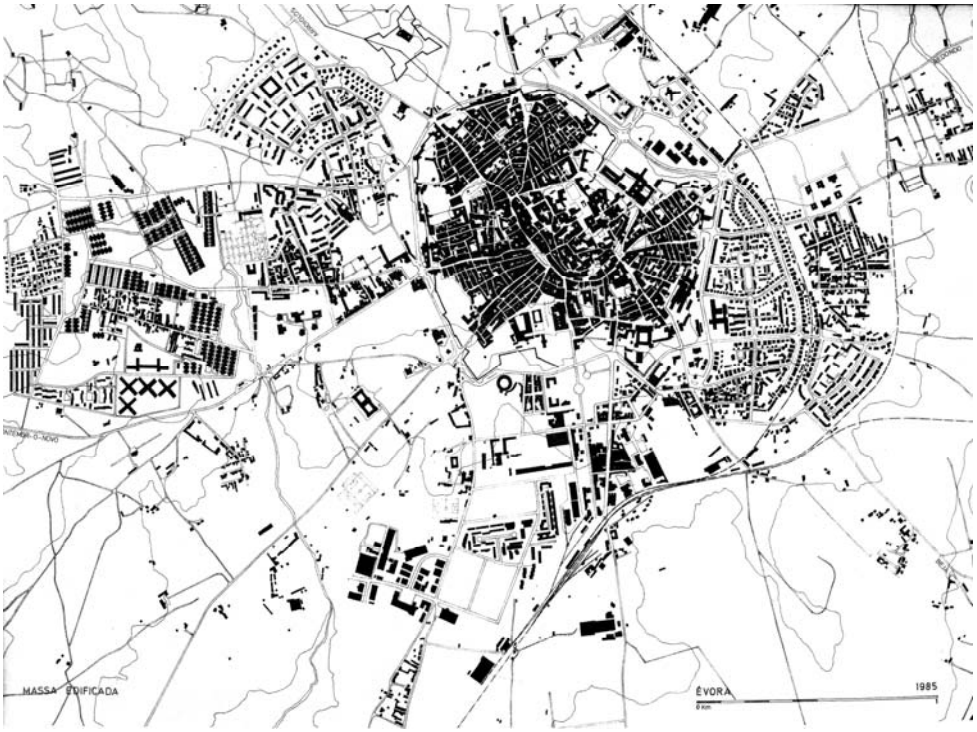
Quem vai ao mar, prepara-se em terra – diz o ditado. Aplicando a fórmula ao Alentejo, teremos de nos preparar para entrar dentro dele. Será preciso quebrar primeiro a nossa luneta de horizontes pequenos, e alargar, depois, o compasso com que habitualmente medimos o tamanho do que nos circunda. Agora as distâncias são intermináveis, e as estrelas, no alto, brilham com fulgor tropical. Teremos, portanto, de mudar de ritmo e de visor.

O Alentejo, visitado por alguém que leve consigo a capacidade emotiva e compreensiva de um verdadeiro curioso, é um Sésamo que se abre. As suas fainas, os seus costumes, as mutações impressionantes do seu rosto quando tem frio ou quando tem calor, os seus trajes e a sua própria fala – são outros tantos motivos de meditação e admiração. Mas o que nele é sobretudo extraordinário e a sua inflexível determinação de conservar uma fisionomia inconfundível, haja o que houver. Pode-se preferir uma região mais maneira ou mais angustiada, e uma gente menos soberba, mais autenticamente humana, e mais sinceramente generosa. Herdades mais à medida dos pés, cultivadas por semelhantes sem o ar de fidalgos a gozar férias rurais. Mas não se pode negar a evidência duma terra que merece como nenhuma este nome maternal e austero, e muito menos a dos filhos altivos e afirmativos que dá, imaginários como poetas e duros como azinhos. Cepa e rebentos de tal modo unidos e conjugados, que formam como que um só corpo e um só espírito. Um corpo hipertrofiado, que hipertrofia o espírito por indução.

O alentejano que sobe ao alto do castelo de Évoramonte, erguido ali ao lado da térrea casinha da Convenção onde a concórdia da família portuguesa foi assinada, ele que tem o sangue de Giraldo-sem-Pavor a correr-lhe nas veias, que assistiu às façanhas e às hesitações do Condestável, e que fez parte da insurreição do Manuelinho, sente naturalmente dentro de si o irreprimível orgulho dum homem predestinado. A seus pés desdobra-se o extenso palco do seu destino: a infindável planície a que dá vida e movimento. São os rios e os ribeiros secos que faz transbordar de suor, os negros montados que alegra de vez em quando pintando de vermelho cada sobreiro, a sua casinha escarolada e erma com uma mimosa na botoeira, e as searas que ondulam e reverberam num aceno de abundância. Um mundo livre, sem muros, que deixou passar todas as invasões e permaneceu inviolado, alheio às mutações da história e fiel ao esforço que o granjeia. Nenhum limite no espaço e no tempo. Seja qual for o ponto cardial que escolha a inquietação, terá sempre o infinito diante de si, em pousio para qualquer sementeira. E essa eterna pureza e disponibilidade do solo exaltam o ânimo do possuidor.

Sim, pobre ganhão que seja, ele é um rei nos seus domínios. Não há outro português mais rico de pão, agasalhado por tão quente manta de céu e dono de tantos palmos de sepultura. Que minhoto ou estremenho se pode gabar de ver sempre o vulto dum seu irmão, que não tem medo da imensidade, a abrir um risco de fogo e de esperança com a ponta da charrua?

Miguel Torga in *'Portugal'*. Coimbra, ed. Autor, 1950; 4.ª ed. revista, 1980


MASSA EDIFICADA
ÉVORA
1985

Évora

Situada no interior da planície alentejana, a uma cota que não excede os cento e cinquenta metros, Évora é, pela sua localização, não só o centro natural da sua própria região, como lugar de passagem obrigatória das rotas que, de longe, cruzam esta parte do território nacional. E, desde os mais remotos tempos, mercê de uma situação geográfica privilegiada e da topografia da sua larga envolvente, a cidade foi efectivamente cruzada por viajantes, correntes culturais, amigos e inimigos.

Numa região de grande unidade espacial, em que as sequências se interligam no ondular suave do terreno, em que as referências se apresentam com grande subtileza, a orientação é quase um outro sentido que continuamente percebe e adivinha o que está para além do olhar. Território de larga continuidade, marcado apenas por uma ou outra elevação, com a serra de Mendo a separá-lo do vale do Guadiana e as de Ossa e Monfurado a limitá-lo a Norte e a Poente, desenvolve-se entre aquele rio e a bacia do Tejo e Sado, com o recorte de uma multiplicidade de linhas de água, de um carácter muito próprio, em concordâncias suaves com as encostas que as limitam, ou cavando em profundidade o terreno, com uma força irresistível.

A cobertura vegetal reforça a horizontalidade do espaço: na seara, plana e ondulante, só aqui e ali um tufo de eucaliptos marca, na vertical, o acarradouro e a sua sombra protectora; nas zonas de sobro e azinho, a atmosfera densifica-se ao nível do solo, com outros ritmos, outro tipo de horizontalidade.

O subsolo xistoso, com afloramentos de granito, caracteriza a paisagem e tudo o que nea se vai construindo, dos Montes esparsos e orientadores, aos muros cerrados das hortas, onde corre a água vinda das raras nascentes. Estas também, de longe em longe, marcam o território, na construção de fontes e bebedouros, marcos sempre referentes, quando a água escasseia e a secura é regra de todo o ano.

E na planície larga, cortada pelas ribeiras a que se associam os primeiros sinais construídos, a estrutura do espaço agrícola organiza-se também ela por faixas horizontais, culminando no Monte, a dominar, servindo de referência na paisagem, ocupando os pontos altos.

Estes, sistematica-mente, quase que por necessidade de orientação, são também o local de implantação de aldeias, vilas e cidades, num povoamento concentrado, em que os limites e as entradas, na habitação ou na cidade, aparecem claramente definidos. Este sentido de demarcação entre exterior e interior é, pode dizer-se, uma constante que se explicita na articulação dos edifícios, no tratamento arquite-ctónico, na cor, no requinte de um pormenor de porta. Todo o espaço urbanizado, seja no Monte, seja na cidade, é igualmente delimitado, com o mesmo sentido do rigor, numa relação coerente entre paisagem, usos e modos de habitar. Um território onde predomina a grande propriedade e a estratificação social é marca das relações de trabalho, dando origem a uma consciência de classe que, mesmo no presente, se não dilui. Os homens, nesta paisagem sem limites, são quase forçados a unir-se, num raro sentido do colectivo e do urbano.

Évora ocupa, desde sempre, uma colina que reina sobre o espaço aberto, local defensivo e com bom domínio sobre a envolvente. E, na colina, se foi desenvolvendo, em anéis sucessivos, numa estrutura que veste bem a topografia e, por outro lado, se articula com as múltiplas rotas que a cruzam. No sobrepor de cada época, a cidade se refez, mantendo límpida e clara a relação com a envolvente, variada e distante, desde as quintas que, a Norte retalham o espaço e deixam passar o antigo aqueduto, até às terras de seara, que se estendem para Sul e Nascente.

Para quem se aproxima, de um ou outro lado, a visão longínqua é diferente mas impõe-se sempre com uma força quase sobrenatural. E se o aproximar for feito em fim de tarde, no meio de uma trovoada... de súbito Évora, sob o tenebroso meteoro, aparece e desdobra-se numa visão que acentua e transcende o real. A cidade, caiada de fresco, ... rediz a sua brancura de aspecto milenário. Passaram por ali os deuses Celtas, as divindades pagãs do Olimpo e, mais que todos, Alá e Cristo; e deram-lhe essa luz de altar abstracto de calvário deserto e transfiguração divina.'

Alfredo Matos Ferreira, *'Aspectos da organização do espaço português'*, FAUP Publicações 2.ª edição, 1995.

Évora

Quando em meados do séc. XIV se edificou uma nova muralha em Évora, ela guardou dentro de si toda a cidade velha, que os milenares muros romanos definiam, e os arrabaldes e "vilas novas" que desde o séc. XII se haviam desenvolvido ao longo e ao lado das estradas que saíam da velha cerca. Dentro da cidade ficaram também os conventos mendicantes de São Francisco e São Domingos, alguns ferragiais, fontes e uma parte do rossio dionisino.
Os séculos XV e XVI densificaram a malha construída, redefiniram o esquema urbano, enriqueceram de igrejas e palácios as ruas principais e praças, recentraram a vida urbana, agora na Praça Grande, hoje de Giraldo. A perda de importância da cidade por via do fecho da Universidade henriquina e da litoralização do país, congelaram a cidade até meados do séc. XX no modelo urbano e arquitectónico da nossa "época de ouro"; é neste contexto que a Unesco classifica todo o Centro Histórico de Évora como Património da Humanidade, em 1986.

A parte alta da colina, a "acrópole", condensa a parte mais monumental da cidade, com vastos edifícios senhoriais, antigos palacetes, igrejas e conventos, incluindo a Catedral (séc. XII-XIV) e o Templo Romano (séc. I d.C.). Zona administrativa, religiosa e de funções culturais, toda a antiga cidade romana é identificável por grandes edifícios públicos, pouco comércio, pouca habitação. Na zona entre as duas cercas de muralhas distribui-se a cidade mercantil, de pequenos serviços nas praças e ruas principais (radioconcêntricas), com a habitação e edificações que raramente atingem três pisos, no enchimento das ruas secundárias.

Os materiais de construção que dominam são o granito nas estruturas portantes, o mármore nos apuramentos ornamentais, o tijolo e a taipa no enchimento e a cal, branca, nas superfícies dos paramentos. Nas molduras e cunhais dominam o amarelo e o cinzento. (...)

A Avenida D. Leonor Fernandes/Nau integrada num plano mais vasto para expansão de toda a cidade, elaborado pelo arquitecto Étienne de Gröer a partir de 1942, a zona de urbanização nº1 foi um dos poucos sectores daquele plano a ser efectivamente implementado. A zona de urbanização nº1, muito embora fisicamente separada do núcleo histórico pelo traçado da Avenida São João de Deus, constitui, desde sempre, uma expansão "natural" da cidade para fora da sua cerca e baluartes seiscentistas, fosse pelo seu carácter vincadamente urbano, fosse pela qualidade e volumetria das edificações que ladeiam aquela avenida, as quais se apresentam com uma imagem urbana densa. A poente, traduzindo o seu carácter de transição entre a cidade e o campo, este sector começa a rarefazer a imagem urbana, dando lugar à imagem de cidade-jardim com as suas construções geminadas. (...)
Para acentuação da imagem de cidade-jardim, muito contribuíram a generosidade da largura dos passeios e o encadeado de praças "cul-de-sac", bem como a densa arborização do conjunto, factores ainda presentes e que têm conseguido resistir à tentação de transformação da cidade numa imensa rede viária, onde os espaços de sociabilização desaparecem por obsolescência.

Nuno Ribeiro Lopes, e outros (org.); *'Mapa de Arquitectura de Évora'*; Argumentum; 2003.

AQUEDUTO, Évora.

Francisco de Arruda, Século XVI

O arranque das obras de construção do aqueduto, de iniciativa e a expensas régias, ocorreu no ano de 1531, sob a direcção técnica de Francisco de Arruda, mestre de obras reais no Alentejo e que se encontrava a trabalhar no aqueduto de Eivas.
As prospecções de captação de água subterrânea efectuaram-se num outeiro da região da Graça do Divor, em solos de formação granítica e nas nascentes de antiguidade tradicionalmente romana. A adução da água, ou seja, o seu transporte desde os mananciais até à zona de utilização no centro da cidade antiga, faz-se por trocos subterrâneos, superficiais e aéreos, segundo a topografia natural, o que obrigou à execução de algumas obras de arte complicadas, que riscam e enriquecem o ambiente onde se enquadram.
Em planta, o traçado adutor acompanha de perto as curvas de nível do terreno, a fim de manter um declive tão constante quanto possível, e traduz o relevo algo acidentado nalguns pontos do seu percurso. O delineamento e direcção serpentedos da conduta, com um cumprimento total quase duplo da distância em unha recta (19 quilómetros em vez dos 11), evitou a realização de outras obras hidráulicas, de estrutura e nível técnico mais espectaculares e engenhosas, como aquedutos aéreos e pontes-aqueduto, com reflexos importantes no custo final dos trabalhos.
O aqueduto transpõe a fronteira medieval da cidade, próximo da Porta da Lagoa, e prolonga-se pela Rua do Cano e artérias seguintes. Ele apresenta ali a porção mais monumental do seu Traçado aéreo, com início no monte de São Bento de Cástris e uma altura máxima de corredor líquido a 12,1 metros do solo, suportado por um renque de Pegões robustos e arcadas elevadas, numa extensão de 2,2 quilómetros, equivalente a 11,6% do cumprimento total da adutora-mor. As obras decorreram com uma prontidão extraordinária, pois a primeira fase do vultoso empreendimento hidráulico foi inaugurada em Março de 1537, num acto de gáudio geral, com o alcance das desejadas águas ao chafariz da Praça Grande (actual Praça do Giraldo).

Maria Romena Monteiro, Virgolino Ferreira Jorge; *'O sistema hidráulico quinhentista da cidade de Évora'* in Monumentos n°26, Abril 2007

Chafariz da Praça do Giraldo

Afonso Álvares, 1571

Praça de Giraldo,
desenhos de Eduardo Souto de Moura, 1982

Seguindo uma tipologia composta de planta circular, dividida em embasamento, fuste, taça circular e arca em forma de píxide, com um remate pinacular a encimar o conjunto. Como elementos decorativos, existem oito mascarões que rematam as bicas, sendo o carácter real da obra realçado por uma coroa com cartela, na arca, alusiva ao reinado de D. Sebastião.

A construção deste chafariz insere-se no plano henriquino de modernização do centro da cidade, em especial das anteriores estruturas de abastecimento de água mandadas construir por D. João III. Este rei havia edificado o Aqueduto da Prata que, nesta zona, estava associado a um chafariz.

Em 1570, D. Henrique, então Arcebispo de Évora, deu ordens para se demolir esta antiga estrutura da praça, a que se juntava um antigo Arco de Triunfo romano, situado precisamente defronte da igreja de Santo Antão. Desta forma, desimpedido o espaço da Praça e perante a necessidade de existir uma fonte pública neste local, deu-se então corpo à construção do actual Chafariz.

Dada a sua localização privilegiada no contexto urbano da cidade e a sua manifesta monumentalidade, o Chafariz da Praça do Giraldo instituiu-se como um símbolo de Évora ao longo dos tempos, sendo uma das mais importantes estruturas de abastecimento de água à população.

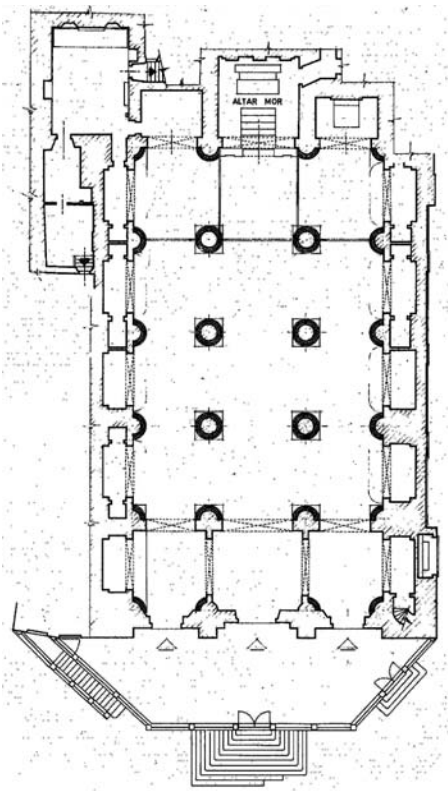
Igreja de santo Antão, Évora

Manuel Pires (1ª edificação, porventura com risco de Miguel de Arruda) (1548); Afonso Álvares (1570)

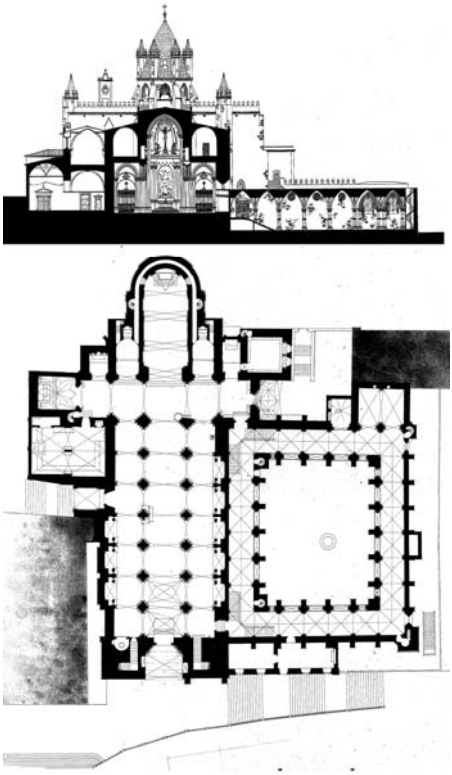
Arquitectura religiosa, maneirista. Protótipo de um universo muito característico do ciclo alentejano de Miguel de Arruda, ao serviço do Cardeal Infante D. Henrique, cujo melhor e mais genuíno exemplar será porventura Santa Maria de Estremoz. Pinturas murais, provavelmente seiscentistas, semelhantes ao que ainda hoje se vê na Misericórdia de Santarém.

A mole do templo é constituída por gigantesco paralelepípedo regular de beirado único para os três corpos, apenas sobressaindo, pelo exterior, o ressalto dos dois braços do cruzeiro estreitos mas salientes e ábside com ligeiro estrangulamento em relação à nave. Esta tem os seus cinco tramos bem marcados por poderosos contrafortes apilastrados, entre os quais se rasgam, a meia altura do paramento, estreitos janelões rectangulares sem moldura. Sobre a capela-mor, lanternim cilíndrico com longas frestas fechado com cúpula esférica e rematado por pináculo. A frontaria, em alvenaria, tem cinco lanços separados por pilastras de cantaria. (...)

Peto interior, o templo simula três naves, de pé direito contínuo. Cobrem-se de cinco tramos de ogivas de arestas nervuradas, em alvenaria, descarregando em colossais colunas da ordem jónica em cantaria de granito, dando ao vasto salão o aspecto de frondoso e sólido bosque, com a luz que verte das frestas das naves muito bem filtrada. Colunas e ogivas ainda mostram, por debaixo das caiações sucessivas, profusão de pinturas murais a sugerirem brocados.



www.monumentos.pt



SÉ DE ÉVORA

Marfim Domingues, Ofego de Arruda, Manuel Pires, Mateus Neto, Brás Godinho e Jerónimo de Torres, João Frederico Ludovice., Séculos XIII a XVIII

O estaleiro mais emblemático do primeiro gótico português, por causa das suas dimensões, da sua duração e por se aproximar dos seus congéneres europeus (...). O seu traçado foi inspirado no modelo da Sé de Lisboa no que respeita à volumetria e aos alçados, sofrendo as modificações que o adiantado da época foi impondo em termos de gosto. (..) Já na segunda metade do século XIV, (...) constrói-se o portal axial, o grande janelão da fachada e o claustro.
O edifício possuía uma cabeceira dotada de cinco capelas, as dos extremos de planta quadrangular e as restantes com testeira poligonal. (...) De sete tramos, com cobertura em abóbada de berço suportada por arcos torais, a nave central tinha o dobro da altura das colaterais, cobertas por abóbada de arestas. (...) Os alçados interiores são ritmados por grupos de cinco arcadas ligeiramente apontadas. (...) Nos extremos do transepto rasgam-se duas rosáceas de grandes dimensões. A torre-lanterna, arcaizante, possui adobada de pedra de oito panos (...). No exterior, o conjunto é todo ele contrafortado, sendo dominado pelas duas grandes torres da fachada (uma delas com contrafortes, outra não, e com aberturas a diferentes níveis revelando as épocas de construção). Corre ao longo do tempo um renque de merlões, o que confere ao edifício um aspecto poderoso e arreigado à arquitectura militar. (...) Particularmente digno de nota, são os altos coruchéus cónicos, de meados do século XVI, com cobertura de pedra em "escamas", à volta da qual se dispõem oito torreias mais pequenas também coroadas por coruchéus cónicos, acompanhadas por pináculos com o mesmo tipo de desenho (...). Este tipo de cobertura possuía uma grande importância em termos de "iconologia da arquitectura" e andava associado – mesmo que imaginariamente – aos edifícios de grande prestígio. Em Portugal, sendo a primeira (e a única do seu tipo), constituía a marca individualizadora da cidade de Évora (...). Trata-se da maior sé em território nacional, com cerca de oitenta metros de comprimento e abóbadas lançadas a dezanove metros de altura; o topo do coruchéu levanta-se a mais de trinta metros, assumindo-se afinal, na linha do horizonte, como emblema político, como emblema do poder real, também. (...) O fecho do templo só se deu por volta de 1340 com a edificação do portal axial e a abertura do grande janelão gótico. O portal foi rasgado no nartex, este coberto por uma abóbada nervurada de quatro panos. (...) A Sé de Évora, na ampla duração do seu estaleiro, nas directivas iniciais envolvidas, representou um esforço impressionante do ponto de vista financeiros, quer para a realeza quer para a comunidade local, polarizando a vida da cidade e ajudando à sua consolidação, implicando um grande esforço administrativo, e uma assinalável vontade de estabilização de sistemas de produção e respectivas orgânicas.

Pereira, Paulo.*'História da história do gótico português'* in História da Arte Portuguesa, 1995.

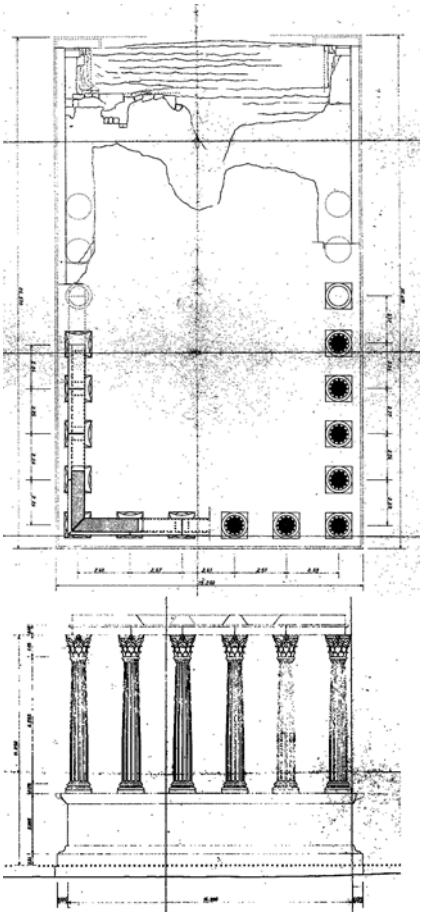
Templo Romano,
antes do restauro do século XIX

Templo Romano de Évora

(conhecido por "de Diana")

Restam o pódio quase completo, onde se marca com evidência o desmorono da escadaria, a colunata intacta do topo N. (6 colunas), com respectiva arquitrave e fragmentos do friso, 4 colunas a E., com arquitrave e um fragmento do friso, e a O. 3 colunas completas, uma sem capitel e uma base, fragmentos da arquitrave e um do friso. Pódio edificado em cantaria incerta de granito, *opus incertum*, rematado nos cunhais por cantaria esquadrada, com vestígios de almofadas salientes; tem 25m de comprimento, para 15m de largura e 3,5m de altura. Colunas coríntias de fustes profundamente canelados, constituídos por 7 tambores de altura irregular, perfazendo 6,2m, para 1,2m; assentam em bases circulares de mármore branco de Estremoz, directamente sobre a moldura superior e são rematadas por capitéis lavrados, também em mármore, com três ordens de acanto e ábacos ornamentados de florões, malmequeres, girassóis, rosas. Os restos do entablamento são em cantaria de granito.

www.monumentos.pt



Colégio do Espírito Santo

Manuel Pires, Afonso Álvares, António Álvares, séc. XVI a XVIII

O Colégio do Espírito Santo, de inspiração jesuíta, foi fundado no século XVI pelo arcebispo de Évora, o Cardeal D. Henrique. As obras de construção do edifício tiveram início em 1550, e terminaram em 1559, sendo o colégio inaugurado logo no mesmo ano. Um pouco mais tarde, em 1566, começava a edificação da Igreja (...), concluída em 1572, e exemplar inaugural do chamado "estilo chão" [jesuítico], promovido em tantas campanhas de obras da Companhia de Jesus.

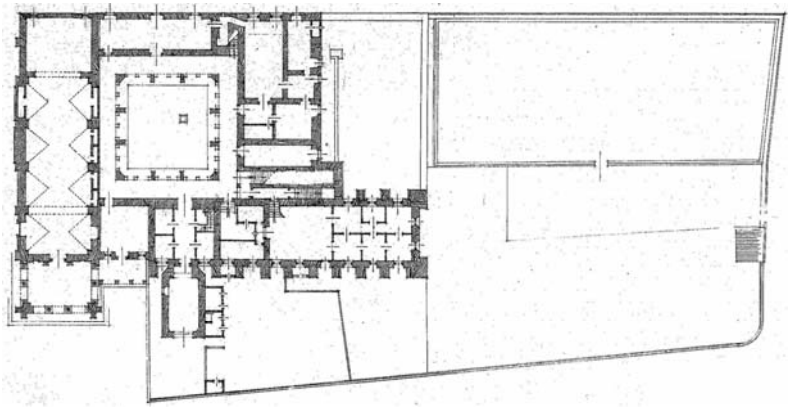
O colégio em si desenvolve-se em planta quadrangular envolvendo um claustro monumental, em cujo centro se ergue um chafariz.

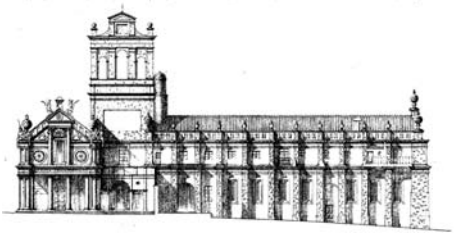
O claustro, ou Pátio dos Gerais, dispõe-se em dois registos, com galerias de colunatas, levantando-se ao centro (em frente à portaria) a fachada da antiga capela do colégio, depois Sala dos Actos, numa composição barroca oitocentista, com frontão muito rebuscado, ladeado por volutas e exibindo ao centro as armas do Cardeal Infante. As salas do colégio foram forradas, no reinado de D. João V, com belíssimos azulejos barrocos aludindo às matérias aí ensinadas, com alegorias das Ciências ou Humanidades, retiradas de cartões holandeses. Este conjunto, juntamente com os quatro painéis azulejares de grandes dimensões que forram o cruzeiro octogonal que liga a ala Norte do claustro a uma outra, desenvolvida no sentido N-S, constitui o mais importante núcleo barroco de temática profana do Sul do país.

A igreja, no topo Norte do claustro, foi dotada, em campanha também do século XVIII, de magnífica talha joanina, acrescentando riqueza ornamental à simplicidade da sua estrutura e espacialidade. Em todo o edifício destacam-se igualmente vários silhares de azulejos quinhentistas (Refeitório), seiscentistas (Sala dos Actos) [e setecentistas (salas de aula), de factura lisboeta], e exemplares de pintura e estuques ornamentais.

A igreja [vem] com soluções espaciais e estruturais (...), reactualizadas por vontade expressa do Cardeal Infante, (...) já usadas em São Francisco. Na fachada Oeste do colégio rasga-se ainda um delicado portal renascentista, prove-niente de uma capela da Igreja do Convento de São Domingos, lavrado em torno de 1540; tem sido atribuída à mão de Nicolau de Chanterenne, com cuja obra apresenta evidentes afinidades estéticas. Consiste num vão em arco de volta perfeita no interior de uma moldura rectangular, composta por pilastras com capitéis coríntios e arquivolta sobre a qual se levanta um frontão com volutas encimado por uma vieira coroada. Nas trompas do arco destacam-se duas figurinhas de lavrado cuidado, à direita uma efígie feminina, à esquerda uma masculina.

Sílvia Maria Brito Gomes Leite, in *www.monumentos.pt*



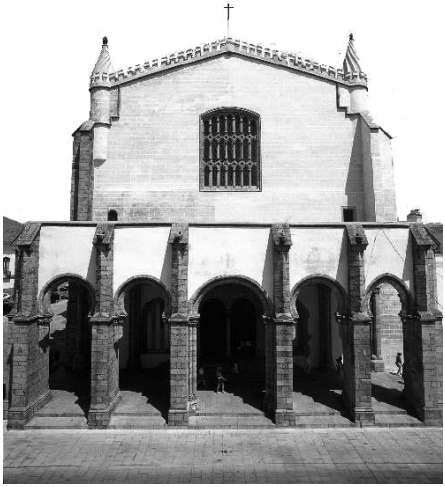


Igreja da Graça

Miguel de Arruda, Diogo de Torralva (projecto fachada principal, atribuído), Nicolau Chanterenne, Mestre Frei Luís de Montoya, Mateus Neto e Pixim, mestres de pedraria. Século XVII: Manuel Gomes, arquitecto, Balandrau, pedreiro, séc. XVI

Ainda que alguns cronistas façam remontar a existência da Ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho em Évora, pelo menos, ao ano de 1511, o alvará da fundação do convento de Nossa Senhora da Graça foi outorgado pelo Bispo da Diocese – D. Afonso de Portugal – apenas em 1520. A já existente ermida de Nossa Senhora da Graça, a que se deve a invocação da igreja e convento, foi entregue à ordem na mesma data. Nos anos trinta do século XVI já decorriam as obras de ampliação da igreja, dirigidas por Miguel de Arruda a partir dos últimos anos da década: uma primeira campanha de obras, cujo momento decisivo se verificou entre 1537 e 1540, ano em que a igreja estaria já concluída (BRANCO, 1991). O templo nasce da autoria conjunta de Miguel de Arruda e de Nicolau Chanterene: "de carácter experimental, começado como panteão de D. João III, a colaboração dos dois artistas explica algumas incongruências de desenho; mas o uso sistemático da ordem jónica, (...) e a admirável fachada, já pronta em 1540, com os Quatro Gigantes nos cantos num exercício de scenographia vitruviana sem paralelo entre nós, tal como os relevos da capela-mor (1537). A igreja destaca-se no conjunto conventual pela sua fachada maneirista, com galilé inserida de forma original e com as quatro esculturas de grandes dimensões em granito, que representam atlantes sentados, a segurar lanças de ferro, com globos de fogo por trás. Estes, são tradicionalmente atribuídos a Nicolau Chanterene, embora alguns autores apontem para uma datação mais tardia e para a eventual intervenção de Francisco de Holanda (ESPANCA, 1993). De planta longitudinal e irregular, o interior da igreja é composto por nave única, de quatro tramos, e tecto em caixotões. As três janelas perspectivadas, que subsistiram da campanha original, são um dos elementos mais interessantes do conjunto com decorações em baixo relevo, tal como o friso do altar, provavelmente esculpido por Chanterene em 1537. Em 1592 decorrem importantes obras no convento, sob a direcção do arquitecto Manuel Gomes. Entre os vários trabalhos realizados salienta-se a substituição da abóbada original, desenhada por Miguel de Arruda no início do século XVI e que seguia o modelo da igreja de Jesus de Roma, por uma outra da autoria de Pêro Vaz Pereira.

www.monumentos.pt



Igreja de São Francisco

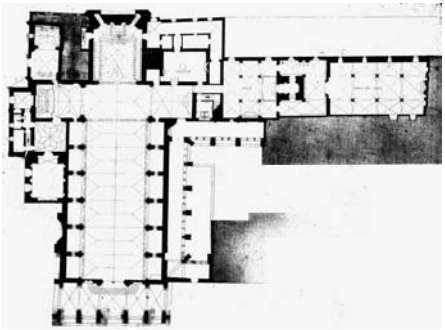
João de Alcobaça; Pêro; Afonso Pallos; Martim Lourenço; Diogo de Arruda; Diogo de Torralva; Nicolau de Chanterenne; Olivier de Gand; Garcia Fernandes, séc. XIII e XIV

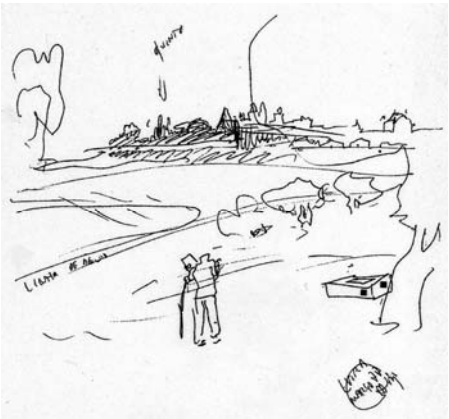
1993). Do primeiro impulso construtivo, por volta de 1326, resta o portal Norte, com três arquivoltas inscrito num gablete, um formulário estilístico que se filia no Gótico inicial do ciclo de Santarém e das igrejas paroquiais da Estremadura de inícios do século XIV. Um pouco depois de terminada esta primeira igreja, deu-se início à construção do claustro, também ele muito modificado nos séculos seguintes. Foi uma obra patrocinada pelo comendador da Ordem de Santiago, D. Fernando Afonso de Morais, e dirigida por Mestre João de Alcobaça.

A actual igreja do convento de São Francisco data do século XV, mais propriamente do reinado de D. Afonso V, na medida em que está documentada a acção de Mestre Pêro à frente do estaleiro em 1443. No entanto, o processo construtivo foi bastante mais lento, tendo-se arrastado as obras durante muito tempo e arrancando definitivamente apenas na década de 70. À primeira fase corresponde a capela-mor e os braços do transepto, espaços definidos a partir da experiência da igreja da Conceição de Beja (PEREIRA, 1995).

Posteriormente, as dificuldades de abobadamento da nave e as deficiências orçamentais para a sua continuidade determinaram um período de paragem, apenas retomado já no reinado de D. Manuel. Nestes princípios do século XVI, aproveitaram-se materiais da primitiva construção gótica e reforçaram-se as paredes da nave com contrafortes interiores, sintoma claro da desconfiança dos novos arquitectos em relação ao lançamento da abóbada. Afonso Pallos, terá sido o responsável pela introdução dos elementos mudéjares na obra eborense (PEREIRA, 1995), e Martim Lourenço, arquitecto militar também envolvido na construção do Palácio Real de Évora. A divisão tripartida dos alçados das naves, o duplo portal principal separado por mainel torso – em cujo tímpano se ostentaram as armas de D. João II e de D. Manuel – e o inédito nartex – adossado à fachada principal e com quatro arcos de ferradura a ladear um arco central de volta perfeita – marcam singularmente este edifício como uma das mais importantes obras góticas do nosso país. Um estatuto estilístico único explicado ainda pelo canal de influência Portugal – Catalunha amplamente referido por José Custódio Vieira da Silva (SILVA, 1989) e que teve continuidade regional nas opções planimétricas de outros templos da cidade e do concelho, como São Bento de Cástris ou a igreja Matriz de Borba. No Convento quinhentista trabalharam alguns dos mais importantes artistas do país, destacando-se as campanhas retabulares dirigidas pelo pintor Francisco Henriques. Diogo de Arruda e Diogo de Torralva também estiveram presentes à frente de obras de arquitectura, assim como Nicolau de Chanterenne, Olivier de Gand e Garcia Fernandes em outras encomendas de escultura e de pintura. (...)

www.monumentos.pt





Plano para a expansão de Évora, Malagueira

Álvaro Siza Vieira, 1977 ....

O desenho representa o arquitecto encarregado de projectar um terreno contínuo à muralha de Évora. Observa e regista o perfil cristalino da cidade. Provavelmente reflecte sobre tudo o que irá sulcar o solo: ruas, canalizações, energia.

Afluirão famílias, a ténue ordem existente será subvertida, serão destruídas as culturas incipientes, ocupados os campos abandonados.

Os operários da construção civil hão-de substituir os grupos de ciganos, desaparecerão da paisagem carcaças de automóveis, carros obsoletos cobertos de lona esfarrapada, cavalos e cães esqueléticos, carneiros, montes de lixo. O ruído das betoneiras invadirá os pátios das ilhas de um só piso e o café, a tabacaria, a mercearia da rua principal hão-de encher-se de forasteiros.
O arquitecto imagina o pó e os tripés dos topógrafos, os sobreiros tombando de asas abertas, a crueza dos muros entre jardins e telhados, mulheres de negro espreitando, sobressaltadas, por trás das gelosias, mesas de engenheiros, calculadoras e computadores, economistas e outros especialistas, a dor dos arqueólogos e dos historiadores e dos sociólogos, as visitas dos políticos e dos críticos. O que imagina faz-se presente e tomba sobre o chão ondulado, como um lençol branco e pesado, revelando mil coisas a que ninguém prestava atenção: rochas emergentes, árvores, muros e caminhos de pé posto, tanques, depósitos e sulcos de água, construções em ruínas, esqueletos de animais.
Tudo isto perturba de rugas e de superfícies abauladas as ideias simples. As coisas pobres e as casas tomam a dimensão de presença viva, interrompendo os novos alicerces. Há um movimento helicoidal em que se misturam acampamentos e salões, tudo é incipiente e provisório, os tapumes encurtam a paisagem e as ruas novas são leitos de lama.
As coisas em ruínas dão forma às novas estruturas, transfiguram-se, modificam-nas. Como a cauda de um cometa desprendem-se das catedrais. O mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade.

Álvaro Siza | Porto, Março de 1990

Um aspecto que me impressiona muito, na arquitectura e na cidade do nosso tempo, é a pressa em concluir tudo rapidamente.
Esta tensão para uma solução definitiva impede a complementaridade entre as várias escalas, entre o tecido urbano e o monumento, entre o espaço aberto e a construção. Hoje qualquer intervenção, por mais pequena e fragmentária que seja, empenha-se de imediato numa imagem final: assim se explica a dificuldade da interpenetração entre as várias partes da cidade.

Em Évora, o tempo da compreensão e do estudo, prolongado e infindável, deu-me a possibilidade de evitar a aplicação de um único princípio pré-constituído. No decurso destes vinte anos a intervenção correu, todavia, o risco de ser interrompida bruscamente, exactamente por ser considerada sem estrutura e dispersiva; incapaz, portanto, de oferecer urbanidade.

A opção inicial do projecto consistia em tentar delimitar o território com intervenções disseminadas, de modo a que o tempo e a capacidade de realização pudessem depois completar o desenho, ocupando os espaços vazios. A possibilidade de seguir com continuidade a evolução do plano foi decisiva para a unidade do tecido urbano. Noutras épocas, e pelo menos até ao início deste século, era frequente que um único arquitecto acompanhasse o desenvolvimento de uma cidade. Esta condição ainda hoje é essencial, para garantir uma justa coerência.
As interpretações do plano para a Malagueira não são uníssonas: ora vão do comentário positivo, que sublinha as intervenções inovadoras, ora denunciam a agonia do processo com a consequente afirmação de ausência de futuro. (...)
Para aquela área já existia um plano, elaborado nos finais dos anos sessenta, que previa a construção de edifícios altos, alguns dos quais foram depois realizados, que ameaçavam o perfil da cidade. Nuno Portas, Secretário de Estado para a Habitação e Urbanística no primeiro governo provisório, decidiu suspender essas construções e definiu novos princípios. Estes previam a conservação da densidade do plano anterior (...), a preservação da faixa verde que acompanhava uma linha de água, ainda presente, e a construção de habitações baixas e alta densidade. Manifestou-se assim a intenção, decididamente inovadora no País, de preservar o território e experimentar novas soluções para a habitação. Foi-me confiada pela Câmara Municipal o encargo da elaboração do plano, enquanto que o projecto das casas nasceu por solicitação da Associação de Moradores. Tiveram assim início, ao mesmo tempo, o trabalho sobre a cidade e sobre a arquitectura.
Quando visitei pela primeira vez os 27 hectares da área do plano, notei múltiplas presenças. Antes de mais, o bairro clandestino de Santa Maria, que a inclinação do terreno esconde da estrada para Lisboa (...). Entre as duas estradas existe também uma linha de água. Numerosos vestígios testemunhavam pré-existências diversas: um banho árabe, perto de uma linha de água, e um sobreiro e um tanque numa zona mais alta. Além disso está presente e é fundamental, a Quinta da Malagueirinha, com o laranjal adjacente. Depois uma estrada atravessa também um outro bairro clandestino, Nossa Senhora da Glória, que continua com uma escola e com dois velhos moinhos. Por fim, os edifícios de 7 andares, construídos no âmbito do plano anterior. Toda esta área era propriedade de uma única Quinta.

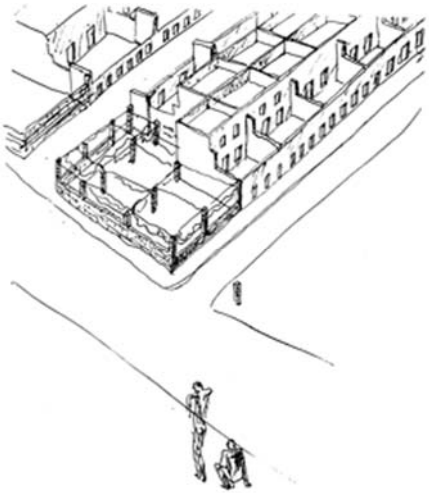
Do terreno vê-se o belíssimo perfil de Évora, cidade de granito e de mármore (como raramente sucede): dali emergem a catedral, uma igreja românica e um teatro neoclássico.
Comecei a estudar a grande vitalidade do bairro de Santa Maria, estimulada pela presença de pequenas actividades comerciais. As pessoas afastam-se de casa para ir buscar água às fontes, para irem à escola ou a outro bairro: assim, com o correr do tempo, deixaram no terreno o desenho dos percursos que lhes eram mais convenientes.

Estes vestígios, muito claros, também ajudavam a explicar comportamentos e topografia e indicavam a possibilidade das transformações e das relações. Depressa se tomou evidente que a ligação entre os dois bairros clandestinos era uma das questões fundamentais (...). Pensei na necessidade de um eixo viário Este-Oeste que atravessasse toda a área, e também a linha de água, para

ligar a nova zona à cidade. Depois, para favorecer os movimentos "invisíveis" entre o terreno e a estrada para Lisboa, decidi traçar também o eixo Norte-Sul, que se prolonga além do primeiro por um percurso reservado a peões.

Esta cruz constitui a estrutura da intervenção e relativamente a ela teve início a discussão sobre a casa. Ao longo do eixo Este-Oeste foram propostas numerosas construções, que se aproximam do Bairro de Santa Maria. No espaço entre as duas zonas surge uma estrada, que chamei Broadway (designação consolidada depois pelas pessoas do lugar). (...) que separa as novas construções das antigas, permite a regeneração das áreas livres das casas já existentes e toma possíveis acessos, escadas e jardins, para que os habitantes possam sair da clandestinidade.
As habitações (...) correspondem a uma única tipologia: a construção afasta-se da estrada, libertando um pátio, para depois se unir ao longo da parede de fundo com uma outra casa que repete, por detrás, o mesmo desenho.

Os primeiros problemas, relativos à escolha de uma única tipologia, manifestaram-se durante a discussão com os habitantes e foram depois transformados numa questão política. Tinha-se espalhado a ideia, surgida no interior da assembleia ou sugerida do exterior, que construir só casas de pátio, num sector da cidade, era desumano e inaceitável. Este receio da monotonia é um desafio à busca da diferença que não pode resolver-se numa questão estética, porque se assim fosse, o resultado apareceria logo artificial, caricaturado ou inventado.
A discussão foi conflituosa, como deve ser num processo participado, e, contudo, nunca comprometeu o diálogo. 20 anos depois, continuo a ter o apoio das populações e das Cooperativas e portanto, não obstante os tremendos ataques por parte de políticos e arquitectos, continuo a trabalhar na Malagueira: parece-me tratar-se de um resultado excepcional. A escolha da casa de pátio não convenceu todos e por conseguinte, em pouquíssimos casos, recebi pedidos para colocar o pátio nas traseiras da casa. Estes pedidos eram ditados pelo desejo de uma presença mais forte da casa em relação à estrada e foram acolhidos porque as alterações se enquadram bem na estrutura de conjunto.

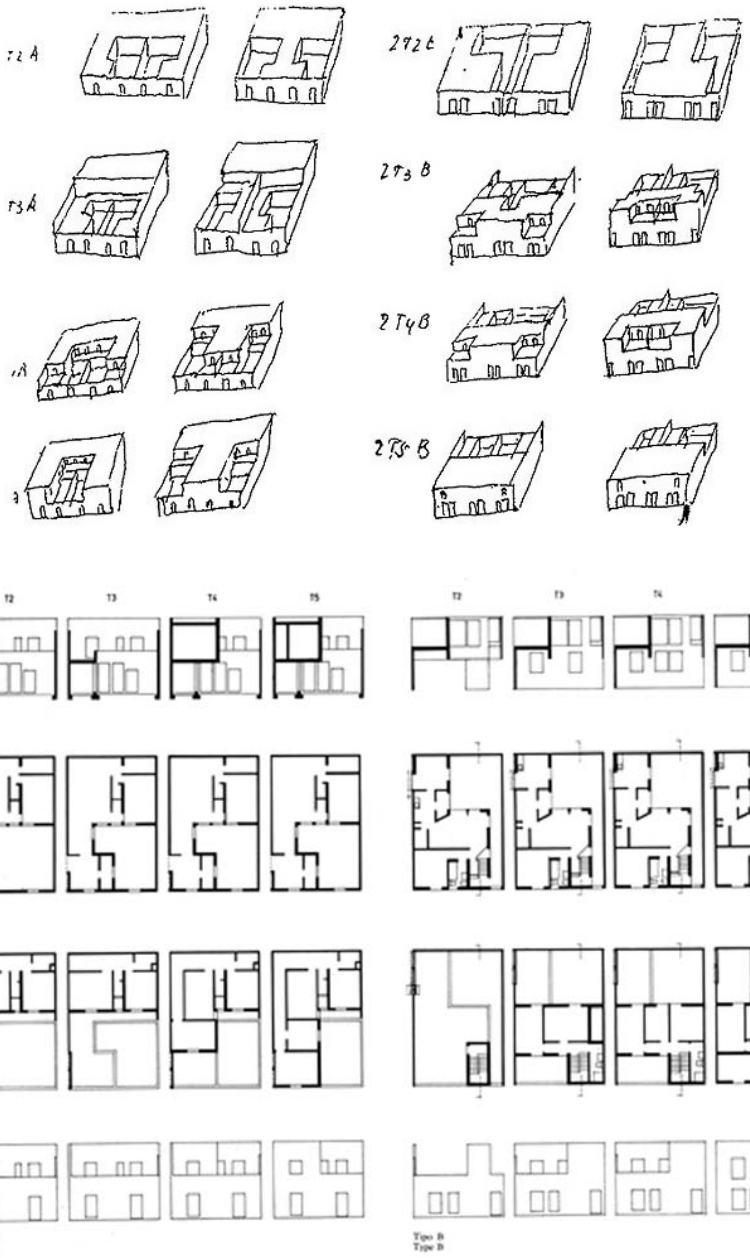


Entretanto surgira-me a ideia de elevar as redes de infra-estruturas à altura das coberturas: entre as duas casas contrapostas passa uma conduta secundária, que fornece todas as habitações partindo da conduta principal, colocada ao longo do eixo Este-Oeste. Opinou alguém que a razão principal desta estrutura seria o aqueduto de
Évora, que na realidade me impressionou muito e por isso poderá ter representado uma primeira sugestão. Na realidade, visto que os financiamentos de que dispunha só previam a construção dos fogos, sentia a limitação dada pela presença de uma escala única. Além disso, (...) tinha de encontrar uma solução que permitisse aquele diálogo, que vemos em qualquer cidade, entre o tecido uniforme e contínuo das casas e os edifícios colectivos. Esta grande estrutura, que atravessa todo o terreno, tem por isso e sobretudo a função de definir uma outra escala. O último obstáculo à concretização desta ideia era a difícil negociação com as diferentes entidades (electricidade, água, telefones, gás e televisão).
A solução foi finalmente aceite, sobretudo porque a redução das despesas de manutenção tomava a intervenção mais económica no seu conjunto. Graças à colaboração do engenheiro Sobreira, com quem trabalhei durante quase toda a minha vida profissional até ao seu recente desaparecimento, a estrutura da conduta, em blocos de cimento, tem algo de milagroso, sendo tão leve como é.
Entre os quarteirões e o aqueduto, deixei alguns espaços livres, calculados para posterior ocupação para actividades predominantemente comerciais. Queria evitar que a localização de novas funções fosse casual e alheia a toda a estrutura do bairro. O encontro entre a conduta principal e a (...) secundária permitiu assim a criação de uma série de espaços intersticiais (...).
Paradoxalmente, as críticas mais violentas vieram da interpretação destes espaços como lugares incompletos e fui acusado de ser "incapaz de acabar". Na realidade a preocupação morfológica do conjunto era bem viva e estes lugares efectivamente começam a ser ocupados. Outros espaços intersticiais foram-se definindo no cruzamento entre a malha ortogonal dos quarteirões e os percursos pré-existentes (...). Trata-se, uma vez mais, de suportes úteis para o desenho dos espaços públicos.
Relativamente à célula, li muitas interpretações que geralmente associam o vernáculo português e o racionalismo. Considero-me alheio a esta visão e não a acho importante.
Creio que é necessário prioritariamente estudar as razões, de natureza económica e técnica, do contexto no qual se intervém. Para além dos limites dos financiamentos, dos quais já falei atrás, são determinantes as condições da construção local no Alentejo: zona de latifúndios e pouco habitada, na qual a maior parte do trabalho era, até a pouco tempo, sazonal. Nesta região, a resposta da produção local seguia um ritmo lentíssimo, dependente de técnicas e materiais artesanais, com a única excepção dos edifícios públicos, que eram, contudo, em número extrema mente reduzido. Esta situação, no fundo, explica muito bem o óptimo estado de conservação de Évora e de todo o Alentejo, onde não se construía nem se destruía: uma espécie de jóia dos latifundiários.
As casas eram construídas com tijolos cozidos ao sol, que ainda hoje se fabricam e se utilizam.

A resposta do projecto não podia contar com este factor, porque as dimensões do programa eram desproporcionadas relativamente à possibilidade produtiva. A produção tradicional estava portanto fora de causa. Além disso, em virtude de depois do 25 de Abril se ter dado um "boom" na construção, as grandes empresas estavam absorvidas com novas construções nas cidades mais importantes, porque era forte a ânsia de libertação e desenvolvimento. Por esta razão verificava-se uma grande penúria de construtores e de materiais.
Uma última polémica teve a ver com a cobertura em terraço. E contudo, uma das razões da escolha, por certo não determinante, era a ausência de telhas. Além disso, para construir as primeiras 100 casas foi necessário que a Câmara de Évora apoiasse uma pequena fábrica [já] existente que produzia blocos de cimento. Assim se explica a deficiência construtiva, visto faltar o indispensável saber técnico (...). Nesta óptica o pátio, que certamente depende de claras influências históricas, explica-se pela necessidade de criar um microclima de transição entre as condições climáticas do exterior e o interior, que não podia ser suficientemente protegido pelos materiais utilizados.
Ignorando estes factores não se compreende o sentido do projecto. Por outro lado, é necessário notar que as primeiras 100 habitações se destinavam a pessoas que vinham do campo e que portanto conservavam ainda, no espírito, os modelos rurais. Por isso, a elaboração da casa de pátio é algo muito mais complexo e articulado do que a dicotomia entre modelo vernacular e Movimento Moderno, referências sempre presentes (...).

Aquilo que conta é esta densa malha que ultrapassa abundantemente os limites da cultura arquitectónica, da especificidade disciplinar. Toda a evolução do projecto é uma história muito interessante, influenciada pelo encontro entre origens diferentes, entre concepções opostas da família, que é difícil relatar em toda a extensão.

Álvaro Siza, *'Imaginar a Evidência'*, edições 70



Variações/crescimento da casa pátio
Brigitte Fleck. '*Álvaro Siza*'. Londres, Chapman & Hill, 1995.

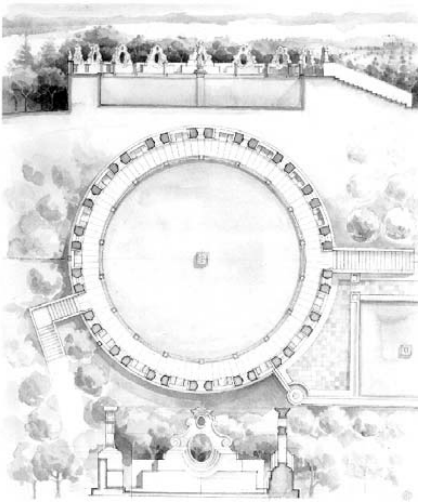
Açorda à Alentejana

Para 4 pessoas

1 bom molho de coentros (ou um molho pequeno de poejos ou uma mistura das duas ervas); 2 a 4 dentes de alho; 1 colher de sopa bem cheia de sal grosso; 4 colheres de sopa de azeite; 1,5 litro de água a ferver; 400 g de pão caseiro (duro); 4 ovos

Pisam-se num almofariz, reduzindo-os a papa, os coentros (ou os poejos) com os dentes de alho, a que se retirou o grelo, e o sal grosso. Deita-se esta papa na terrina ou numa tigela de meia cozinha, que neste caso fará ofícios de terrina. Rega-se com o azeite e escalda-se com água a ferver, onde previamente se escalfaram os ovos (de onde se retiraram). Mexe-se a açorda com uma fatia de pão grande, com que se prova a sopa. A esta sopa dá-se o nome de «sopa azeiteira» ou «sopa mestra». Introduz-se então no caldo o pão, que foi ou não cortado em fatias ou em cubos com uma faca, ou partido à mão, conforme o gosto. Depois, tapa-se ou não a açorda, pois uns gostam dela mole e outros apreciam as suas sopas duras. Os ovos são colocados no prato ou sobre as sopas na terrina, também conforme o gosto. A açorda é, fora do Alentejo, o prato mais conhecido da culinária alentejana. Vai à mesa do pobre e do rico e raro é o dia em que não constitui o almoço do trabalhador rural. Tem muitas variantes, mais influenciadas pela mudança de estações do que, como é regra em cozinhas tradicionais, de terra para terra. É sempre um caldo quente e transparente, aromatizado com coentros ou poejos, ou os dois, alhos pisados com sal grosso e condimentado com azeite. Dão-lhe consistência fatias ou bocados de pão de trigo, de preferência caseiro e duro. Acompanha-se geralmente com ovos escalfados, que também podem ser cozidos, e azeitonas. Muitas vezes, na água utilizada já se cozeu uma posta de pescada ou de bacalhau. Também pode ser acompanhada com sardinhas assadas ou fritas e, no Outono, é muitas vezes enriquecida com tiras finas de pimento verde, que se escaldam com a água ao mesmo tempo que as ervas, e acompanhada com figos maduros ou um cacho de uvas brancas de mesa.

Maria de Lourdes Modesto, *'Cozinha Tradicional Portuguesa', capítulo 'Alentejo',* Verbo, 1981



Cerca do Convento do Bom Jesus de Valverde, Quinta do Paço de Valverde, Évora

Século XV

Descrição dos jardins da Quinta do Paço da Mitra no Manuscrito da Biblioteca de Manizola-1736 "(...) um grande e formoso lago de forma redonda e fortíssimas paredes que tem de circuito cento e vinte passos e de fundo catorze palmos e no meio fica uma como coluna cercada de quatro sátiros e de mármore e faz de fonte de quatro bicas e uma boa perspectiva. Toda esta obra é do sobredito Arcebispo e para este lago conduzem água de várias fontes de distância de mais de mil passos por aqueductos e sobre arcos e alguns de cantaria até ao lago e sobre o grosso da sua parede tem uma grande guarita onde se reparte para o dito lago e para um grande tanque que está pleno dela e continua com cano para dentro do grosso da parede donde tinha repartimento para a fontinha que disse da varanda e descendo para dentro do páteo e deste corre água para outro que está mais abaixo mas com pouca distância e está raso com a terra e era para nadarem gansos e patos; continua até ao fundo do páteo por uma fonte que está defronte da porta do Palácio em distância de vinte passos e é de mármore e de primorosa arquitectura. Do lago continua o aqueduto por arcos e deixando sua porção em um tanque que está em um jardim fechado que fica atraz das casas térreas vai por arcos botar água em um tanque que está sobre um grande edifício sobre abóbada a que chamam por baixo casa de água pela ter em si nativa;em algum tempo teve engenho de nora que botava água no mesmo tanque que digo está sobre a casa. Junto ao lago vai uma rua larga acompanhando de uma parte e outra duas bem feitas calhas de tijolo que servem de repartir a água do lago e do tanque que disse que está junto dele para regar um grande laranjal da china que fica em um quadro e chega à parede da cerca dos Religiosos estende-se até à rua dos freixos a que emparelha outro quadro povoado de excelentes pêras e ameixas de todas as castas e masans e não só se regam estes dois quadros com esta água mas também outros dois em que se semeiam as hortaliças de todas as castas. Cruza esta rua a dos freixos e se estende até uma capela que está no centro da quinta bem feita e airosa de abóbada em que em algum tempo foi venerada uma imagem de S. João do Deserto que com o tempo se fez velha e não tem hoje culto. Na distância de quarenta passos e em par desta está outra capelinha fundada sobre uma lagoa donde está a imagem de S. Teotónio nova por lha mandar fazer um devoto a quem o santo livrou umas impertinentes quartãs; foi esta ermida guarnecida por dentro de galantes embrechados; também hoje não tem culto. "

Helder Cabrita e Homem Cardoso, "*Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*", 1978.

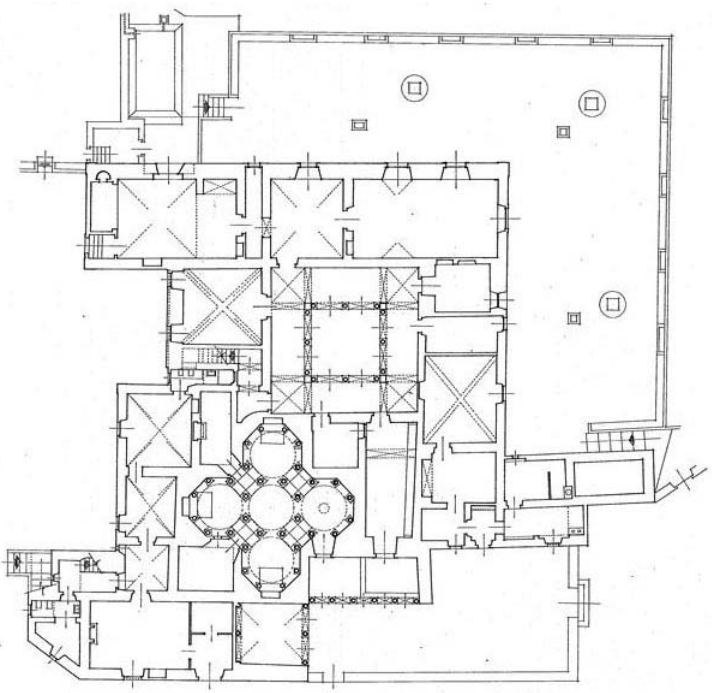
Desenho de Fernando Távora, 1993

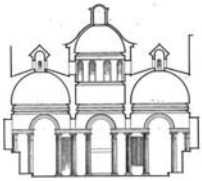
Capela e Claustro do Convento do Bom Jesus de Valverde, Évora

Diogo de Torralva, Manuel Pires, Miguel Arruda ou Nicolau Chanterenne (autoria não confirmada), Século XVI.

A poente de Évora, nas colinas de Montemuro, existe uma residência de campo dos arcebispos de Évora, conhecida pelo nome de Quinta da Mitra. O edifício (...) foi fundado em 1544 pelo cardeal D. Henrique, para funcionar como mosteiro de Capuchinhos (...). A pequena igreja e o mosteiro são conhecidos como o Bom Jesus de Valverde, edifício onde viveram 12 frades, construído entre 1550 e 1560, segundo traça atribuída a Manuel Pires ou Diogo de Torralva. Esta pequena igreja, cuja maior dimensão não excede os 21 pés, é um exemplo importante da imaginação volumétrica, única no seu método e bem sucedida na resolução de alguns dos mais difíceis problemas do Alto Renascimento, no desenho de igrejas de planta centralizada (...). A planta obedece a um esquema rigorosamente centralizado. A sua grelha axadrezada surge nos quadrados de mármore pretos e brancos do pavimento. Estes quadrados no chão marcam a grelha e estabelecem o módulo (...).

A planta é constituída por cinco octógonos separados por quatro quadrados dispostos sobre a diagonal de um axadrezado
de 351 divisões de 1 pé quadrado cada (...). Normalmente, a compartimentação de uma igreja obedece aos eixos longitudinal e transversal da planta, mas aqui a geometria geradora não é axial. Orienta-se pelos extremos do quadrado que contém os cinco octógonos e as diagonais deste quadrado é que formam os eixos da igreja (...). A igreja é enviesada em relação à grelha (...). O efeito resultante no pavimento é o de movimento diagonal, enquanto que nos volumes surge um efeito celular e cruciforme. Parece ter-se atingido a maior densidade possível da forma arquitectónica (...), dentro de um volume que não excede o de uma sacristia ou baptistério (...). A utilização de oito colunas centrais isoladas com múltiplas funções é típica do espírito económico de todo o risco (...).

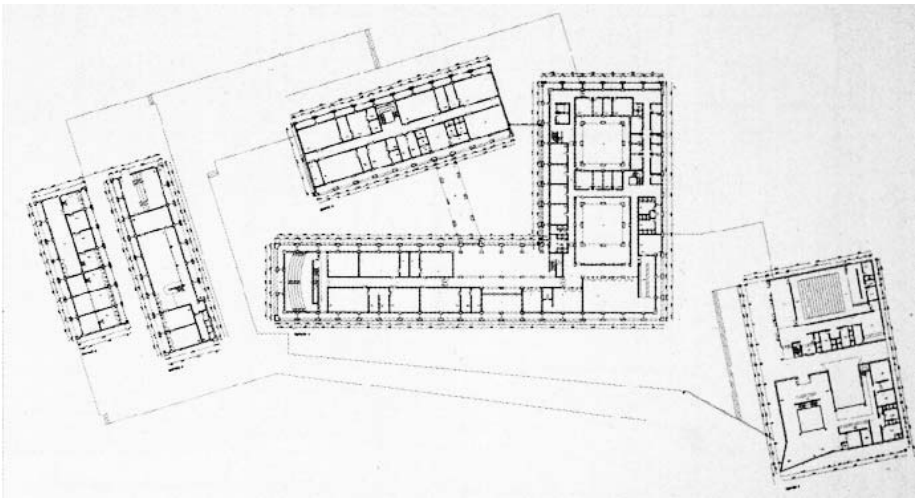




Cada suporte desempenha uma tripla função e participa simultaneamente nas estruturas da cúpula e da arquitrave (...). O octógono central é como que uma nave rodeada de capelas, todas cobertas de cúpulas. Cada sector funciona duplamente. O vão na porta principal é também nártex. A capela em frente ao nártex aparece simultaneamente como capela-mor. As duas outras capelas funcionam como transepto e como cruzeiro. À volta do octógono central, ou nave principal, existem quatro vãos arquitravados que ligam as capelas anelares umas às outras e ao centro. Cada forma entra em diversas configurações.

Trata-se de uma arquitectura de geometria múltipla e com diferentes possibilidades simultâneas de interpretação, oriunda, quanto a certos efeitos, de uma tradição islâmica da forma geométrica, combinada com a harmonia das proporções do Alto Renascimento. As fontes islâmicas manifestam-se também na axialidade quebrada do acesso, que integra o visitante no espaço em ângulo recto relativamente ao alinhamento principal. Esta entrada fora do eixo prepara-nos para movimentos diagonais e circulares (...). O risco apresenta afinidades com o claustro de Tomar devido à alternância de espaços duplicados em profundidade entre as colunas, e evoca também, remota mas indubitavelmente, as fachadas de 1550 da basílica de Palladio em Vicenza (...).

Kubler, George. '*A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes*. 1521-1706', 1988.

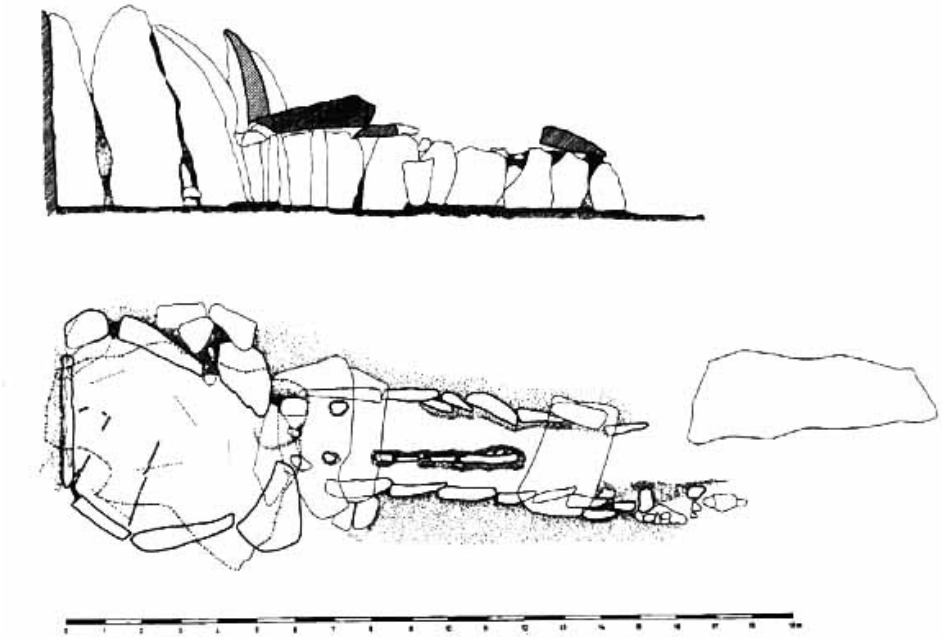


Pólo da Mitra – Universidade de Évora, Área Departamental de Ciências Agrárias

Vítor Figueiredo, Século XX

Na Mitra, hoje pólo universitário a alguns quilómetros do centro de Évora, em Valverde, a Escola Agrícola de Vítor Figueiredo explora os limites mínimos do urbano. O edifício, destinado a albergar salas de aula, laboratórios e gabinetes, usa os ligeiros desníveis do terreno e possíveis separações funcionais para criar uma relação intensa entre espaços interiores e exteriores. Esta estratégia, associada à desarticulação do programa em vários volumes, abre a possibilidade de criar um pequeno conjunto numa colina sobranceira a outras construções. Entre essas outras construções, localiza-se um pequeno convento com uma capela das mais significativas na arquitectura do renascimento (...).A esse pequeno convento estão anexas várias instalações agrícolas (incluindo um tanque circular de traçado barroco e um aqueduto que o serve), que formam um pequeno espaço de urbanidade nas searas alentejanas. O tema do "monte", edificação agrícola que fixa uma unidade habitável num vasto território, fornece um vocabulário específico nas formas e nas relações volumétricas da construção, directamente relacionadas com os métodos e tradições construtivas, utilizado e manipulado no edifício da Escola Agrícola. De novo a expressão e o pormenor decorrem da compreensão simultânea e sem conflitos das dimensões territorial e construtiva da arquitectura. Infelizmente o facto de só ter sido construída a primeira fase do edifício reduz o impacto e clareza do conjunto.

André Tavares, António Madureira, João Soares e Maddalena d'Alfonso, "*Arquitectura em Portugal, um roteiro fotográfico*", in "Arquitectura em Portugal", 2006.



Anta Grande do Zambujeiro, Évora

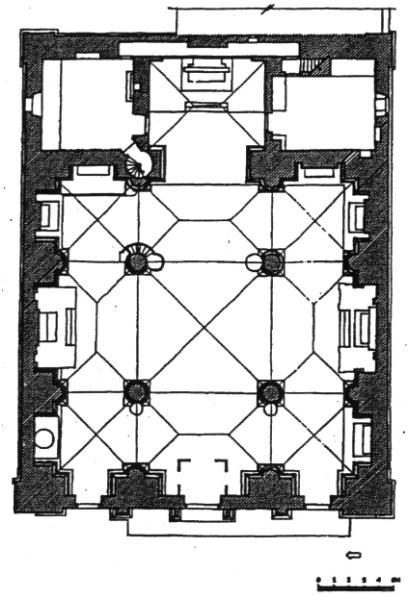
Neolítico

Esta anta é um dos maiores monumentos megalíticos da Península Ibérica. Antes da sua escavação em 1965, dirigida pelo Dr. Henrique Leonor Pina, o monumento encontrava-se coberto por uma gigantesca mamoa com mais de 50 metros de diâmetro, aflorando à superfície na altura da sua descoberta apenas a enorme laje de cobertura da câmara, que se encontra actualmente quebrada e deslocada da sua posição original, jazendo no flanco poente da mamoa.

A câmara, de forma poligonal é constituída por 7 enormes esteios que se erguem a cerca de 8 metros acima do leito da câmara. Esta abre-se para o corredor através de alto vão, solidamente arquitravado por uma estrutura complexa constituída por pequenos esteios dintelados. A câmara encontrava-se coberta por uma enorme laje com cerca de 7 metros de diâmetro.

O corredor, com cerca de 12 metros de comprimento, medindo cerca de 2 metros de altura e 1,5 metros de largura, conserva a cobertura em grande parte da sua extensão, sendo assinalado à entrada, por um grande menir-estela decorado com covinhas. Este menir-estela encontra-se actualmente tombado perto da entrada do corredor. A construção deste impressionante monumento demonstra a grande capacidade organizativa e conhecimentos técnicos daqueles que o construíram. Sendo este um dos raros monumentos encontrados intactos aquando da sua descoberta, a escavação nele realizada forneceu um espólio notável, sendo de salientar os vários objectos de carácter ritual e de adorno recuperados.

http://lfx4.ist.utl.pt/arquideia/Sitios/zambujeiro.html



Igreja de Santa Maria, Estremoz

Miguel de Arruda, Pêro Gomes, Século XVI

A obra-prima de toda a família descrita [Igrejas-salão] é Santa Maria do Castelo, em Estremoz. D. Sebastião e o Cardeal D. Henrique foram os patronos.
Pêro Gomes foi o seu «mestre» e empreiteiro desde 1559 até 1562, possuindo os direitos de carretagem.
Não se conhecem outros documentos que identifiquem a sua obra. A planta da igreja consiste num rectângulo √2, com comprimento igual à diagonal do quadrado sobre a largura.
O sector oriental contém a capela-mor e os seus anexos e o restante é constituído pelo corpo quadrado da igreja, como na Misericórdia de Beja.
Esta planta quadrada tem seis colunas jónicas de que arrancam feixes de nervuras simples a sustentar as nove abóbadas. Por trás das meias-colunas e pilastras angulares nas junções das paredes confinantes existem contrafortes maciços internos.
A economia, a ordem e a elegância dominam todas as relações, de maneira que o rectângulo √2 oriente a fachada, tal como orienta a planta.

Kubler, George. *'A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706'*, 1988.

Pedreiras de mármore

O corte e o talhe da pedra era directamente determinado. Eram desenhados gabaritos à escala 1/1 com curvaturas adequadas ao perfil da pedra a talhar (em projecção vertical) de modo a que os vários elementos pudessem ser repetidos assegurando a correcção do talhe para o respectivo encaixe, tal como poderia acontecer, por exemplo em diversas fatias de uma coluna ou de um pilar (polistilo e respectiva modenatura).

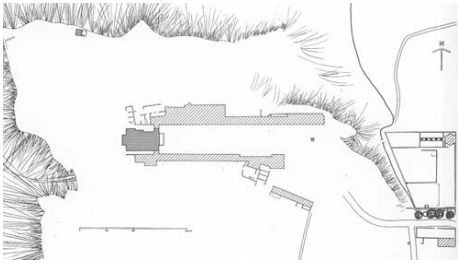
Depois – em madeira ou metal – era recortado em "padrão" ou "modelo". Anote-se que a expressão "modelo", que muitas vezes se encontra na documentação medieval portuguesa relativa às obras detém um largo espectro semântico, podendo referir-se a um padrão (de medida e de corte), a um desenho – mesmo que rudimentar – ou a uma maqueta. Este padrão ou molde podia ser usado no próprio estaleiro ou na pedreira. (...)
O conjunto de operações que se executavam, desde o desenho em tamanho pequeno até ao corte dos padrões, compreendia o desenho em escala 1:1 de cada elemento arquitectónico executado no próprio estaleiro, montando diversos padrões e ensaiando a sua compostura, solidariedade formal e consistência em tamanho real. Muitas vezes, o risco era feito por punção, desenho, gravação ou incisão directamente no pavimento ou nas paredes do edifício em construção – na pedra ou no reboco – junto à sala do Risco ou Telheiro que funcionava como lugar de verificação de todos os padrões em uso, deixando vestígios ténues, facto testemunhável em muitos edifícios europeus e também em Portugal. (...), é já hoje possível elencar "salas de risco" ou "traçarias" de trabalho em diversos monumentos portugueses: no Convento de Santa Clara-a-Velha em Coimbra e no Convento de S. Francisco de Santarém (...), no Mosteiro da Batalha e no Mosteiro dos Jerónimos.

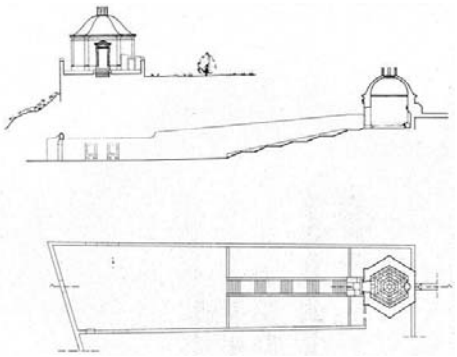
Os conhecimentos que hoje se podem obter relativamente aos processos de trabalho nos estaleiros de obra medievais derivam essencialmente de testemunhos de época, escassos mas valiosos e, sobretudo, de fontes tardias que ainda usam a tradição medieval, tais como os seis capítulos inicias do Compendio de arquitectura y simetria de los templos – essencial para o entendimento do uso das proporções 3:2 e 3:4 no traçado das plantas e alçados e respectiva combinatória; ou o libro de traças de cortes de piedra (...) – essencial no que respeita à estereotomia.

Paulo Pereira, *'tradição / tradução' in 'diálogos de edificação'*.1998

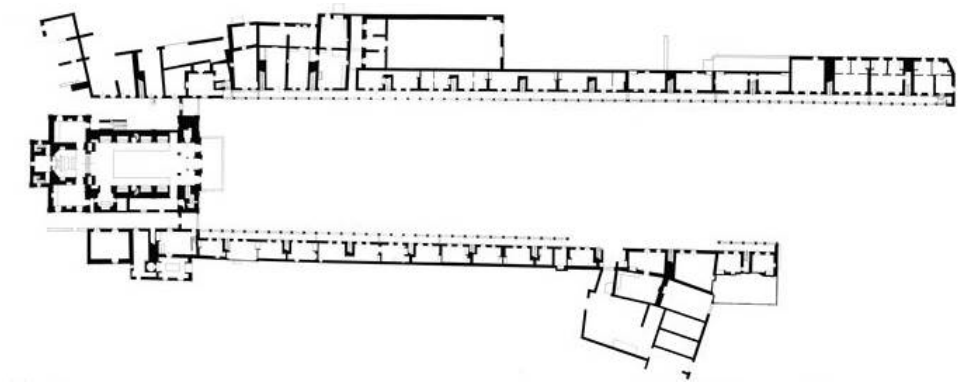
"As massas amorfas do mármore, sepultadas no cais das montanhas, logo que foram talhadas em blocos, em placas, em simulacros de homens, parecem mudar de essência e de substância, como se a forma que lhes era imprimida as perturbasse até ao mais profundo da sua natureza cega e das suas partículas elementares. A mesma coisa se passa com a argila, endurecida com o fogo, brilhando com o esmalte e com a areia, poeira fluida e obscura que a chama solidifica em ar transparente. A arte começa pela transmutação e continua na metamorfose (...) Enterra as mãos nas entranhas das coisas para lhes dar a forma que quer. É antes de mais artesã e alquimista"

Henri Focillon, in *"diálogos de edificação"*. 1998





Ermida da Memória



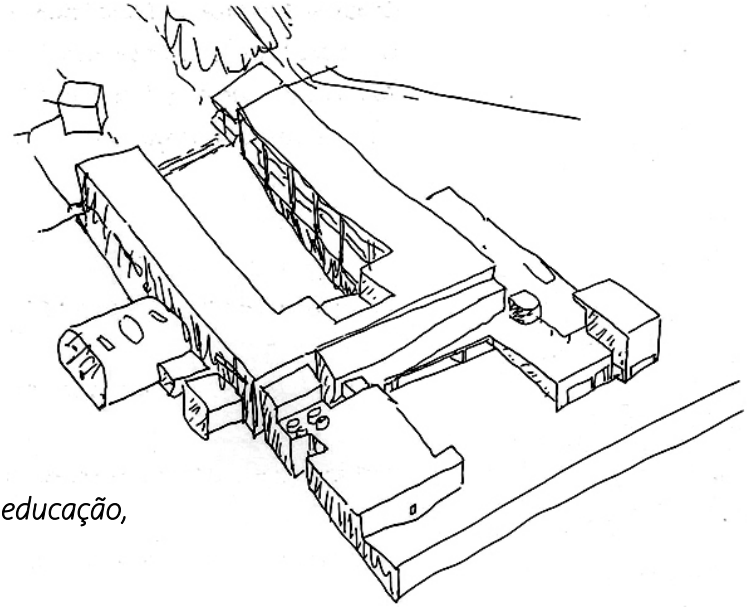
Santuário de Nossa Senhora do Cabo

João Antunes, 1701-1707.

Arquitetura religiosa, seiscentista e barroca. Santuário nacional Mariano composto pela igreja, longo terreiro retangular frontal, delimitado pelas hospedarias, formando um U desigual, com cruzeiro no topo, tendo à frente mãe de água, inserida em horta murada e constituindo o término de um aqueduto, e, isolada e junto à falésia, a ermida da Memória. Igreja seiscentista de planta retangular composta por nave e capela-mor, interiormente com ampla iluminação axial e bilateral e coberturas em falsas abóbadas, em estuque, a da nave de berço e a da capela-mor de aresta, tendo adossado casa da tribuna, torres sineiras, sacristias retangulares e anexos. Fachada principal harmónica, terminada em frontão triangular com imagem do orago num nicho no tímpano, e rasgada por três eixos de vãos retilíneos, o portal central maior e entre pilastras sustentando frontão. No interior segue o esquema maneirista, com coro-alto sobre pilares, capelas laterais à face com arcos de volta perfeita simples sobre pilares, encimadas, num segundo registo, demarcado por cornija, por telas pintadas, e com púlpito ao centro, de bacia retangular em cantaria e guarda em talha plena, acedido por porta e escada de caracol.

Arco triunfal de volta perfeita enquadrado por capelas colaterais semelhantes encimadas por telas pintadas. Cobertura com pinturas em "trompe l'oeil", com quadraturas e figuras alegóricas. A capela-mor possui retábulo-mor de talha policroma, em barroco nacional, de planta côncava e um eixo. Os edifícios das hospedarias dos círios têm planta retangular e fachadas de dois pisos, a principal com arcada no piso térreo e janelas de peitoril no segundo. A mãe de água setecentista apresenta planta hexagonal, coberta por domo campaneiforme, com lanternim, e fachadas de cunhais apilastrados, terminadas em friso e cornija, a principal com portal de verga reta encimado por frontão sem retorno. No interior tem fonte tipo nicho "rocaille". A Ermida da Memória, construída onde terá aparecido a imagem da Virgem, tem planta quadrangular simples, de espaço único, coberta por domo e interiormente em falsa abóbada de berço e iluminação bilateral. O acesso é feito por portal em arco abatido e no interior tem silhar de azulejos setecentistas com a história da aparição e a construção do santuário.

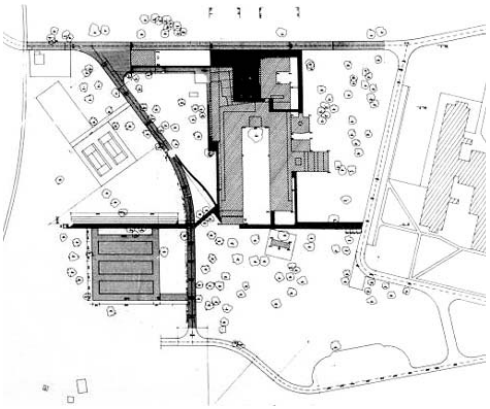
www.monumentos.pt



Escola superior de educação, Setúbal

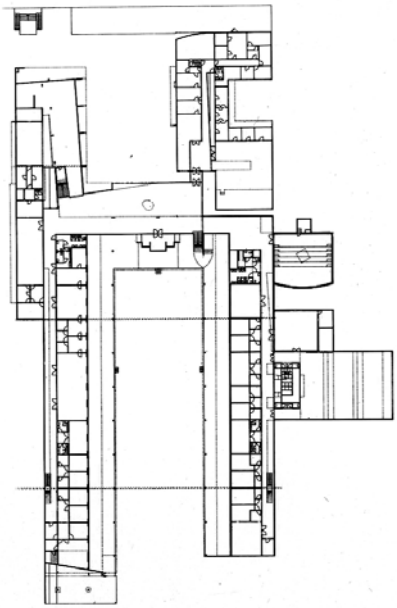
Álvaro Siza, 1986-1995

A experiência de que se dispõe relativamente a este tipo de escola mostra a necessidade de uma aproximação ao programa que, sendo rigorosa, permita uma grande flexibilidade no uso e articulação dos espaços. Daí que se exija um sistema distributivo muito simples e uma estrutura modulada que facilite a eventual alteração de desenvolvimento de certas zonas, ou a criação de outras.
Duas alas de construção de dois pisos enquadram o percurso de acesso ao átrio do edifício, implantado segundo um eixo perpendicular.

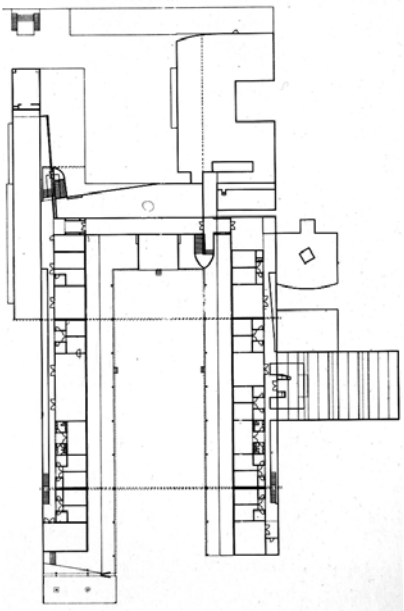


Este amplo espaço transversal constitui o núcleo central de onde partem as galerias de distribuição e de onde se acede às zonas de maior superfície (Cantina, Centro de Recursos Educacionais, Centro de Documentação e Informação). Anfiteatro, Sala de Música e Ginásio estão adoçados ao alçado noroeste da construção e são acessíveis a partir da respectiva galeria longitudinal. Este complexo, esquematicamente um "H", termina a sudoeste numa longa plataforma ligeiramente elevada em relação aos terrenos agrícolas adjacentes e igualmente acessível a partir do caminho existente a sudoeste e a regularizar.
Outras áreas do programa (Garagem e Serviços, Habitação de hóspedes) constituem pavilhões separados do edifício principal.
Especial atenção foi prestada à articulação dos problemas da economia da construção e da manutenção. Em linhas gerais é estratégia do projecto a adopção de um sistema modulado ortogonal que garanta a simplicidade, economia e sistematicidade do detalhe.

Álvaro Siza, Porto, 1988.



Piso 0



Piso 1

As formas da ESE, ou de outros edifícios de Álvaro Siza, não possuem a proporção e a harmonia que advêm de uma resposta esteticizada à função (ou seja, não participam da compleição clássica), nem a expressividade que lhes adviria do desejo de afectar sentimentalmente o observador (quer dizer, não são "românticas" ou barrocas), nem tão-pouco evidenciam a sua própria autonomia relativamente à função, como é característico do maneirismo. Não creio que seja útil pensá-las em nome de uma qualquer destas teorias. (...)
Ao quebrar aparentemente a relação entre a função e a forma, a arquitectura obriga o passeante a ver e a compreender a especificidade de um método.
Na arquitectura de Álvaro Siza nada é "natural" ou "evidente". (...) Assim se dá a entender que "cumprir uma função" não é uma questão simples mas o produto de uma escolha complexa. Este procedimento "conceptual" torna-se tão obsessivo e intrigante para quem o experimenta que acaba por evacuar da arquitectura a facilidade de um discurso de comparação com outras experiências e memórias, abrindo o "abismo" que referi há pouco.

Trata-se de recusar artificialmente (deliberadamente, com esforço, sem naturalidade) tanto a "Arte" (a liberdade subjectiva das formas) como o "design" (a harmonia entre a forma e a função), de modo a restituir ao passeante a experiência "primordial" da construção do mundo, a da sua dimensionação, limitação e funcionalização. (...) Nas paredes e nos vãos, nas galerias e escadas, nos pátios e passagens da Escola há como que um estádio de equilíbrio provisório encontrado pelas formas funcionais no tumulto arbitrário da procura de uma forma final.

Na arquitectura de Siza, o Mundo não emerge para a Harmonia mas para a Utilidade. Emerge branco, limpo, liso anguloso, assimétrico, de formado. O passeante olha então, para o que foi feito e ri-se. Não se espere, das galerias e salas da ESE, o bonito ou o puramente funcional. Espere-se o que se deve esperar: a Arquitectura, quer dizer, o Princípio.

Paulo Varela Gomes em *arquivo.ese.ips.pt*

Porto, Abril de 2018

Ana Alves Costa | Filipa Castro Guerreiro | Hugo Natário | José Manuel Soares | José Cabral Dias | Mário Mesquita | Rui Cardoso