

Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo

João Tiago Neto Tereso

Dissertação submetida como requesito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Arquitetura

Vertente teórica:
A relação entre a filosofia e a arquitetura:
a influência da escolástica na arquitetura gótica
Orientadora:
Professora Doutora Paula André, Professora Auxiliar, ISCTE-IUL

Vertente prática:
Projetar a reabilitação da Judiaria de Alenquer a partir de três edifícios
Tutor:
Professor Pedro Mendes, Professor Auxiliar, ISCTE-IUL

Outubro de 2018

Resumo

O presente trabalho procurou explorar a relação entre filosofia e arquitetura. Apesar de serem dois campos distintos entre si, é possível ver a influência da filosofia na forma como os arquitetos pensam. Essa influência é direta mas também indireta pois a arquitetura parte sempre de uma conceção filosófica acerca do mundo, mesmo que essa conceção não seja formulada em termos concretos e funcione mais como o pano de fundo de pensamento das sociedades. Como caso de estudo foi escolhido o período gótico e a ligação entre este e a filosofia medieval. Em todo o estudo do gótico se tentou perceber as razões do início do gótico e que mudanças é que o tornaram possível. Para nos auxiliar neste estudo recorreremos principalmente ao trabalho de Erwin Panofsky, historiador do século XX que escreveu sobre a influência da filosofia medieval (escolástica) sobre o gótico. Este trabalho será o ponto de partida para percebermos até que ponto a escolástica influenciou a arquitetura gótica, principalmente sobre a forma como a abertura de pensamento nova que a escolástica abriu permitiu o desenvolvimento da forma gótica, abrindo espaço para o naturalismo na arte e criando, assim, um estilo arquitetónico diferente dos que o antecederam mas capaz de incorporar elementos formais deles, combinando-os com novas formas. Iremos analisar a forma no gótico e a sua evolução entre o baixo e o alto gótico ocorrida na Île-de-France a partir do século XI.

Palavras chave:

Gótico - Filosofia - Erwin Panofsky - Forma - Século XII

Abstract

The present work explored the relationship between philosophy and architecture. Even though they are two separate fields between each other it's possible to see the influence philosophy plays in the way architects think. That influence is not only direct but also works in an indirect way because architecture always starts from a philosophical conception of the world, even if we don't formulate that conception in concrete terms it still works as the background for the thought of a society. As a case study we chose the gothic period and the relationship between gothic architecture and medieval philosophy (scholasticism). In every study of the gothic historians tried to understand the reasons that led to the beginning of gothic architecture and the reasons that made it possible. To help us in this study we will use the work of the twentieth century historian Erwin Panofsky, who wrote extensively about the connection between scholasticism and gothic architecture. His work will be the starting point for us to understand to which degree did scholasticism influenced gothic architecture, especially the way that new currents of thought opened up the way to naturalism in art and to the creation of new forms, creating thus a new architectonic style that incorporated elements from previous styles, combining them with new ones. We will analise the gothic form and its evolution between low and high gothic that occurred in the Île-de-France from the XII century onwards.

Keywords:

Gothic - Philosophy - Erwin Panofsky - Form - 12th Century

Índice

Introdução 5
Panofsky e o gótico 7
Introdução ao tema 11
Parte 1: O problema do Um e dos Muitos em Heráclito e Parménides 16
Heráclito 16
Parménides 18
O problema das Formas: Platão e Aristóteles 21
Platão 21
O que mudou com Aristóteles? 22
A visão de beleza de Platão e Aristóteles 26
A beleza em Platão 26
A beleza em Aristóteles 27
Parte 2: O argumento de Panofsky 28
O problema dos Universais na Idade Média e o lugar da razão 28
O começo do argumento: críticas ao método de Panofsky 29
As diferenças entre o gótico e o românico 31
O hilomorfismo da escultura gótica 34
Entre o baixo e o alto gótico 39
Notas finais sobre o argumento 47
Conclusão 56
Filosofia 56
Arquitetura 58
Bibliografia: 61
Índice de imagens: 64
Anexos: 67

Vertente de projeto 74

Introdução

Qual pode ser a ligação entre a filosofia e a arquitetura foi a pergunta de início para o presente trabalho. A filosofia, apesar de ser debatida em meios relativamente pequenos, tem um poder de influência muito grande no pensamento da sociedade. Essa relação é recíproca pois muitas vezes é o pensamento social que influencia a filosofia. A influência da filosofia reside, muitas das vezes, em abrir novos caminhos de pensamento, em mostrar novas orientações para a vida em sociedade. Como casos de estudo foram escolhidos o gótico e a filosofia medieval pois ambos tiveram origem no mesmo espaço e tempo e é possível observar influências diretas na arquitetura. Começaremos por estudar a filosofia grega pois esta influenciou grandemente a escolástica. Muitas vezes os filósofos gregos procuraram construir uma orientação política para a sociedade, tentando encontrar soluções éticas para os problemas do ser humano. Não só se concentravam em temas mais práticos como também procuraram explicar as noções mais abstratas que compunham a realidade. É principalmente sobre os temas mais abstratos, como o problema dos Universais e dos Particulares ou o problema do corpo e da alma que os escolásticos se debruçaram séculos mais tarde e dos quais vamos centrar o nosso estudo na tentativa de perceber a influência da filosofia na arquitetura.

A escolástica foi um método dialético de debate usado pelos teólogos na Idade Média. O método escolástico partia de grandes questões filosóficas, dividia-as em pequenas questões e debatia cada uma delas de modo dialético, recorrendo ao uso de autoridades para defender cada argumento. Primeiro o problema era apresentado e, logo de seguida, eram apresentadas as principais defesas do argumento dadas pelos mais importantes filósofos e teólogos ao longo do tempo. A opinião do autor era depois apresentada e eram apresentadas refutações às opiniões contrárias. A escolástica, então, tinha como missão procurar uma unidade entre

fé e razão, discutindo todas as questões de forma minuciosa e recorrendo sempre ao uso de autoridades. Uma grande influência na escolástica e um dos maiores eventos intelectuais da história do Ocidente deu-se com a descoberta dos escritos de Aristóteles (Goodwin, 1987, p. xiii), através da influência de escritores árabes. O Filósofo, o nome pelo qual Aristóteles ficou conhecido nos tratados de escolástica, já era conhecido dos filósofos árabes desde o século IX, mas foi apenas no século XIII que a sua influência chegou à Europa, sendo a Universidade de Paris um grande foco de estudo influenciado pelos escritos de Aristóteles.

Não só a filosofia medieval se começou a desenvolver na Universidade de Paris, como também começaram a surgir os primeiros indícios da arquitetura gótica à volta de Paris, na Île-de-France. Como refere Irénée Scalbert: "The range of gothic reaches from Gloucester in the west to Gdansk in the east, from Linköping in the north to Seville and Lisbon in the south, but only the region of Île-de-France is blessed with not one or two but a dozen gothic Parthenons. Nowhere else in Europe, and perhaps nowhere else in the world, is there a comparable density of great architecture" (Scalbert, 2016, p. 75). É por causa desta confluência extraordinária entre filosofia e arquitetura no mesmo período histórico e circunscrito à mesma área que este período histórico foi escolhido para análise.

Desde a antiguidade clássica que os filósofos gregos começaram por pensar a realidade. A premissa base, que servirá de base a todas as outras, tem a ver com a natureza da realidade. O que é o real e o que o compõe? Como é que nós podemos obter conhecimento verdadeiro da realidade? Estes filósofos perceberam que existia um grande número de entidades que deveriam ser extrafísicas, pois eram inatas e não correspondiam a nada que pudesse ser observável na matéria. Estas entidades seriam as regras geométricas e matemáticas, as físicas, as regras éticas e tudo o mais que servisse para estabelecer relações entre objetos no mundo. A realidade foi então dividida em duas partes, a metafísica e a física. A partir daqui, procurou-se uma relação fundamental entre todas as coisas que compõem a realidade, na tentativa de dar

inteligibilidade ao Ser, de percebermos a razão fundamental de todas as coisas e a ligação que existe entre elas.

A escola grega dividiu-se em duas grandes influências, a Platónica e a Aristotélica. A Platónica relegava as Ideias perfeitas para um plano transcendental enquanto que a Aristotélica dizia que as formas ou ideias eram abstrações que os sentidos faziam da matéria. Era apenas através da observação da realidade física que nós podíamos retirar as ideias organizadoras fundamentais, as formas. Por causa da influência Aristotélica na filosofia medieval, muitas coisas mudaram que influenciaram a arte ocidental. O hilemorfismo Aristotélico, a ideia de que todos os seres corpóreos são constituídos de matéria e forma, mudou a forma de ver a ligação entre corpo e alma e a importância, não só da natureza, mas também do indivíduo. É essa influência da filosofia na arquitetura, tendo como pano de fundo a transição do baixo para o alto gótico, que se tentará demonstrar nas próximas páginas.

Panofsky e o gótico

A obra *Gothic Architecture and Scholasticism: an Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages (1974)* de Erwin Panofsky será a obra que nos ajudará a enquadrar o tema no seu contexto histórico. Erwin Panofsky (1892-1968) foi um importante historiador de arte do século XX. Escreveu principalmente sobre a influência que a história das ideias tem na arte e contribuiu com dois importantes volumes para a história do gótico, sendo o segundo livro o *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures (1979).* O método de análise histórica de Panofsky é grandemente influenciado por Hegel e é esse aspeto o mais criticado da obra de Panofsky. Na obra Estética da Arquitetura, de Roger Scruton(Scruton, 1979), o autor explica a influência da filosofia Hegeliana da história na teoria arquitetónica do século XX, ligando-a a figuras como Wölfflin, Frankl, Gideon,

Pevsner e Panofsky(Scruton, 1979, pp. 60–61). Hegel procurou estabelecer uma forma científica de compreender a realidade onde esta era constituída por um movimento dialético, onde os momentos históricos eram possíveis de interpretar em termos de tese, antítese e síntese. Como Scruton explica: "Sob o caos superficial, pretendia ver os funcionamentos de uma necessidade espiritual, uma espécie de prova permanente de um momento da História vindo do precedente, que se move da premissa para a conclusão com todo o rigor e toda a clareza abstrata (para os capazes de a entender) de um teorema matemático"(Scruton, 1979, p. 60). Panofsky adota esta visão dialética na sua visão do gótico, explicando que os diferentes elementos arquitetónicos (rosácea, colunelos, planta, alçado, etc.) evoluíram para uma síntese clara, ainda que não tenha sido uma evolução direta e fácil de perceber. A crítica que Scruton faz está implícita nos argumentos de muitos historiadores da arte que defendem a ideia de que apenas certos edifícios (a boa arquitetura) é que é capaz de refletir o espírito da época, enquanto que a má não o faz, e apresenta dois argumentos para defender a sua posição. O primeiro é que existe arquitetura que não exprime nada com significado histórico, "como a tosca simplicidade da cidade italiana no alto do monte"(Scruton, 1979, p. 61), ainda que tenha importância. O segundo é que uma obra pode ser bem conseguida mesmo que não exprima algo do período histórico a que pertence. Apesar de esta e de outras críticas que veremos mais à frente, creio que a análise de Panofsky à ligação entre a escolástica e o gótico se mantém válida por este não ter feito afirmações universais quanto ao alcance da sua teoria, mas se ter focado e mantido em casos individuais e concretos. Podemos realmente olhar para as diferentes soluções construtivas ao longo dos anos nas diversas catedrais e discernir um padrão comum na forma como se tentaram desenvolver. O problema surge quando se tenta aplicar essa definição ao todo e explicar o movimento gótico como um todo unitário.

Muitos dos princípios enumerados neste ensaio poderemos ver desenvolvidos nos estilos sucessores ao gótico, até ao período barroco. Mesmo em todos os momentos em que o es-

tilo arquitetural da época incorporou elementos clássicos, misturando-os com elementos góticos ou ignorando-os de todo, consegue ver-se a influência duradoura do gótico. Muitas foram, inclusive, as disputas entre os dois lados, na tentativa de perceber qual dos dois poderia servir de base para a nova arquitetura que se pretendia criar. Não queremos ressuscitar essa disputa, mas sim perceber que influência a forma gótica ainda poderá ter para o pensamento da forma arquitetónica na contemporaneidade.

A razão da importância do gótico para os nossos dias está, em parte, na enorme variedade de novas combinações formais trazidas pelo gótico que significaram um corte muito grande com tudo o que o precedeu e que possibilitaram a criação de um período arquitetural muito ativo e intenso, onde muitas das suas implicações foram testadas até à exaustão. Como refere Le Corbusier:

"When the cathedrals were white, Europe had organized the crafts under the imperative impulse of a quite new, marvelous, and exceedingly daring technique the use of which led to unexpected systems of forms – in fact to forms whose spirit disdained the legacy of a thousand years of tradition, not hesitating to thrust civilization toward an unknown adventure"(Corbusier, 1964, pp. 3–4). A inovação técnica e formal no gótico foi sendo testada ao longo de séculos através do trabalho de muitas pessoas diferentes. Ou seja, cada invenção nova, cada alteração proposta era assimilada e testada por muitos. Assim, o gótico foi evoluindo do baixo para o alto gótico e as suas características foram-se modificando através do teste constante das formas, originando sempre novas maneiras de resolver os problemas. Além disso, no gótico encontramos um equilíbrio entre a ideia total do edifício e cada componente que o compõe

No Movimento Moderno deu-se também um corte profundo com a maneira como se via a forma até então. Os arquitetos modernos entenderam que a forma já não poderia ser como foi até ali pois o mundo tinha mudado de forma irremediável (Frampton, 2007, p. 11–13). Como explica Kenneth Frampton:

“Despite his playful irony, Loos saw with a certain melancholia that he shared with his kinsman, the philosopher Ludwig Wittgenstein, that what is “torn must remain torn”, which for him meant that neither architecture nor ornament were possible any longer, at least not in the pre-industrial sense of these terms” (Frampton, 2007, p. 12).

Apesar deste corte crucial com a arquitetura precedente ao movimento moderno, muitas das características presentes no modernismo foram também debatidas no gótico. Esta mudança ocorrida na forma serve apenas para perceber no presente trabalho que a continuidade formal foi quebrada entre o gótico e os dias de hoje e que qualquer aplicação de uma teoria gótica precisa de ter isso em conta. Não obstante, o foco do presente ensaio recairá na Idade Média e não no Movimento Moderno.

Como complemento do trabalho foram elaborados cinco painéis fotográficos feitos à semelhança do atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Warburg foi um dos primeiros a usar a fotografia como meio de conhecimento artístico ao organizar fotos de objetos artísticos em painéis de grandes dimensões, organizados na sua biblioteca. O atlas servia como uma ferramenta que o ajudava a pensar por meio de fotografia. No caso deste estudo, o método foi um pouco diferente. Fotos de diferentes catedrais são organizadas de baixo para cima, da esquerda para a direita, desde a catedral mais antiga do lado esquerdo até às catedrais do alto gótico no lado direito. No espaço sobrante do painel são adicionadas outras referências arquitetónicas que dizem respeito ao estudo do gótico. As catedrais funcionam, assim, como o pano de fundo que serve de ajuda para ler todas as referências arquiteturais posteriores, como uma base que ajuda a entender tudo aquilo que se seguiu depois. Para complementar o trabalho teórico foi realizada uma viagem a França para visitar muitas das catedrais estudadas situadas na Île-de--France. Desta visita resultaram algumas fotografias e desenhos, alguns dos quais contidos na presente vertente teórica. A viagem permitiu consolidar o conhecimento teórico e perceber os problemas arquitetónicos enumerados por Panofsky.

Introdução ao tema

A obra de Panofsky teve início numa palestra dada pelo autor em 1944, em Nova Iorque, e que foi consequentemente publicada em livro em 1951 (Wagner, 2012, p. 437). Nela, Panofsky trabalha a relação causal entre a escolástico e a arquitetura gótica, partindo do pressuposto que todas as áreas da sociedade não funcionam de forma estanque, mas estão relacionadas e influenciam-se grandemente entre si (Panofsky, 1985, p. 1). A evolução deu-se no gótico com a integração de novas capacidades construtivas e diferentes formas de ver o espaço, ao mesmo tempo que, na escolástica, a filosofia medieval começava a integrar as obras de Aristóteles e o método escolástico se desenvolvia.

Quanto à possível ligação entre os dois campos, David Wagner explica uma possível influência para Panofsky ao mostrar que Semper e Peirce antes dele já tinham levantado essa hipótese (Wagner, 2012). O elo de ligação para Panofsky está no *habitus* do artista, ou a forma como o espírito da época se manifesta inconscientemente através do artista. Mas esta expressão apenas surgiu de forma definida anos mais tarde por Pierre Bourdieu, no posfácio que este escreveu para a tradução da obra de Panofsky do francês para o inglês, onde cunha a expressão *habitus* e lhe dá uma definição mais clara. Whyte traça esta ideia fundamental da historiografia de Panofsky a uma interpretação Hegeliana da arte, onde ela está intimamente ligada ao *Zeitgeist* da época e serve como reflexo deste[1]. Crossley liga Panofsky à tradição idealista alemã presente também em Bandmann e Sedlmayr[2], posições que começaram a ser refutadas

1 (Whyte, 2006, p. 161) Katherine Tachau explora a influência hegeliana em maior detalhe oferecendo uma definição de Zeitgeist: "For Hegelians, the Zeitgeist is the "spirit" or "mind of an age", and it is the unifying spirit that is manifested in the worldview and in the particular cultural practices, beliefs, art and phenomena of an age. It is intrinsic to the nature of a Zeitgeist that, like a phoenix, there can be only one in existence at a time."(Sauerländer & Hourihane, n.d., p. 15)

2 "After 1950, after the end of the terrible ideological cataclysms of the twentieth century, the dream of the gothic cathedral as the never-surpassed symbol of the spiritual unity of the Christian Middle Ages finally arrived among the art historians

nos anos 80, por exemplo por Hans-Joachim Kunst's na sua teoria de citação arquitectónica (Architekturzitat) (Crossley, 2014, p. 121).

Após apresentar alguns dos pontos importantes avançados por estes autores à obra de Panofsky desenvolveremos em maior profundidade as relações que ele estabelece entre o espaço arquitetónico e todos os aspetos concernentes à forma arquitetónica e a ligação aos problemas debatidos na escolástica e às grandes mudanças ocorridas neste período tão fundamental da Idade Média. Muitos dos autores que escreveram sobre o tema fizeram-no apenas de um ponto de vista historiográfico, sem tomarem muita atenção aos problemas arquitetónicos. O argumento de Panofsky ganha importância a partir do momento em que ele trabalha com profundidade as razões instrumentais da forma da catedral gótica (os elementos construtivos, a visão do espaço, etc.), com a teoria que lhes estaria subjacente e que seria influenciada pela visão do mundo de todos os agentes envolvidos. O que Panofsky não explora, e que é muito apontado em críticas recentes acerca do estudo do gótico[3], são os movimentos sociais medievais que grandes influências têm nas catedrais. No final da exposição de todo o argumento do autor, das suas implicações e bases, irei explorar a importância do gótico para a arquitetura contemporânea.

O objetivo desta vertente teórica é estudar a forma do gótico, percebendo a influências das ideias medievais na forma arquitetónica. Pretendemos conhecer, em maior detalhe, qual é a relação entre a forma arquitetónica da catedral e as ideias que a influenciaram, tal como a relação entre arquitetura (objeto) e sujeito (nós).

O século XIII representa uma enorme mudança no pensamento Medieval e foi pal-

with the publication of two spectacular books. In 1951 Hans Sedlmayr published a volume of more than five hundred pages entitled Die Entshtehung der Kathedrale (the birth of the cathedral), and five years later Otto von Simson presented a book with the ponderous title: The gothic cathedral: origins of gothic architecture and the medieval concept of order. Both were rooted in the Germanic traditions of art history" (Sauerländer & Hourihane, n.d., p. 10).

3 (Sauerländer & Hourihane, n.d., p. 34) Katherine Tachau, entre vários outros autores, refere que o estudo de todos os elementos referentes à vida medieval (as festas, as celebrações nas catedrais, os costumes e rituais, etc.) devem ser levados em conta quando se estuda o gótico, mais do que uma ideia abstrata de Zeitgeist.

co de grandes mudanças na sociedade, principalmente no campo da filosofia. A escolástica é o nome dado à filosofia cristã praticada na Idade Média na Europa, com os seus objetivos e métodos muito próprios. O principal objetivo desta era a reconciliação e definição de dois campos do conhecimento distintos: o conhecimento empírico da natureza (teologia natural), e o conhecimento da revelação especial de Deus, apenas possível de conhecer através da revelação, mas confirmado pela razão.

Até ao século XIII, a filosofia que servia de base à teologia cristã era, na sua essência, Platónica e Neoplatónica, correntes de pensamento interpretadas especialmente por Agostinho. Por causa dessa veia platonizante, existia uma dupla visão da criação onde Deus teria criado dois universos, o mundo das formas Platónicas (superior) e o mundo material (inferior), imitação do mundo das ideias (Gunton, 1993). Esta ideia trouxe uma visão da criação muito negativa que depreciava o corpo e as coisas físicas, em detrimento do invisível. A vida perfeita era uma vida de contemplação das verdades eternas e imutáveis. Com a descoberta das obras de Aristóteles através de tradutores do mundo árabe, muita coisa mudou[4]. O aristotelismo tomou a escolástica de assalto e encontrou em São Tomás de Aquino o seu maior proponente, responsável por interpretar a filosofia de Aristóteles à luz da bíblia. A grande diferença entre Platão e Aristóteles, é que o primeiro criou a sua epistemologia de cima para baixo, partindo primeiro do mundo das Formas (invisível) para o mundo sensível (visível). Aristóteles criticou o seu mestre por considerar que não havia bases para Platão admitir que o mundo das Formas era possível de existir e, existindo, de ser conhecido. Então, olhou a realidade de forma diferente, acreditando que primeiro se devia partir da experiência empírica do mundo sensível, pois era na matéria que residia a sua forma, sendo esta indissociável daquela.

Apesar de o Aristotelismo ter sido rapidamente condenado na Europa, trouxe consigo uma

4 (Knowles, 1988, p. 185) Knowles aponta a tradução da obra de Aristóteles como a maior influência para o pensamento ocidental. Esta tradução ocorreu de forma faseada, começando pelos livros de lógica e só depois passando para o resto da obra do filósofo. Este processo foi longo, indo de 1100 até 1270, tempo preciso para traduzir as obras, tanto do grego como do árabe.

confiança epistemológica muito grande em relação ao mundo, que se fez notar de forma clara na arquitetura. Esta coesão entre áreas tão distintas da sociedade só foi possível por causa da coesão metafísica, da 'ordem do ser como um todo' que os antigos possuíam[5] e que era muito diferente da forma como hoje vivemos em sociedade. Voltaremos à filosofia grega mais tarde para aprofundar diversos conceitos necessários para compreender melhor o pensamento medieval.

Panofsky sugere que a ligação entre a escolástica e a catedral gótica advém da proximidade física do desenvolvimento de ambos, dado terem surgido ao redor de Paris (Île-de--France) na mesma altura, mas também na semelhança do método utilizado, do *modus operandis,* afeto à teologia e à arquitetura (Panofsky, 1985, p. 27). O autor considera que existe uma influência direta dos conceitos teológicos na própria arquitetura, mas refere que essa influência estará mais presente nas artes decorativas e não tanto na arquitetura, como é o caso de questões como a relação entre o corpo e a alma e o problema dos Universais, que estão mais presentes nas artes do que na arquitetura (Panofsky, 1985, p. 27). Na catedral gótica o autor encontra uma vontade de "sought to embody the whole of Christian knowledge, theological, moral, natural, and historical, with everything in its place and that which no longer found its place, suppressed" (Panofsky, 1985, pp. 44–45), vontade que compara às *Summa* de teologia elaboradas neste período. As Summa eram teologias sistemáticas onde os teólogos agrupavam de forma sistemática as suas opiniões filosóficas e teológicas.

O método do estudo escolástico era feito de várias formas: através de *similitudines*, onde se tentava explicar a realidade através de analogias que se comportavam de forma análoga ao mundo celestial (Panofsky, 1985, p. 30); *manifestatio,* concernente à manifestação total do papel da razão, mostrando o seu papel e limites na obtenção de conhecimento (Panofsky, 1985, p. 30); e concordantia, a tentativa de harmonizar partes contraditórias entre si (Panofsky,

5 (Gunton, 1993, pp. 14–15) O autor depois explica que a ordem foi quebrada na modernidade: "It is this that Descartes and his successors have destroyed, and with it the symbiosis of social and universal order."

1985, p. 64). É esta vontade organizadora do homem que se começa a manifestar de forma cada vez mais evidente e que Panofsky relaciona com outras áreas como a literatura ou a notação musical, apontando a divisão dos livros em capítulos, seções, subsecções, como um exemplo, explicando que "(…) this kind of systematic articulation was quite unknown until the advent of Scholasticism" (Panofsky, 1985, pp. 32–33).

O livro explora outra mudança fundamental no gótico que adveio da enorme confiança epistemológica ganha com a introdução da filosofia de Aristóteles que muito influenciou a escultura das catedrais góticas, referidas como tendo infinitamente mais vida do que as estátuas gregas[6]. É essencialmente nestas duas características do gótico que o autor se foca: na ligação entre forma e função, na forma como todas as partes da catedral estão organizadas num todo harmónico (tal como a Summa pretendia ao ligar a razão à revelação num todo unificado), e na forma como a mudança epistemológica trazida pela filosofia Aristotélica trouxe uma enorme confiança em relação ao mundo criado, dando o mote para uma época que se preocupou mais com a linguagem do criador do que até então havia acontecido (Taylor, 2007, p. 92).

Na última parte irei abordar de forma breve algumas ligações entre filosofia e arte e quais as implicações do gótico para hoje.

Antes de iniciar o estudo das categorias gregas importa referir que uma das primeiras questões a ter em conta ao estudar uma época tão distante da nossa é percebermos de que forma era a sua cosmovisão, de que forma pensavam as pessoas na altura, para assim melhor compreendermos o significado real das suas palavras, pois sem este estudo, ainda que mínimo, não poderemos compreender bem o período estudado. Tendo isso em mente, a principal noção grega que nos interessa para a vertente teórica é a noção de Belo. É sobre o Belo, identificado a par do Bem, que recai a atenção quando se fala sobre arte, como explica Ravasi:

6 (Panofsky, 1985, p. 6)"The infinitely more lifelike – though not, as yet, portraitlike – High Gothic statues of Reims and Amiens, Strassburg and Naumburg and the natural – though not, as yet, naturalistic – fauna and flora of High Gothic ornament proclaim the victory of Aristotelianism."

"Isto aplica-se [a ligação entre a ideia de Belo e Bem] ainda mais a épocas anteriores à modernidade, onde a ideia daquilo que é belo, estético, ainda não é demasiado distinta das outras ideias. (…) Uma tentativa descritiva de um material selecionado com base em critérios categórico-terminológicos, depressa se mostra casual e privada de sentido. Além disso, foi dito que «a ausência de uma ciência estética supõe, como premissa e compensação, uma mais forte coloração estética das outras formas de compreensão do ser (como, e vice-versa, o delinear da estética numa disciplina particular compensou a (des)estetização da visão do mundo com a qual se *pagou* o nascimento da «cientificidade» e do «empirismo», na Europa moderna). Enquanto não houve estética, enquanto tal, tão-pouco houve coisa alguma que não fosse estética»"(Ravasi, Ivan Rupnik, & Marto, 2012, p. 62). Mas para além do Belo e do Bem, é necessário fazer uma pequena digressão pela filosofia grega, pelo problema do Um e dos Muitos, da teoria das Formas e da proposta de Aristóteles.

Parte 1: O problema do Um e dos Muitos em Heráclito e Parménides

Heráclito

No início da filosofia grega, uma das primeiras questões levantadas pelos gregos foi a questão do Um e dos Muitos. Esta questão divide-se em duas questões, a saber: "The first is the cosmological question of the unity and plurality of the universe. In what sense is our universe a unity, in what sense a plurality? The second is the matter of human society: in what manner is, or should be, a human society a unity or totality; and in what sense a set of more or less loosely connected individuals"[7]. Neste problema fundamental está representado um dos

7 (Gunton, 1993, p.28-29) Esta questão é levantada mais à frente no livro de forma brilhante, em relação à forma como Platão viu esta questão na República: "There is in that philosopher's social and political thought a strong tendency to totalitarianism, not in the modern sense, but in the sense of a preference of the one to the many, of unity to diversity. As a statement in the Laws has it, 'all partial generation is for the sake of the whole in order that for the life of the whole blissful existence may be secured. For it [the whole] is not brought into being for your sake, but you [the particular] are for its sake'" p.21

maiores problemas filosóficos até aos dias de hoje, pois nele está resumido a dificuldade em encontrar um equilíbrio entre a unidade a diversidade, algo que parece impossível sem percermos as características de um ou de outro. Foram dois os filósofos que começaram por dar resposta ao dilema, Heráclito e Parménides, com um a realçar a importância do Um (da unidade, da imutabilidade) e o outro a importância dos Muitos (ou da diversidade e da mudança), o que serviu de base para o resto do pensamento grego depois deles[8]. Este problema prende-se com a necessidade fundamental de percebermos se existe conhecimento e, se sim, como é que ele funciona, se podemos obter conhecimento a partir da realidade externa ou se estamos vedados ao idealismo (Introdução Anscombe, 1983, p. xi). Para os gregos, tal como para os medievais, este era um problema teleológico, que estava relacionado com a própria criação do mundo e com a forma como todos os fenómenos funcionavam[9].

A posição de Heráclito defendia que a realidade era como um rio, que estava em constante mudança e que, por isso, nada era estável, "(…) proclaiming the unreality of 'Reality'" (Copleston, 1962a, p. 39). Mas a ideia fundamental trazida por Heráclito era que a oposição entre as partes era algo essencial à existência do Um e que a diversidade era essencial. A oposição existente no mundo era necessária porque essa tensão significava a concordância entre os opostos, como no caso do arco e da lira (Copleston, 1962a, p. 40). Ele discordava de Homero que preferia um mundo sem luta, sem oposição, o que para Heráclito seria a destruição de todas as coisas dado que essa oposição faz parte da essência do Um, que é um e muitos ao mesmo tempo (Copleston, 1962a, p. 40).

Então, para Heráclito, o Um existia no muito, relacionando o Um com o Fogo. O Fogo con-

8 (Gunton, 1993, p.18) Na introdução de G. E. M. Anscombe, From Parmenides to Wittgenstein, xi, a autora explica que "Subsquent philosophy is footnotes on Parmenides."

9 (Simson, 1988, p. 197)"Man's thinking and experience are never divided into airtight compartments. Just as our own art and taste are related to our view of the world, so the design of the medieval cathedral builder and its impression upon contemporaries were colored, and indeed inspired, but the metaphysical vision that dominated medieval life".

some os objetos e "transforma nele próprio a matéria heterogénea", dependendo assim a sua existência desta transformação, desta tensão (Copleston, 1962a, p. 41). Mas, apesar disto, Heráclito precisa também de apresentar uma explicação para "o que parece ser a natureza estável das coisas no mundo", (Copleston, 1962a, p. 41) e que mostrou explicando que o fogo mantinha as coisas num constante fluxo, onde tudo era transformado pelo fogo e, ao mesmo tempo, o fogo devolvia tanto quanto tirava, tal como uma troca comercial entre ouro e bens; "Thus, while the substance of each kind of matter is always changing, the aggregate quantity of that kind of matter remains the same" (Copleston, 1962a, p. 42), o que tornava a natureza do Fogo, o *Logos* (ou razão) do universo, algo não estável, por medo de que a sua estabilidade não desse espaço para a existência de mudança, de algo para além dele (Gunton, 1993, p. 24).

Parménides

Parménides diferencia-se de Heráclito ao dar preponderância ao Um em relação ao Muito. Ele equacionou o Um ao Ser, que é, e que, por isso, não muda, sendo a mudança, e a pluralidade, uma ilusão (Copleston, 1962a, p. 48). Desta forma, Parménides introduz a diferença entre Verdade e Aparência ao desconfiar da mudança aparente do mundo sensível, dizendo que os nossos sentidos nos indicam que a mudança existe, mas que a verdade deve ser procurada através da razão em vez dos sentidos (Copleston, 1962a, p. 52). Esta distinção entre sentidos e razão, inaugurada de certa forma por Parménides, é muito importante para ele e mais tarde, com Platão, adquire uma importância fundamental na sua filosofia (Copleston, 1962a,



Figura 1 A atriz Delphine Seyrig no filme Last Year in Marienbad.

p. 49). O início da sua tese sobre o Um centra-se na premissa de que "isto é", sendo o "isto" a "Realidade, ou o Ser" (Copleston, 1962a, p. 49), e que isto não pode não ser. Por causa disso, isto sempre existiu, pois nada surge do nada. Assim, Parménides exclui a ideia de Tornar (Becoming), pois o Ser, simplesmente, é, não se torna. Assim, o Ser é indivisível, pois "if it is not one but divided, then it must be divided by something other than itself. But Being cannot be divided by something other than itself, for besides being there is nothing. Nor can anything be added to it, since anything that was added to being would itself be being. Similarly, it is immovable and continuous, for all movement and change, forms of becoming, are excluded" (Copleston, 1962a, p. 50). Enquanto que Heráclito põe o foco na diversidade, dizendo que a tensão dos opostos é essencial ao Ser, Parménides põe o foco no Um, na indivisibilidade e imutabilidade do Ser. Colin Gunton no seu livro *The One, the Three and the Many* estuda a forma como na cultura ocidental ao longo da história se tentou conciliar o Um com os Muitos, a unidade com a diversidade. A questão com que inicia o debate é importante para nós e para a discussão. Este problema é semelhante ao problema da relação entre objeto e sujeito e a importância que damos a um ou a outro[10]. Isto transforma a forma como vemos a arquitetura e a importância que damos ao sujeito. Isto é possível de observar na forma como vemos arquitetura. Adolf Loos considerava que a fotografia estragava a experiência arquitetónica ao reduzi-la a apenas um sentido, a visão. Ao ver arquitetura através da fotografia ela perdia o seu significado porque era um objeto tirado do seu sítio. Neste processo abstrato, perdia a sua aura (Risselada, 1993, p. 70), sendo inclusive impossível para os clientes de Loos reconhecerem as suas casas nas fotografias. Esta separação acaba por dar mais importância ao sujeito do que ao objeto, criando uma situação de desequilíbrio. A fotografia de arquitetura, por natureza, não consegue transmitir a sensação de espaço que o arquiteto quer transmitir. A atmosfera do

10 (Gunton, 1993, pp. 66–67) "Just as in the former case there was nothing intermediate between the one and the many to hold them in relation, so here there is no adequate relating of subject and object, with the result that we appear to be forced to choose – counterintuitively – between object and subject."

sítio, a sensação de espaço, as cores, os reflexos luminosos, a proporção das dimensões e a noção das linhas que compõem o espaço, são características que ficam perdidas na fotografia. Risselada explica este distanciamento provocado pela fotografia com um exemplo interessante retirado de um filme (Figura 1):

"In Alan Resnais' film Last Year in Marienbad, X shows the woman a photograph which he took of her in the park one afternoon during the previous year, but for her this proves nothing. She says: "anyone could have taken it, anytime, anywhere…" He replies: "A garden… any garden… I would have had to show you the white lace spread, the sea of white lace spread where your body… But all bodies look alike, and all white lace, all hotels, all statues, all gardens… (A pause). But this garden, for me, looked like no other one… Every day I met you here…" Only that which cannot be reproduced – neither the figure nor the garden, but that which the garden is for someone, as experience – can still be claimed" (Risselada, 1993, p. 70). Ao dar preponderância ao sujeito deixando-o ditar as regras, perde-se a aura do objeto, tudo aquilo que o torna único.

Gunton trás outra reflexão sobre o problema ao detetar no modernismo uma tendência para o uno, deixando o particular de lado na tentativa de homogeneizar a arquitetura, não colocando o foco no particular, na forma como cada edifício deve estar integrado no seu contexto, mas antes na homogeneização da arquitetura, na criação de um estilo internacional possível de ser aplicado em qualquer contexto (Gunton, 1993, p. 68). Contrário a esta tendência modernista (que Gunton considera essencialmente Parmenidiana) ele refere o caso de Frank Lloyd Wright e o que um dos seus alunos, Terry Farrell, disse sobre o seu mestre. Este contrapõe Wright ao novo internacionalismo por este procurar sempre enquadrar o edifício no seu contexto específico dando assim mais importância ao particular em detrimento do universal (Gunton, 1993, p. 68). Mas este equilíbrio difícil também se faz sentir no Pós-modernismo, de inclinação mais Heracliteana. O Pós-modernismo, por não conseguir oferecer uma resposta satisfatória

para a ligação entre os particulares, abandona a ideia de que uns são mais importantes que outros, dando assim importância a todos os particulares de igual forma, sem os distinguir. As catedrais passam a ter a mesma importância que o Pártenon, que os detalhes de Mies e que os sinais luminosos de Las Vegas (Gunton, 1993, p. 69). No entanto, esta tendência para atender ao particular acaba por ter contornos homogeneizantes semelhantes ao Modernismo por funcionar com uma ética consumista. É esta atração do Pós-modernismo pelo consumo que o leva a falhar na resposta ao problema. "That may be part of the reason why the pressure to homogeneity – to the suppression of the other, we might say – is very much the same in both modernism and postmodernism, and for similar reasons" (Gunton, 1993, p. 70). Gunton considera que os dois falham por não considerarem que o valor das pessoas está nas relações que elas estabelecem com os outros e com os objetos. É nesta interação que reside a nossa identidade, daí que não seja possível deixar de dar a importância adequada aos particulares.

O problema das Formas: Platão e Aristóteles

Platão

Platão desenvolve a sua teoria das Formas tentando harmonizar e aproveitar o que de verdadeiro existia em Heráclito e Parménides (Copleston, 1962a, p. 53). De Parménides retira a ideia de que o Ser é imutável, remetendo o ser para o mundo das Formas imateriais. A diferença para Parménides é que este considerava que a realidade última do mundo era material, enquanto que Platão era um idealista, aproveitando a brecha que Parménides abriu e que permitiu o idealismo (Copleston, 1962a, p. 51). Platão também aproveitou a distinção de Parménides entre sentidos e razão, ligando os sentidos ao mundo sensível e, ao mesmo tempo, ilusório, enquanto que a razão era capaz de alcançar a verdade, presente no mundo das For-

mas estáveis e eternas, mas não materiais como o Ser de Parménides[11].

A teoria das formas de Platão pretende encontrar uma explicação para a existência de mudança, do devir e, ao mesmo tempo, a existência da unidade imutável das coisas. Afinal, como podemos usar definições de beleza, verdade, bondade, multitude, etc., se essas definições não existirem de forma imutável? Para tal, Platão partiu da ideia de que todos os objetos do mundo sensível eram manifestações ilusórias do mundo das Ideias ou Formas, pois apresentavam mudança. Mas esta mudança e diversidade entre os objetos era dada pelas Formas, através da participação dos objetos nas Formas que, por sua vez, recebiam a sua existência do Bem, que era a causa da essência das Formas. Esta Forma, no entanto, é diferente de todos os objetos, da mesma forma que todos os objetos vermelhos são diferentes do vermelho em si. Para Platão, nós conseguimos discernir as semelhanças que os objetos partilham das Formas porque a nossa alma, previamente a pertencer no nosso corpo, habitava no mundo das Formas e, por isso, tinha conhecimento delas, sendo essa a lembrança que a alma trás consigo. Os objetos tomavam as suas formas ao participar na Forma perfeita, essa imutável, simples e eterna (Anscombe, 1983, p. 10). A verdade, então, tinha de ser procurada recorrendo à razão, dado que para Platão ela não tinha sido afetada e era capaz de perceber as coisas como realmente são, apesar de não as perceber de forma perfeita.

O que mudou com Aristóteles?

A forma arquitetónica tornou-se um reflexo da epistemologia grega na medida em que reflete a maneira como nos podemos relacionar com o mundo, sendo que a filosofia de Aristóteles, por partir do mundo sensível para a abstração, concedeu-nos uma confiança epistemológica muito grande em relação ao idealismo Platónico que dominou a Europa Medieval até ao

11 Copleston, vol. 1, p.52 Em Platão a natureza do Ser é ideal e imaterial: "They are, on the contrary, ideal, subsistent and immaterial Forms, hierarchically arranged and culminating in the Form of the Good."

século XIII. A grande diferença para a modernidade é que, de forma mais ou menos idealista, os gregos acreditavam nas essências dos objetos e na possibilidade de haver conhecimento verdadeiro do mundo exterior. Hoje já não possuímos essa confiança epistemológica em relação à realidade e isso reflete-se não só na forma como vemos o espaço, mas também na exploração que fazemos da materialidade quando exploramos os materiais sem ter um fim definido, simplesmente fazendo essa exploração como fim em si mesma. Podemos tomar como caso de estudo o atelier RCR e a maneira como exploram a forma arquitetónica, tentando desconstruir dicotomias pré-estabelecidas, retirando qualquer ideia pré-estabelecida de forma. "RCR, all in all, have created an architectural system of their own that, aside from framing the landscape and dissecting the space, deconstructs the false dichotomies between nature and artifice, materiality and dematerialization, interior and exterior, open and closed.(…) The most advanced technologies and artificial materials, like steel or glass, permit going beyond their architecture towards the degree zero: form disappears to search for the essence in nature" (Fernández-Galiano & RCR Arquitectes., 2015, p. 17). Isto está diametralmente oposto ao entendimento dos antigos, onde todos os objetos tinham um *telos* (ou seja, um estado de existência onde seriam perfeitos), e também características próprias e bem definidas que, ao estarem em equilíbrio, proporcionavam a forma de o objeto atingir a finalidade para que foi criado[12]. Podemos ver este problema exemplificado no seu projeto da Casa para um arquiteto (Figura 2), em Ghent.


Figura 2 Casa para um arquiteto dos RCR.

12 (Taylor, 2007, p. 97) "The Aristotelian notion of nature seems to define for each thing its natural perfection, its proper good."

Aqui a tentativa de quebrar com as "falsas dicotomias" é clara, aparecendo a casa "(…) blurred between fruit trees, canals and small plantations, creating in this way a domestic landscape that is waiting to be inhabited" (Fernández-Galiano & RCR Arquitectes., 2015, p. 90).

A diferença entre Platão e Aristóteles é significativa. Platão era um idealista, considerando que a realidade última do mundo estava contida no pensamento e que o universo sensível era uma ilusão, ao mesmo tempo que Aristóteles era mais pragmático, não partindo de uma ideia abstrata para chegar ao mundo concreto, mas antes o oposto. Platão queria moldar a sua pessoa e as instituições da sociedade à forma da sociedade ideal, perfeita e onde o homem pode encontrar o seu verdadeiro objetivo; Aristóteles era realista, não aceitando que a finalidade do homem estava noutro sítio que não a terra e que o principal foco devia começar na sua cidade, com ele como um cidadão entre os outros (Knowles, 1988, p. 5). Esta diferença de temperamento e de visão do mundo levou a que Aristóteles criticasse o seu mestre, principalmente na forma como este elaborou a teoria das Formas, teoria que veio a descartar. Para Aristóteles, a criação do mundo das Formas era uma simples repetição do mundo sensível e não era precisa. Além disso, como é que Platão poderia sustentar a separação radical das Formas e, ao mesmo tempo, admitir que tínhamos conhecimento delas, sem possuirmos um conhecimento absoluto que nos permitisse conhecê-las?

Aristóteles transpõe o problema do Um e dos Muitos para a realidade sensível através das relações de matéria e forma, potencialidade e atualidade (Knowles, 1988, p. 11). Como não desconfiava da realidade e das perceções dos sentidos, conferia grande importância às conclusões que se conseguem retirar através da observação empírica dos fenómenos naturais, sendo por isso apelidado de filósofo do senso comum. Então, para o filósofo, o "(…) being, then, that can be perceived by the senses and adequately known by the mind can be analyzed into matter and form" (Knowles, 1988, p. 12). A matéria carrega consigo a substância, e é esta que muda, que representa o lado da mudança e que é o elemento individual. A forma, por

outro lado, carrega a essência, e é o elemento universal que pode ser percebido através da abstração que a mente faz ao observar os objetos. As coisas estavam então num estado de tornar (becoming), que representava o estado de potência do objeto, enquanto que a forma era o seu estado de atualidade (Knowles, 1988, p. 12). O Ser representava todas as possibilidades de combinação entre forma e matéria, variando desde a matéria pura até à forma pura, enquanto que na complementaridade entre o potencial e o atual era o potencial que caminhava para o atual. Por causa desta conceção da natureza o filósofo via o cosmos de forma essencialmente hierárquica, onde a matéria estava organizada de forma hierárquica entre os diversos elementos que compõem o universo, cada forma com uma substância e um telos específico e diferente dos outros (Knowles, 1988, p. 13).

Aristóteles dividiu estas mudanças em quatro causas principais: causa material, formal, motora e final. Imaginemos a construção de uma casa, por exemplo. A causa material serão os materiais com que a casa é construída, a matéria prima. A causa formal é o desenho da casa, o seu planeamento. A causa motora são os trabalhadores que a constroem. A causa final é o motor da ação, o objetivo a que se destina a casa. É o conhecimento destas quatro causas que nos permite conhecer objetivamente a realidade (Goodwin, 1987, p. 4). Esta divisão das causas podemos ver aplicada na catedral gótica, desde a dimensão mais pequena (o uso da pedra, por exemplo), até às dimensões mais abstratas, como o uso da catedral, a sua causa final. Como se pode ver, esta descrição da forma poderá aplicar-se a todos os aspetos de um edifício. Podemos perguntar-nos qual é a causa formal da pedra, de que forma ela permite ser trabalhada e, para além disso, de que forma é que esse próprio talhamento da pedra poderá ressaltar de forma perfeita a natureza da pedra, as suas características principais.

Outro elemento importante em Aristóteles foi a noção de alma. O filósofo via a alma não como algo independente da matéria, do mundo sensível, mas sim como uma abstração metafísica, a forma perfeita do corpo que não existia separada deste, mas que também não ad-

vinha da matéria em potência, mas sim de algo "exterior" (Knowles, 1988, p. 13). Esta noção de alma e da sua ligação ao corpo influenciou a estatuária gótica, como veremos mais à frente. Se a alma é a forma do corpo, então os nossos corpos, a realidade física, passam a poder expressar de forma apropriada o nosso intelecto e as razões mais profundas da nossa existência. O corpo começa a tornar-se um espelho da nossa existência e um meio legítimo de comunicação.

Além disso, por causa da visão hierárquica do cosmos, o Deus de Aristóteles era considerado o ser mais puro, a causa de todo o movimento do universo. Ele tinha criado o universo dentro das suas categorias e tinha-o posto a trabalhar como uma máquina, sem ter uma preocupação ou relação individual com os seres humanos (Knowles, 1988, p. 14). Esta noção de Deus e de natureza, trazida depois para a Idade Média, implicava a noção de que Deus não teria controlo absoluto sobre o mundo porque depois de criar toda a matéria e designar a sua forma perfeita, o mundo tornar-se-ia independente da sua vontade (Taylor, 2007, p. 97).

A visão de beleza de Platão e Aristóteles

A beleza em Platão

Para Platão, o Um era o Bem, ou o Belo[13]. Este tinha a qualidade de ser a Forma da qual todas as outras Formas dependiam. No *Symposium* encontramos uma descrição desta beleza:

"What he sees is, in the first place, eternal; it does not come into being or perish, nor does it grow or waste away. Secondly, it is not beautiful in one respect and ugly in another, or beautiful at one time and not at another, or beautiful by one standard and ugly by another, or beautiful in one place and ugly in another because it is beautiful to some people but ugly to others.

13 (Copleston, 1962a, p. 176) "It would seem that the Idea of the Good of the Republic must be regarded as identical with the essential Beauty of the Symposium."

Nor, again, will the beautiful appear to him as a face is beautiful or hands or any other part of the body, nor like a discourse or a branch of knowledge or anything that exists in some other thing, whether in a living creature or in the earth or the sky or anything else. It exists on its own, single in substance and everlasting. All other beautiful things partake of it, but in such a way that when they come into being or die the beautiful itself does not become greater or less in any respect or undergo any change" (Plato, Howatson, & Sheffield, 2008, p. 49).

Esta relação do homem com o Belo era mediada pelo Eros, a "faculdade concedida ao homem mediante a qual ele pode perceber o belo" (Ravasi et al., 2012, p. 66). O Eros habitava o lugar intermédio entre os homens e os deuses, fazendo a ligação entre os dois e permitindo-nos contemplar o Belo. O Belo está representado em todas as coisas belas e é através delas que ele exerce a sua atração para que possamos chegar à contemplação da Beleza em si.
A arte era, então, um dos caminhos possíveis de percecionar o Belo, mas por causa da separação entre o mundo sensível e o mundo das Ideias, Platão desconfiava do uso da arte. Esta fazia uso da imitação do mundo sensível, imitando os particulares, o que a tornava numa imitação de uma imitação e a deixava longe da verdade (Copleston, 1962a, p. 257). A arte era, então, vista como uma representação que estava afastada da verdade em terceiro grau, por já ser uma cópia de uma cópia.

A beleza em Aristóteles

Como Aristóteles não acreditava na distância entre o mundo sensível e o mundo das Formas, a crítica que Platão fazia das artes não fazia sentido pois elas já não estavam separadas em terceiro grau da verdade, como cópias de cópias. O artista, então, procura nas coisas sobretudo o elemento ideal ou universal e tradu-lo por meio da forma de arte em causa (Copleston, 1962a, p. 361). Para ele, a poesia torna-se mais importante que a história pois a his-

tória preocupa-se com proposições singulares (o que o Manuel fez em determinada situação), enquanto que a poesia busca conhecer o universal, ou aquilo que poderia acontecer, que é possível como provável ou necessário (o que o Manuel provavelmente faria em determinada situação). A arte, então, não é real pois não trata dos acontecimentos tal como aconteceram, mas sim como poderiam ter acontecido, retratando "situações que podem ser vividas por todos. E tal universalização obtém-se com a forma bela, que transfigura a realidade em mimese da realidade: isto é arte" (Ravasi et al., 2012, p. 71). É este lado universal da arte que está exemplificado de forma clara no gótico e que iremos abordar.

Parte 2: O argumento de Panofsky

O problema dos Universais na Idade Média e o lugar da razão

O problema dos universais foi um dos problemas mais debatidos na Idade Média. Muitos destes problemas que ressurgiram no século XI e XII foram trazidos dos gregos clássicos, principalmente de Platão e Aristóteles. A metafísica grega era praticamente desconhecida pelos teólogos cristãos, e mesmo Agostinho, a maior influência cristã na Idade Média, não se tinha detido sobre muitos dos problemas da filosofia grega, como o problema do Um e dos Muitos, dos universais, ou sobre substância e mudança (Knowles, 1988, p. 59), em parte por ter tido acesso apenas a fragmentos neoplatónicos.

Uma das teorias acerca dos universais dos primeiros medievais era conhecida como "realismo exagerado". Este defendia que os nossos conceitos universais correspondem a uma realidade extramental unitária (Copleston, 1962b, p. 140), ou seja, que os universais existem no mundo exterior da mesma forma que existem na mente. Como Copleston afirma, esta era uma visão naïve por afirmar uma exata correspondência entre pensamento e objeto. Tomemos como

exemplo o conceito Homem. Esta ideia não era um ideal que existia fora do objeto individual e do qual este participava, mas era antes uma "substância unitária existente extramentalmente", mantendo assim uma correspondência exata entre pensamento e objeto (Copleston, 1962b, p. 140), como se existisse concretamente o conceito universal de Homem. O realismo Aristotélico introduzido principalmente por Tomás de Aquino diferencia-se tanto das formas Platónicas quanto do realismo exagerado medieval ao afirmar que os conceitos universais não têm existência em si mesmos, não existem fora da matéria, mas antes fazem sempre parte dela. Tudo o que pensamos, a nossa razão, está completamente dependente do mundo exterior, o que significa que podemos confiar plenamente nos nossos sentidos para conhecer a verdade do mundo à nossa volta (Knowles, 1988, p. 261), sem a necessidade de pensarmos que estamos a ver sombras da realidade. A razão passa a ter um escopo muito maior na descoberta da verdade dada a confiança epistemológica ganha com o realismo, e passa também a ser uma atividade mecânica, comparada a todas as outras dinâmicas do universo. As esferas da razão e da revelação divina são então separadas e os seus papéis e limites são clarificados e muito bem definidos. A conceção platónica do mundo como uma sombra da verdadeira realidade é abandonada (Knowles, 1988, p. 261) e é, assim, continuamente procurada a unidade da verdade, o que Panofsky declara como a "raison d'être da escolástica inicial e alta (Panofsky, 1985, p. 28).

O começo do argumento: críticas ao método de Panofsky

Panofsky começa por dar uma explicação base para enquadrar o seu argumento, defendendo que os mais variados fenómenos culturais, desde as artes, a filosofia ou movimentos religiosos, partilham entre si uma unidade que cabe ao historiador perceber (Panofsky, 1985, p. 1). Esta perspetiva da história é uma influência direta de Hegel e está baseada na premissa

de que existe um Zeitgeist da época, que engloba todas as áreas e onde se pode discernir um espírito comum a todas elas. Katherine Tachau critica a noção de Zeitgeist por este conceito defender a noção de que as culturas são monolíticas, o que não permite espaço para as minorias ou comunidades marginais que não partilhem da mesma cosmovisão (Sauerländer & Hourihane, n.d., p. 15). Também, na visão de Tachau, corremos o risco de impôr sobre a história divisões mentais criadas por nós que nunca existiram, dividindo a história em períodos que "…do not exist independently from our constructions; and if periods do not exist, then neither, concomitantly, do *Zeitgeister*" (Sauerländer & Hourihane, n.d., p. 16).

A crítica de Tachau à visão histórica de Panofsky perde força se olharmos para a época histórica em si e para os acontecimentos que começaram a tomar forma no século XI. Como refere David Knowles: "The great revival of the eleventh century, which gathered amplitude and momentum in the twelfth century, and reached its highest and most characteristic, though not perhaps its most universal, achievement in the thirteenth century, was manifest in all contemporary mental activities and affected theology, philosophy, religious reform, both public and private, literature as well in poetry as in prose, architecture, sculpture, illumination, law both canon and civil, mathematics and the natural sciences" (Knowles, 1988, p. 79). Mesmo que a unidade histórica não seja total e haja minorias podemos ainda assim discernir uma unidade a nível artístico. Como refere Paul Frank na introdução de *Gothic Architecture*, oferecendo-nos uma definição de estilo: "By style is meant a unity of form that is governed by a few basic principles. (…) So, in our particular case, the form of Gothic church architecture symbolizes the meaning of the civilization of the time" (Paul Frankl, 1962, p. XV). Ainda assim, como vimos na introdução, a confiança de Panofsky e Frankl poderá ser exagerada ao acreditar que a catedral gótica simboliza em si uma era.

Na filosofia deste período isso aconteceu com a introdução de grande parte dos escritos de Aristóteles na Europa e com a revolução teológica levada a cabo na escolástica. O

que Panofsky então sugere é que as duas coisas, a escolástica e o gótico, não só tiveram a sua génese no mesmo tempo e espaço (em França, entre 1130-1270), mas também que a transição do baixo para o alto gótico deu-se de forma paralela à transição da baixa para a alta escolástica e que entre os dois existe uma relação causal. Apesar disso, Panofsky não se aventura por analogias intrínsecas, defendendo sempre essa ligação apenas do ponto de vista de um *habitus* partilhado, excetuando o caso da escultura, onde considera que o problema dos universais e a nova visão da alma trazida pelo *De Anima* de Aristóteles influenciaram grandemente a escultura gótica. A ligação trabalhada por ele baseia-se na forma mental de observar o mundo, a semelhança entre a simplificação e a clarificação demonstrada na escolástica (*manifestatio*(Panofsky, 1985, pp. 35–36)), principalmente nas *Summas* teológicas, a harmonização de partes contraditórias entre si (*concordantia*(Panofsky, 1985, p. 64)), e a forma como os construtores medievais começaram a olhar a forma arquitetónica. São estas as ferramentas utilizadas pelos teólogos e filósofos medievais na organização do pensamento que passaram, de forma indireta, para o *habitus mental* dos construtores.


Figura 3 Fachada da Catedral de Rouen.

As diferenças entre o gótico e o românico

Panofsky raramente aborda as mudanças entre o românico e o gótico, concentrando-se apenas no seu argumento principal e no gótico francês do período estudado. Ainda assim, é importante referir algumas características que mudaram entre os dois períodos e que reforçam

o argumento da crescente clarificação arquitetónica trazida pelo gótico e da vontade organizadora de formar um conjunto subdividido em partes coerentes entre si.

Paul Frankl situa o início do gótico com a introdução das nervuras nas abóbadas de aresta, criando assim as abóbadas ogivais (Paul Frankl, 1962, p. 1). A partir da mudança da distribuição de forças que as nervuras introduziram, o peso passou a ser distribuído e concentrado nos pilares, eliminando em grande parte a necessidade de paredes (Paul Frankl, 1962, p. 9). É neste exercício autoimposto de tentar conciliar paredes finas com abóbadas de nervura que encontramos o impulso inicial do gótico (Scalbert, 2016, p. 79).

Um elemento importante de Panofsky refere-se à tendência do gótico para não criar paredes, reduzindo o edifício à sua superestrutura o mais possível. As paredes ficam quase reduzidas a pilares e o pilar passa a transmitir a sua função estrutural através da forma como é organizado. Como exemplo maior desta característica o autor apresenta o exemplo de St.-Denis, onde encontramos a "solução final" na composição dos pilares, onde cada colunelo "expressa" a sua função, ao descarregar as forças das nervuras de forma individual, transformando assim as paredes da nave apenas na sua estrutura mínima e expressando de forma clara a função estrutural dos pilares (Panofsky, 1985, p. 52), cumprindo também um papel para além da estrutura, semelhante, mas não igual ao que Frankl apelida de "textura"[14]. Scalbert chama a esta característica de *foliation*, algo latente desde o início do gótico e que caracteriza o processo que levou à crescente divisão e subdivisão de todos os elementos arquitetónicos (Scalbert, 2016). "Latent in gothic from the outset, foliation became a universal principle. In defining ornament and structure alike, and combining them in a single form, it made both confused, visually as well as intellectually" (Scalbert, 2016, p. 86). Um exemplo máximo disso temos na catedral de Rouen (Figura 3), onde todas as partes foram divididas em pequenas partes e o

14 (Paul Frankl, 1962, p. 12) "The term texture (from Latin tegere, to cover) can be used and will here be used in opposition to structure, as a cumulative noun for all such things which cover some structure. In addition, the term also applies to all things which hang held by a structure, or which are stuck to a structure (e.g. plaster, tarsia, mosaic, wallpaper, etc.)."

ornamento sempre aumentando e dando forma à subdivisão.


Figura 4 portal da Catedral de Autun.

Frankl apresenta três outros fatores que mudaram com a introdução da nervura na abóbada, sendo eles a forma espacial, a forma ótica e a forma mecânica do espaço arquitetónico (Paul Frankl, 1962, p. 11). Os elementos arquitetónicos que compunham o românico funcionavam como uma unidade em si mesmos. Estes elementos eram adicionados uns aos outros, formando um todo composto de elementos completos, também totais. O que a nervura vai fazer é quebrar a unidade interna dos elementos ao criar uma divisão espacial e ao abrir diagonais óticas, iniciando uma forma nova de criar e observar o espaço. Agora, os elementos funcionam como fragmentos que são agrupados num todo coerente; não se trata mais de uma arquitetura que funciona por adição de espaços singulares uns aos outros, mas antes da subdivisão de um espaço único (Paul Frankl, 1962, p. 11). São estes fragmentos, por vezes contraditórios, que Panofsky defende que se vão harmonizando ao longo do gótico, não de forma linear, mas através de avanços e recuos, em experiências de vários construtores em diferentes catedrais e ao longo de vários anos, na passagem de um estilo de "totalidade" para um estilo de "parcialidade" (Paul Frankl, 1962, p. 13). No entanto, aqui encontramos uma fragilidade do argumento de Panofsky. A panóplia de elementos góticos e as diferenças entre si dificilmente caminharam para uma síntese harmoniosa, como poderemos ver desenvolvido nas considerações finais ao argumento.

Relativamente à mudança ótica, Frankl aponta que o relevo dos dois estilos, ou seja, a forma como os planos são organizados entre si, mudou consideravelmente do românico para o gótico. No românico os planos são organizados por níveis, uns atrás dos outros, que colocam o observador paralelo aos planos e tornam a leitura do espaço sequencial, do plano mais perto

do observador para o mais longínquo, mantendo-nos sempre à distância. No gótico os planos não são organizados por níveis, mas antes estabelecem relações independentes entre si. No românico, todas as partes do edifício estão viradas para o espectador (Paul Frankl, 1962, p. 39), enquanto que no gótico os elementos arquitetónicos encontram-se organizados em função uns dos outros, o que atrai o observador e aproxima-o ao espaço, unindo não só o espetador ao edifício, mas também o interior ao exterior.

O hilomorfismo da escultura gótica

A escultura gótica sofreu alterações claras ao longo do gótico. Podemos ver isso refletido num grupo escultórico se compararmos o portal da catedral de Autun (Figura 4) com o portal de Amiens (Figura 5). Em Amiens, as figuras adquirem já uma organização e uma clarificação que não está ainda presente em Autun. Uma das diferenças para os portais românicos, Panofsky refere, é a subdivisão do tímpano em três registos diferentes, algo desconhecido no



Figura 5 Portal da Catedral de Amiens.

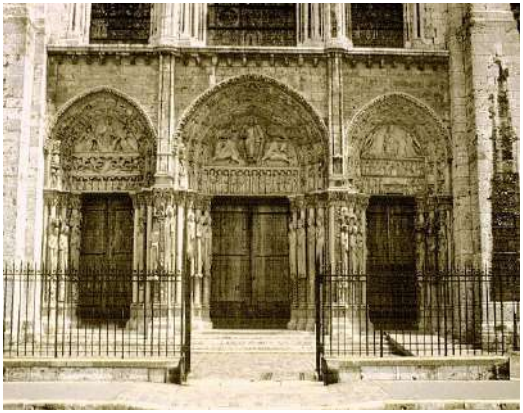


Figura 6 Portal oeste da Catedral de Chartres.

românico, onde cada parte representa um tema diferente (Panofsky, 1985, p. 40). A parte da organização das figuras no conjunto, a própria figura também mudou. A escultura foi influenciada pelo realismo metafísico da escolástica e a sua visão totalmente nova da alma humana.

Christopher M. Cullen apresenta duas mudanças fundamentais que ocorreram na escolástica medieval e que influenciaram toda a arte visual, ambas apropriações das doutrinas de Aristóteles. A primeira é a ideia de que a forma está imanente na matéria, fazendo parte desta e não existindo senão em conjunto com ela. A segunda ideia é a doutrina de que a alma racional é a forma do corpo, o que trouxe uma visão unificada do ser humano. É este hilomorfismo escolástico que "(...) makes possible a dramatic turn to naturalism and realism in Western art in general from the Gothic to the Baroque and Rococo." (Ramos, 2000, p. 45). Charles Taylor refere que este novo realismo na pintura e na escultura adveio da autonomia que a natureza ganhou em relação ao mundo celestial, o que abriu espaço para pensar e pintar motivos não religiosos: "That the portrayal of the Virgin and Child shows real observation of contemporary models, that there is variety and individual portraiture in religious painting, that what is represented is no longer just some universal, normative feature of the person or being concerned, as in the awesome Christ Pantocrator of the cupola of Byzantine churches, but the traits of live individuals begin to appear; all this is frequently taken as the emergence of an extra-religious motive, alongside the religious purpose" (Taylor, 2007, p. 93).

A diferença que a doutrina aristotélica da alma trouxe foi uma visão da alma e do corpo unificada, onde a alma não pode ser vista de forma separada, como era vista no idealismo de Platão, mas é antes a forma que dá vida ao corpo e que é inseparável deste. Por causa da inseparabilidade dos dois, começa a surgir um fascínio pela alma e pela forma como ela dá vida ao corpo, dando ao corpo a capacidade de expressar todas as nuances da alma (Ramos, 2000, p. 51). A natureza passou a ser vista como uma prova da existência e natureza de Deus e passou a ser entendida como aquilo que ela era e não como uma cópia de uma Ideia

(Panofsky, 1985, p. 7).

No início do gótico Panofsky refere que este renovado interesse pela psicologia humana já se encontra presente em Chartres (Figura 6), apesar da influência aristotélica ainda não estar madura. Panofsky refere: “It has justly been remarked that the gentle animation that distinguishes the Early Gothic figures in the west façade of Chartres from their Romanesque predecessors reflects the renewal of an interest in psychology which had been dormant for several centuries; but this psychology was still based upon the Biblical – and Augustinian – dichotomy between the “breath of life” and the “dust of the ground” (Panofsky, 1985, p. 6). Chartres é tido como o melhor exemplo para caracterizar a escultura inicial gótica pois a escultura de St.-Denis, apesar de anterior, foi em grande parte destruída na revolução francesa



Figura 7 Detalhe do portal norte da Catedral de Chartres.



Figura 8 Anjo que ri. Portal central da fachada oeste de Reims.

(Ramos, 2000, p. 48). Kenneth Clark também refere esta diferença na escultura gótica presente em Chartres, citado por Christopher M. Cullen, referindo que os reis e as rainhas em Chartres são representados de forma completamente nova na arte, transparecendo uma espiritualidade e desapego altruísta, comparando-os com a arrogância e expressão sem alma da escultura grega (Ramos, 2000, p. 49). M. Cullen refere que a diferença na escultura presente em Chartres se torna ainda mais evidente nos pórticos norte e sul da catedral, elaborados uma década depois (Figura 7). Nestes podemos ver que as estátuas já adquiriram uma maior naturalidade e realismo. William Fleming, falando sobre os portais a sul e a norte refere: "The figures on both the north and south porches, in comparison with the earlier ones on the west façade, have bodies more naturally proportioned; their postures show greater variety and informality, and their facial expressions have far more mobility…and in comparison with the impersonality of those of the west front, many of the human figures are so individualized that they seem like portraits of living persons. In the change of style, however, something of the previous symbolic meaning and monumentality has been lost as well as the closer identity with architecture"(-Fleming, 1955, p. 162).

O historiador de arte Adolf Katzenellenbogen refere que a forma alongada das figuras no portal oeste, assim como a sua forma colunar e a harmonia dos volumes, deu lugar a uma naturalidade maior das formas, sem a proporção e atenção à forma geométrica dos volumes que lhes era dada previamente (Katzenellenbogen, 1964, p. 92). Katzenellenbogen refere também que os vestidos das estátuas passam a projetar em três dimensões, uma característica que Frank aponta como uma das principais do espaço da arquitetura gótico, aqui apontada em paralelo à escultura, e refere também a independência da estátua em relação à coluna, tornando-se a sua posição cada vez mais natural (Katzenellenbogen, 1964, p. 92). Ecoando também a forma como a arquitetura da catedral era vista como um todo coeso dividido em partes, assim funcionavam os grupos escultóricos em Chartres, em que "The statues of the transept wings

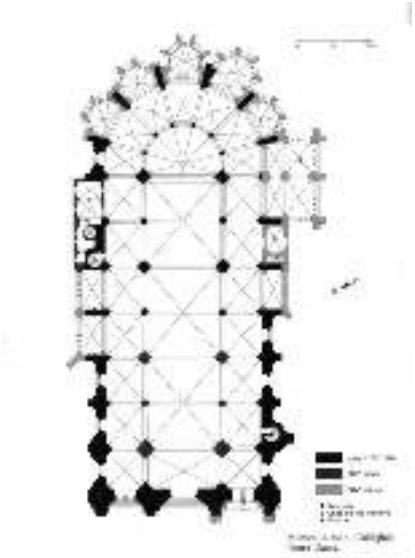


Figura 9 Planta da Catedral de Mantes.

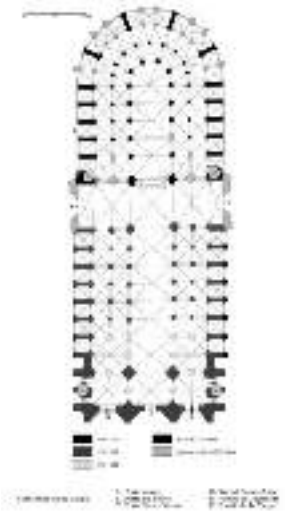


Figura 10 Planta da Catedral de Notre-Dame, Paris.

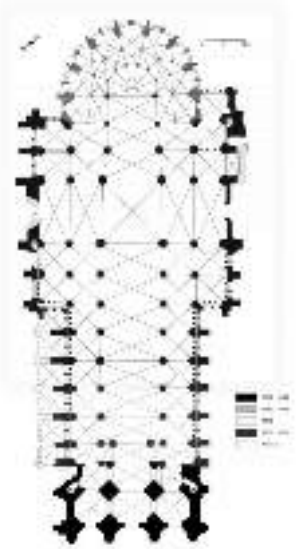


Figura 11 Planta da Catedral de St.-Denis.

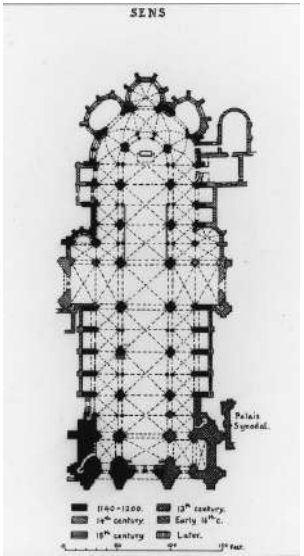


Figura 12 Planta da Catedral de Sens.

still form ideal groups, but their individuality is now more precisely described."(Katzenellenbogen, 1964, p. 93) Um exemplo que exemplifica esta mudança é conhecido pelo anjo que ri, uma escultura presente no portal oeste de Reims (Figura 8).


Figura 13 Igreja Saint-Étienne-de-Beauvais iniciada em 1072.

Entre o baixo e o alto gótico

O rumo que Panofsky traça entre o baixo e o alto gótico é feito de avanços e recuos. O processo é consistente, mas não direto (Panofsky, 1985, p. 60). Este processo, à semelhança do método escolástico, tenta reconciliar elementos aparentemente irreconciliáveis entre si, à semelhança do Sic et Non de Abelardo, tratado que este escreveu onde se propôs a enumerar e reconciliar passagens bíblicas conflituosas entre si (Panofsky, 1985, p. 66). Primeiro Panofsky começa por analisar a evolução da planta gótica, avançando depois para os elementos arquitetónicos em si.

A planta da catedral gótica evolui no sentido de se tornar uma síntese de duas plantas muito diferentes. Esta planta síntese é caracterizada por ser uma planta basilical com três naves, transepto distinto do corpo principal, um coro dividido em cinco naves e um deambulatório com capelas radiais. Podemos encontrar esta síntese na planta de Amiens (Panofsky, 1985, p. 61). Mas, até chegar a esta síntese, duas plantas diferentes entre si foram adotadas e continuamente testadas. Por um lado, uma planta longitudinal, com duas torres na fachada e com um transepto pequeno ou simplesmente omitido. Esta planta encontramos nas catedrais de St.-Denis e Sens, no início do gótico, mas também em manifestações mais tardias como as

catedrais de Notre-Dame de Paris, Mantes e Bourges (Panofsky, 1985, p. 62). Por outro lado, foram construídas catedrais de planta mais complexa, com um transepto claro e saído da nave principal (Laon, Tournai), e planeadas com várias torres. Chartres foi planeada para ter nove torres e Reims sete torres (Stoddard, 1972, p. 204). A "solução final" acabou por ser definida por espaços oblongos e uniformes, de abóbada quadripartida e pilares uniformes entre si em

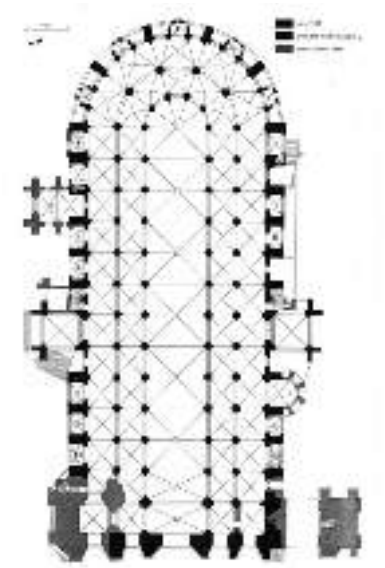


Figura 14 Planta da Catedral de Bourges.

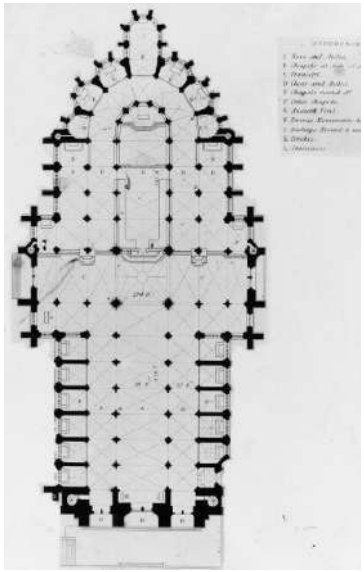


Figura 15 Planta da Catedral de Amiens.

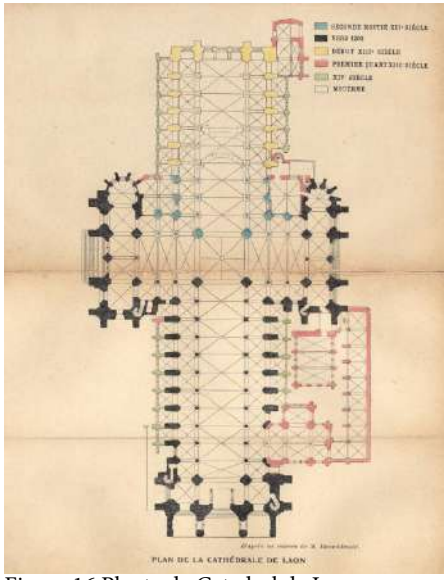


Figura 16 Planta da Catedral de Laon.

toda a catedral. Em alçado vemos a cristalização de três partes distintas: a arcada, o trifório e o clerestório. O autor explica que estas mudanças podiam ter ocorrido de forma direta entre o baixo e o alto gótico, dado que, desde as igrejas iniciais de St.-Etienne-de-Beauvais no início do século XI (Figura 13) ou Lessay que estas características estão presentes. No entanto, muitas variações diferentes foram experimentadas no processo, optando, em alguns casos, pela utilização de abóbadas sexpartidas assentes em pilares circulares (em oposição a pilares compostos), como é o caso de Laon, e uma organização quadripartida da parede da nave. É graças

à confrontação destas opções opostas entre si que se chegou à solução final, que o autor compara ao segundo princípio da escolástica enumerado por ele, a *concordantia*, ou seja, a "… acceptance and ultimate reconciliation of contradictory possibilities"(Panofsky, 1985, p. 64). Roger Bacon observou que o método escolástico retinha características das diferentes áreas, usando-as em conjunto para desenvolver um método próprio: "division into many parts as do the dialecticians; rhythmical consonances as do the grammarians; and forced harmonizations (*concordiae violentes*) as used by the jurists" (Panofsky, 1985, p. 67). O método escolástico assentava, sobretudo, no uso de autoridades para suportar os argumentos. Na *summa* teológica de Tomás de Aquino podemos ver a demonstração clássica do método escolástico. Na estrutura geral vemos uma divisão dos assuntos principais em assuntos cada vez mais pequenos, formando uma árvore imensa cheia de artigos que, sendo mais ou menos importantes, são todos desenvolvidos e discutidos de forma sistemática.


Figura 17 Catedral de Saint-Denis.


Figura 18 Catedral de Senlis.


Figura 19 Fachada da Catedral


Figura 20 Fachada da Catedral de Mantes.


Figura 21 Fachada da Catedral de Laon.

No início de cada questão vemos a questão explicada, os argumentos principais de quem debateu essa questão ao longo da história (com Aristóteles referido como "o filósofo"), as opiniões contrárias às primeiras, a resposta do autor e, no final, respostas individuais a cada uma das críticas. Foi este método que esteve na base da criação do hábito mental do escolasticismo (Panofsky, 1985, p. 68). À semelhança dos autores escolásticos e da sua relação de respeito para com as autoridades do passado, podemos ver esse respeito nos construtores góticos na sua tentativa de reconciliarem elementos opostos entre si na catedral, sem usarem uma "fonte" em detrimento de outra. O processo do baixo para o alto gótico ocorre, assim, como no estudo da filosofia e da teologia, trocando diversos "argumentos" entre si, na procura de uma síntese.

Para além da análise espacial da planta e do corte, Panofsky trata de três pequenas quaestiones relacionadas com a evolução do gótico: o uso da rosácea na fachada oeste, a organização da parede debaixo do clerestório e a semelhança entre os pilares da nave (Panofsky, 1985, p. 70). A primeira utilização de uma rosácea na fachada oeste de uma catedral ocorreu em St.-Denis (Figura 17). A rosácea desde logo que representou um problema formal

para os construtores do gótico. Na sua rejeição da parede, viram-se confrontados com uma decisão difícil para decidir o formato da rosácea. Se ela fosse de pequenas dimensões, como na fachada da catedral de Senlis (Figura 18), sobraria espaço na parede em redor da mesma, o que não era o pretendido. Mas caso a rosácea ocupasse a extensão do vão poderia interferir com as abóbadas no lado interior e, no exterior, tenderia a aumentar o espaço entre os contrafortes centrais, o que diminuía o espaço para os portais laterais (Panofsky, 1985, p. 71). Em Notre-Dame (Figura 19) este problema foi solucionado construindo as naves muito largas, o que dava espaço suficiente para os portais laterais. Em Mantes (Figura 20) a solução usada passou por aproximar os contrafortes centrais o mais possível, como se pode observar. Em Laon (Figura 21), a solução provou-se bastante engenhosa: na secção dos portais os contra-



Figura 22 Fachada da Catedral de Amiens.

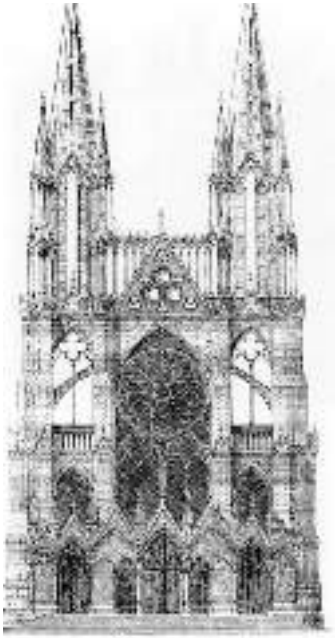


Figura 23 Fachada da Catedral de Saint-Nicaise, Reims.

fortes centrais estão próximos entre si para dar espaço para os portais laterais, enquanto que na parte onde se encontra a rosácea estão ligeiramente mais afastados para a rosácea poder ser maior. Em Amiens (Figura 22) a solução passou por criar duas galerias por baixo da rosácea, dado a nave ser muito estreita. A solução final podemos encontrar em St.-Nicaise (Figura 23), com a sua rosácea incorporada numa janela. Aqui, optaram por inscrever a rosácea numa janela de arco quebrado. Desta forma a rosácea ganha mais independência, podendo ser baixada para não entrar em conflito com as abóbadas no interior e o espaço livre que de outro modo seria parede, passa a ser ocupado por área de janela. Desta forma resolvem-se os diferentes conflitos: a relação da rosácea com os arcos no interior, a área mínima de parede sem comprometer a posição dos contrafortes e a transparência entre o interior e o exterior, que uma forma circular na fachada tem dificuldade em transmitir(Panofsky, 1985, pp. 70–73).

A segunda questão trabalhada por Panofsky refere-se ao espaço nas paredes interiores



Figura 24 Igreja de La Trinité de Caen.



Figura 25 lado sul da cabeceira da Catedral de Sens.

da nave, abaixo do clerestório. O Românico trouxe-nos duas opções diferentes: a primeira, assinalando a horizontalidade do alçado, composta por pequenos arcos falsos, como em St.-Trinité de Caen (Figura 24). A segunda opção consistia em arcos subdivididos em duas janelas falsas, uma opção que evidenciava a verticalidade da igreja e a profundidade do espaço e que podemos ver aplicada na catedral de Sens (Figura 25). Em Noyon (Figura 26) podemos ver a junção dos dois ao se evidenciar a horizontalidade do trifório combinada com a profundidade criada pelas colunas. Mas esta solução não criava uma ligação entre o clerestório e o trifório, ficando os dois desconexos. Essa ligação encontramos na Notre-Dame-en-Vaux (Figura 27) e em St. Remi (Figura 28), onde a verticalidade é assinalada por um colunelo que liga o trifório ao clerestório. No entanto, essa solução foi rejeitada em Laon (Figura 29), Chartres (Figura 30) e Soissons (Figura 31). Nestas três igrejas a horizontalidade volta a ser acentuada, o que se pode ver pela forma como as linhas horizontais se sobrepõem aos pilares verticais (Pano-



Figura 26 Cabeceira da Catedral de Noyon.



Figura 27 Igreja de Notre-Dame-en-Vaux.

fsky, 1985, p. 76). Na catedral de Reims (Figura 32) podemos ver a verticalidade a ser evidenciada pelo colunelo central do trifório, ligeiramente mais largo que os outros. Em Amiens (Figura 33) o trifório é subdividido em duas partes e o centro é evidenciado por um pilar composto, onde um colunelo parte até ao clerestório, ao centro das janelas. No entanto, Panofsky sugere que a ideia de trifório acaba por ser negada em Amiens, ao ser composto de membros diferentes entre si (colunas simples e compostas por colunelos), o que quebra com a unidade normal do trifório (Panofsky, 1985, p. 78). Em St.-Denis (Figura 34) encontramos a resposta que pretende englobar as anteriores. O trifório é composto de quatro aberturas iguais e separadas por colunas todas iguais. Mas a diferença entre Amiens e St.-Denis é que, na última, são utilizados pilares compostos em vez de colunelos, a ligar o trifório ao clerestório. Desta forma, os pilares da n ave passaram a subir até ao clerestório sem interromper a horizontalidade dada pelo trifório, pois este continuou a permitir uma leitura horizontal ao mesmo tempo que a sua linguagem uniforme dada pela conciliação entre os pilares das janelas e os pilares compostos da nave valorizavam a verticalidade da catedral (Panofsky, 1985, p. 78).

O terceiro exemplo de Panofsky diz respeito aos pilares da nave central e ao uso que o gótico fez dos pilares compostos. A primeira experiência a que temos acesso deu-se em Chartres (Figura 35), onde os pilares são compostos de um núcleo octogonal com pequenos pilares pequenos ou um núcleo redondo com pilares octogonais. Em Reims (Figura 36) esta diferença de secção entre os elementos do pilar foi eliminada, optando-se por usar apenas pilares redondos. Nesta questão, um novo problema se colocava. Como coluna, os pilares precisavam de acabar num capitel. Mas quando adossado a outros pilares num pilar composto, esses pilares vão até aos arcos das abóbadas, o que dá ao pilar um aspeto diferente, mais "mural". Isto criava um problema de coerência visual dado que os capitéis teriam de ser enquadrados no conjunto, principalmente na relação entre o capitel do pilar central e os capitéis dos colunelos adjacentes. Em Chartres, optou-se por omitir o capitel da coluna da nave central. Em Reims,

criou-se um duplo capitel nos colunelos adjacentes para fazerem jus ao capitel central e assim equilibrarem a composição. Em Amiens (Figura 37) é utilizada a solução de Chartres, com a diferença de que os colunelos não assentam numa base por cima dos capitéis, mas são antes adicionados ao pilar principal de forma mais natural. Em St.-Denis (Figura 38) a solução foi muito diferente. Aqui, Pierre de Montereau eliminou o papel do pilar central, dividindo o pilar em muitos colunelos adossados. Esta solução, ao eliminar o pilar principal, levou a que se perdesse a função de representação da parede da nave que o pilar tinha. A solução final do problema poderá ser encontrada na catedral de Colónia (Figura 39) onde se usou o colunelo contínuo, como em St.-Denis, em conjunto com a secção de Amiens (Figura 40). Mas com isto Panofsky sugere que se perdeu a correspondência lógica entre a parede da nave e os pilares (Panofsky, 1985, p. 86). Assim termina o argumento de Panofsky, no fim de analisar três *quaestiones* importantes da catedral gótica.

Notas finais sobre o argumento

Pouco consenso existe sobre o que é o gótico e o que o motivou. Grande parte dos teóricos do século XX formulou teorias influenciadas pelo racionalismo de Viollet-le-Duc, vendo na superestrutura a característica organizadora do gótico. No entanto, a superestrutura nem sempre é o mote inicial da construção da catedral: "Contrary to Viollet-le-Duc and the rationalist tradition, there is no necessary, logical connection between the foundations and the superstructure, between the inside and the outside"(Scalbert, 2011, p.81). Na génese desta ideia de Panofsky estão duas características: a nova crença na inteligibilidade da realidade trazida pela introdução dos escritos de Aristóteles e a influência do método escolástico no método de trabalho dos medievais. Este método era definido por uma vontade organizadora do mundo. Não só a realidade era possível de ser conhecida como também era bom que assim fosse dando assim azo ao naturalismo e a uma forma diferente de ver a natureza. A partir daí surge a

vontade de organizar um sistema coerente que organize o todo do conhecimento, dividindo-o em partes e em partes de partes, algo que poderemos dizer que acontece à semelhança da divisão grega da taxis, genera e simetria da arquitetura grega (Tzonis & Lefaivre, 1986, p. 9). No entanto, este não é um princípio que se possa generalizar ao todo pois não explica muitos dos desenvolvimentos do gótico (Scalbert, 2016).

Na arquitetura grega podemos encontrar esta organização e divisão das partes, não só a nível espacial como também nos próprios elementos arquitetónicos, como por exemplo na composição das ordens gregas. Os elementos colunares são divididos em três partes: o entablamento, acima da coluna, a coluna em si e um pedestal ou estilóbato na base da coluna. Esta subdivisão continua a ser feita dentro de cada elemento. "As a general rule, tripartition continues to be applied in the same hierarchical manner down to the most basic architectural particle, to the slenderest ripple of matter" (Tzonis & Lefaivre, 1986, p. 43).

No Gótico esta subdivisão é assimilada mas é feita de forma diferente. O processo não é tão semelhante a uma divisão organizada do todo em partes, nem tão pouco existe uma proporção a reger todas as dimensões do conjunto das partes. A construção gótica assemelha-se antes a um processo de bricolage onde aos poucos se vai construindo e adicionando partes ao todo, sem se ter uma ideia clara de como esse todo será. Scalbert dá o exemplo da catedral de Milão. Aquando do começo da construção da catedral, a construção total da catedral ainda não estava planeada. Depois de as fundações estarem feitas e elevadas um metro acima do chão, a construção parou e durante anos procurou-se a opinião de vários mestres sobre a melhor forma de fazer as abóbadas (Scalbert, 2011).

Podemos observar este princípio da arquitetura grega numa característica comum da arquitetura gótica a que muitos escritores se referiram de diferentes formas mas a que Ruskin chamou de foliação, como já referido anteriormente (Scalbert, 2016, p. 85). A foliação consiste na subdivisão dos elementos em partes cada vez menores, adicionando sempre os elemen-

tos subdivididos. Podemos ver isto aplicado ao extremo na fachada oeste de Rouen (Figura 41), onde quase toda a fachada está repleta de divisões dos elementos construtivos, formando um rendilhado onde quase fica indistinguível a estrutura. No entanto, esta subdivisão não é organizada através de regras matemáticas, não existindo proporções entre os elementos como os gregos tinham para definir a altura de uma coluna, por exemplo (Scalbert, 2016, p. 80). A ligação entre as partes não era vista em termos da sua proporcionalidade, mas, antes, da natureza da relação que estabelecia com os elementos mais próximos. Ao contrário da coluna grega que podia construir-se sem estar ligada a outros elementos, no gótico isso não é possível, sendo que cada elemento não se consegue definir sem ser em relação com os restantes. É por causa da relação entre as partes e o todo que se consegue perceber no gótico uma crescente preocupação com a ordem e a clarificação (Scalbert, 2016, p. 80).

A inteligibilidade da estrutura gótica também é difícil de aprovar como uma característica fundamental do gótico. Constantemente esta coerência formal é perdida e a ligação entre as partes não é feita de forma coerente. Scalbert aponta o caso da igreja de Saint-Germer-de--Fly (Figura 42). No exterior da ligação entre a igreja e a capela é possível observar o estranho encontro entre as janelas e os contrafortes. Os arcos das janelas encontram os contrafortes sem qualquer continuidade, colidindo com os contrafortes sem mostrar de forma explícita esse encontro (Scalbert, 2016). Da mesma forma se processa o encontro do vestíbulo com a igreja e a capela, onde não houve nenhuma preocupação em articular os diferentes elementos. Scalbert vai mais longe ao atribuir a esta desarticulação um lugar próprio no desenvolvimento do gótico: “They collide with them, penetrate and disappear, in the process refuting the idea that there exists in gothic a sense of order in which all parts are clearly individuated and articulated. In fact, this lack of articulation, this relative disinterest in decorative incidents, is one of gothic’s latent tendencies” (Scalbert, 2016, p. 76).

A tarefa a que Panofsky se propôs é, ela própria, uma enorme construção feita a partir

de diferentes partes que ele tenta organizar num todo coerente que explique este período histórico. Mas as dificuldades percebem-se desde o início. A Idade Média não foi um período monolítico, bem pelo contrário. No campo da escolástica surgiram muitas opiniões contrastantes, não havendo um consenso generalizado em relação ao problema dos Universais, por exemplo, ou da ligação entre alma e corpo. Mesmo que a influência Aristotélica tenha sido grande, até que ponto é que a filosofia influenciou o pensamento da sociedade, o suficiente para influenciar outras áreas como a arquitetura? Estas são questões de base para o argumento, mas que serão sempre impossíveis de responder de forma exata dado a falta de documentos históricos que nos façam perceber essas relações. A plausibilidade do argumento geral de Panofsky tem a sua maior prova no objeto final. É olhando para a catedral gótica e pensando como seria possível uma transição tão grande e tão diferente do que se tinha criado até então que começamos a querer obter respostas que nos ajudem a perceber como seria possível tão grande fenómeno. O mérito de Panofsky advém de este ter tentado responder a essa pergunta tão inquietante, mas tão fundamental, de forma a que a resposta tivesse uma explicação plausível o suficiente para a pergunta. É por causa disto que a questão ainda se mantém e que ainda é possível construir sobre o trabalho de Panofsky e de outros autores que tentaram descodificar o gótico.


Figura 28 Coro da igreja de Saint-Remi.



Figura 29 Cruzeiro da Catedral de Laon.



Figura 30 Catedral de Chartres.



Figura 31 Catedral de Soissons.



Figura 32 Catedral de Reims. Interior da nave principal.



Figura 33 Catedral de Amiens. Interior da nave principal.



Figura 34 Catedral de Saint-Denis. Interior da nave principal.



Figura 35 Pormenor dos pilares da Catedral de Chartres.



Figura 36 Pormenor dos pilares da nave central da Catedral de Reims.



Figura 37 Pormenor dos pilares da Catedral de Amiens.



Figura 38 Pormenor dos pilares da Catedral de Saint-Denis.



Figura 39 Pormenor dos pilares da Catedral de Colónia.

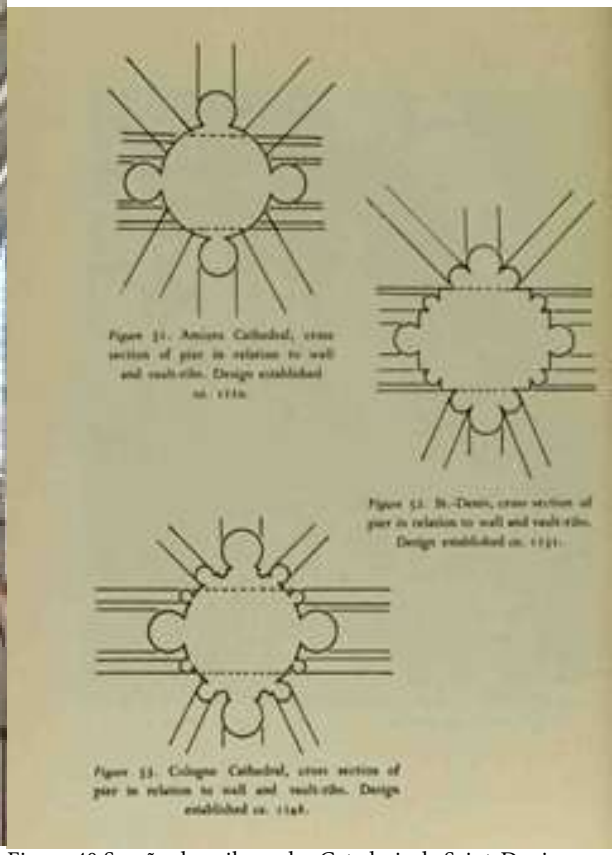


Figura 40 Secção dos pilares das Catedrais de Saint-Denis, Colónia e Amiens.



Figura 41 Fachada oeste da Catedral de Rouen.



Figura 42 Igreja de Saint-Germer-de-Fly.

Conclusão

Filosofia

Étienne Gilson no seu livro *The Arts of the Beautiful* explica a relação conflituosa entre a arte e a filosofia no ocidente. Desde a antiguidade até Hegel, Gilson refere que vivemos na época de Platão pois ainda habitamos o universo metafísico imaginado pela filosofia grega, o que torna difícil à nossa imaginação pensar num universo diferente do da filosofia grega (Gilson, 1965, p. 115). "By and large the metaphysical landscape that extends from Parmenides to Hegel is fairly even. There is being, and since being is, the non-existence of being is not conceivable. If being did not exist, how could there be anything? So being is immutable, for some change may be observed in appearances, but since being is necessary, nothing of it can be created or annihilated: *ex nihilo nihil in nihilum posse reverti*" (Gilson, 1965, p. 116). À forma como percecionamos o Ser chamamos de conhecimento e à sua perceção a verdade (Gilson, 1965, p. 117). Por causa disso, esta visão do Ser sempre tendeu a tornar o conhecimento a maior faculdade humana, aquela que nos trazia para mais perto da verdade, e a verdade o bem maior a alcançar. Isso deixava pouco espaço para a beleza que não fosse a beleza da verdade, da contemplação de algo verdadeiro. Como refere Jacques Maritain no seu livro *Art and Scholasticism*: "Saint Thomas, who was as simple as he was wise, defined the beautiful as that which, being seen, pleases: *id quod visum placet*. These four words say all that is necessary: a vision, that is to say, an *intuitive knowledge*, and a *delight*. The beautiful is what gives delight – not just any delight but delight in knowing; not the delight peculiar to the act of knowing, but a delight which super abounds and overflows from this act because of the object known."(Maritain, 1920). A beleza, em Tomás de Aquino, tinha três características principais: integridade, pois o que possui defeito torna-se feio; proporção ou consonância das

partes; clarificação.(Haldane, 1999, p. 13) Esta característica trazida por Tomás de Aquino é uma mudança fundamental da visão Platónica que via a experiência estética como algo independente da nossa perceção sensorial e à qual os nossos sentidos não podiam aceder de forma direta. Haldane também nos aponta para o facto curioso de a definição de Aquino de que a forma tem de manifestar de maneira clara a beleza é uma "propriedade relacional" que requer um sujeito conhecedor, dado que só pode ser clara se for em relação a um observador, o que introduz um elemento de relatividade não presente no Platonismo (Haldane, 1999, p. 14).

Apesar disso, Gilson aponta-nos para a dificuldade que os escolásticos e também os filósofos anteriores e posteriores tiveram em criar uma estética da arte, falando apenas de beleza no abstrato sem se importarem com o papel do artista. Ainda assim, surgiu uma mudança significativa na Idade Média que influenciou a forma de ver a arte. Uma das grandes diferenças ocorridas no confronto entre o cristianismo e a filosofia grega foi a noção de um Deus *criador,* alterando a forma de ver o Ser. Os escolásticos criaram uma filosofia da criação baseada em Aristóteles, mas em certa medida oposta à do filósofo (Gilson, 1965, p. 129). O deus aristotélico era um ato puro de pensamento que não era visto como um deus criador, pois isso obrigá-lo-ia a mudar o seu pensamento para algo que não ele próprio, o que seria uma degradação da sua divindade. É ele o primeiro motor do universo, o que dá movimento ao universo. É imutável, mas, ao mesmo tempo, é o que dá energia e mudança a tudo o resto. Mas como encontra apenas em ele próprio o Ser adequado para ser contemplado e conhecido por ele, não tem conhecimento da individualidade e das coisas que criou (Knowles, 1988, p. 14). Apesar dessa influência grega, a teologia cristã trouxe a perspectiva de que Deus tinha criado tudo *ex nihilo* e que, no seu ser, era um Deus *criador*: "It took centuries for Christian theology to find, thanks to Saint Thomas Aquinas, the God from Whom one may rightfully expect a creative initiative because His essence is not to think, but to be. (…) Being causes other beings to be, and, because He is Act, the beings whose existence He causes are also acts, capable of

subsisting, of operating and of producing other beings in their turn" (Gilson, 1965, p. 129). Esta visão da criação dá-nos total liberdade para criar e um mundo inteiro à nossa volta para descobrir. Da mesma forma que Deus teria criado todas as coisas de forma harmoniosa entre si, desde as maçãs aos oceanos, assim podia o homem criar livremente formas artísticas que deveriam refletir o todo da criação.

Arquitetura

No século XX ocorreu uma grande mudança na forma como olhamos o universo. Na arte, essa mudança foi trazida a partir de muitos artistas plásticos e poetas diferentes, mas a sua fundamentação podemos encontrar em Nietzsche. Este via que a herança filosófica do ocidente nos dava uma conceção de mundo que não oferecia espaço ao homem. Como explicado anteriormente, o mundo era visto como um objeto exterior a nós, o qual nos cabia compreender e conhecer. Mas Nietzsche revoltou-se com essa noção ao crer que, num mundo assim, não havia lugar para a afirmação humana (Gilson, 1965, p. 119). Continuamente as artes estavam subjugadas à imitação da natureza e era posto de lado a faceta criadora do homem. Era este lado que Nietzsche queria recuperar. A arte começou a libertar-se do naturalismo, a libertar-se da imitação, e a recorrer ao abstracionismo como forma de nos libertarmos do constrangimento imposto pela natureza, tornando-se a arte cada vez menos representativa (Gilson, 1965, p. 121). Na arquitetura vimos isso a acontecer com o abandono do ornamento e com o abstracionismo. Obtida esta liberdade do mundo exterior, o homem passou apenas a obedecer às regras que ele próprio criava para si (Gilson, 1965, p. 123). Esta visão partia do pressuposto que o conhecimento era superior ao Ser, o que equivalia a dizer que a realidade era equivalente ao pensamento, subjugando-a à linguagem. "Made up of speach, and for speech, this view of the world has all the chances of success on its side. It can always resort to language

to justify itself, and language is all the more willing to oblige as it is thereby working toward its own triumph. Its adversaries are themselves forced to pay it tribute since speech is the only weapon at hand to fight speech. Hence the immense ocean of language in which everything sinks out of sight" (Gilson, 1965, p. 124). Esta visão da arquitetura tem ganho cada vez mais aceitação generalizada. Fala-se da arquitetura como uma linguagem onde o que importa é que cada arquiteto saiba fundamentar bem o seu discurso. Esta importância dada ao discurso leva a que, ironicamente, seja impossível a comunicação. A não ser que eu conheça o sistema de linguagem do outro e o significado específico que ele dá a cada símbolo, é impossível comunicar com ele. Mas, conhecendo, é impossível discordar, dado que a única ferramenta aceite é o discurso, não se podendo recorrer a algo independente dos dois (Bess, 2015). Isto acaba por enfraquecer a criação comum de formas e de maneiras adequadas de lidar com o contexto. Ao criarmos constantemente novas formas, não experimentadas, estamos inevitavelmente a perder a comunicação com a história e a empobrecer a nossa arquitetura, pois construímos sem nenhuma certeza do que estamos a fazer. Este alienamento provoca, inevitavelmente, um desconhecimento profundo da história, principalmente de toda a arquitetura baseada na visão clássica do mundo e assente no naturalismo e na realidade como objeto exterior ao pensamento. Que pistas é que as formas do passado nos podem dar para construirmos no presente? Como conjugar as formas assentes na realidade exterior com o abstracionismo e com a liberdade profunda que nos deixou explorar a arte na sua pureza? São estas relações que o gótico nos ajuda a fazer.

No final do ensaio *The Nature of Gothic*, Irénée Scalbert aponta várias características do gótico que encontram eco nas questões contemporâneas:

- Semelhança do gótico como um sistema 'open-source' de software, que contém um código livre e possível de ser usado e modificado por todos;
- Ser um estilo aberto à modificação e à influência da cultura, mais do que outros estilos;

- As decisões de design raramente ficam a cargo de uma única pessoa, sendo antes uma colaboração ao longo de décadas (por vezes séculos) com a contribuição de várias pessoas;
- Apesar da sua escala dos seus edifícios, quase todo o trabalho foi feito por artífices dedicados.

Comum a todas estas características está a facilidade do gótico em criar um equilíbrio mediador entre objeto e sujeito, edifício e cidade, entre unidade e diversidade. Os particulares são definidos e são vistos a partir da relação que estabelecem uns com os outros, não sendo possível dividi-los ou separá-los sem que percam a sua identidade e a sua ligação ao todo, à ideia universal que os rege. A janela adquire a sua forma através da relação que estabelece com a rosácea adjacente, ou com os contrafortes. Assim, fica impossível imaginá-la fora do seu contexto, pois ao perder a sua relação com os particulares também perde a sua identidade. Cada elemento está bem definido e funciona em ligação com os outros, criando assim o todo. É esta característica mediadora o maior legado que o gótico deixa à arquitetura contemporânea.

Bibliografia:

Anscombe, G. E. M. (1983). *From Parmenides to Wittgenstein, Volume 1: Collected Philosophical Papers*. Wiley-Blackwell.

Bess, P. (2015). Building on Truth. Retrieved October 2, 2018, from https://www.firstthings.com/article/2015/01/building-on-truth

Copleston, F. C. (1962a). *A history of philosophy: v.1*. Image Books.

Copleston, F. C. (1962b). *A history of philosophy: v.2*. Image Books.

Corbusier, L. (1964). *When the Cathedrals Were White*.

Crossley, P. (2014). the Architecture Limits of Meaning : Iconography *, *130*(1019), 116–121.

Fernández-Galiano, L., & RCR Arquitectes. (2015). *RCR Arquitectes : international portfolio*. Avisa.

Fleming, W. (1955). *Arts and Ideas*.

Frampton, K. (2007). *The evolution of 20th century architecture : a synoptic account*. Springer.

Gilson, É. (1965). *The arts of the beautiful*. Dalkey Archive Press.

Goodwin, R. P. (1987). *Selected writings of St. Thomas Aquinas*. Macmillan.

Gunton, C. E. (1993). *The One, the Three, and the many : God, creation, and the culture of modernity*. Cambridge University Press.

Haldane, J. (1999). Form, meaning and value: A history of the philosophy of architecture.

Journal of Architecture, 4(1), 9–20.

Katzenellenbogen, A. (1964). The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, IX, 149 h.

Knowles, D. (1988). *The evolution of medieval thought*. Longman.

Maritain, J. (1920). *Art and scholasticism with other essays*. HardPress Publishing.

Panofsky, E. (1985). *Gothic architecture and scholasticism*. New American Library.

Paul Frankl. (1962). *Gothic architecture* (1ª). Penguin.

Plato, Howatson, M. C., & Sheffield, F. C. C. (2008). *Plato, the Symposium*. Cambridge University Press.

Ramos, A. (2000). *Beauty, art, and the polis*. American Maritain Association.

Ravasi, G., Ivan Rupnik, M., & Marto, A. (2012). *O Evangelho da Beleza* (1ª). Lisboa: Paulinas.

Risselada, M. (1993). *Raumplan vs. Plan Libre*.

Sauerländer, W.-, & Hourihane, C. (n.d.). *Gothic art & thought in the later medieval period : essays in honor of Willibald Sauerländer*.

Scalbert, I. (2011). The Architect as Bricoleur. *Candide, 04*(04), 69–88.

Scalbert, I. (2016). The Nature of Gothic, *72*(72), 79–91.

Scruton, R. (1979). *Estética da Arquitetura*.

Simson, O. G. von. (1988). *The Gothic cathedral : origins of Gothic architecture and the medieval concept of order*. Princeton University Press.

Stoddard, W. S. (1972). *Art and architecture in Medieval France; Medieval architecture, sculpture, stained glass, manuscripts, the art of the church treasuries,*. Harper & Row.

Taylor, C. (2007). *A secular age* (1ª). Harvard University Press.

Tzonis, A., & Lefaivre, L. (1986). *Classical architecture : the poetics of order*. MIT Press.

Wagner, D. (2012). Peirce, Panofsky and the Gothic, *48*(4), 436–455.

Whyte, W. (2006). How Do Buildings Mean ? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture, *45*(2), 153–177.

Índice de imagens:

Figura 1 A atriz Delphine Seyrig no filme Last Year in Marienbad. Retirado de: http://prestigeonline.com/th/art-culture/-/chanel-sponsors-4k-restoration-last-year-marienbad/

Figura 2 Casa para um arquiteto dos RCR. Retirado de: Fernández-Galiano, L., & RCR Arquitectes. (n.d.). *RCR Arquitectes : international portfolio*.

Figura 3 Fachada da catedral de Rouen. Desenho do autor.

Figura 4 Portal da catedral de Autun. J., Forest. (2008, November 17). Last Judgment Tympanum at Autun [Digital image]. Retirado de https://www.flickr.com/photos/jimforest/3713195749

Figura 5 Portal da catedral de Amiens. Retirado de: https://anzacportal.dva.gov.au/history/conflicts/australians-western-front-19141918/australian-remembrance-trail/australian-12

Figura 6 Portal oeste da catedral de Chartres. Retirado de: https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/chartreswest/3portals.jpg

Figura 7 Detalhe do portal norte da catedral de Chartres. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/39116

Figura 8 Anjo que ri. Portal central da fachada oeste de Reims. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/32717

Figura 9 Planta da catedral de Mantes começada em 1170. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/38316.

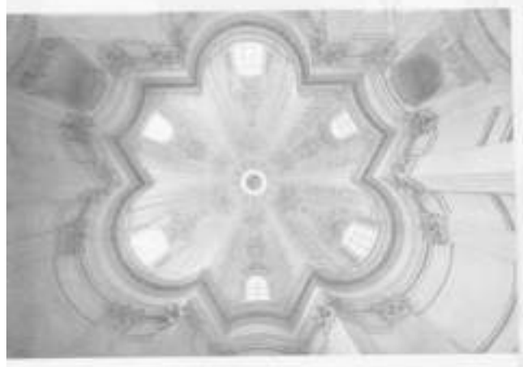
Figura 10 Planta da catedral de Notre-Dame de Paris começada em 1160. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/40315.

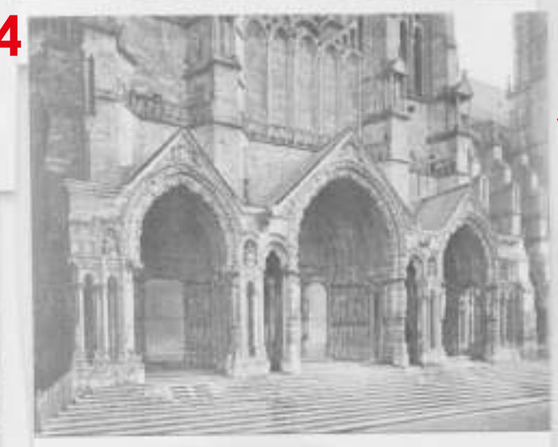
Figura 11 Planta da catedral de Saint Denis começada em 1122. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/40558.

Figura 12 Planta da catedral de Sens começada em 1140. Retirado de: http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/c3ff9f7a.html
Figura 13 Igreja Saint-Étienne-de-Beauvais começada em 1072. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/30865.
Figura 14 Planta da catedral de Bourges começada em 1160. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/39051.
Figura 15 Planta da catedral de Amiens.Retirado de: http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/57d10731.html
Figura 16 Planta da catedral de Laon começada em 1150. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/31697
Figura 17 Fachada da Catedral de Saint Denis. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/40569
Figura 18 Fachada da Catedral de Senlis. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/33467
Figura 19 Fachada da Catedral de Notre-Dame de Paris. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/40261
Figura 20 Fachada da Catedral de Mantes. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/38144
Figura 21 Fachada da Catedral de Laon. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/31468
Figura 22 Fachada da Catedral de Amiens. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/30086
Figura 23 Fachada da Catedral de Saint-Nicaise, Reims. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/40424
Figura 24 Igreja de La Trinité de Caen. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/35581
Figura 25 Lado sul da cabeceira da Catedral de Sens. Fotografia do autor.
Figura 26 Cabeceira da Catedral de Noyon. Fotografia do autor.
Figura 27 Igreja de Notre-Dame-en-Vaux. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/30002

Figura 28 Coro da igreja de Saint-Remi. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/32670
Figura 29 Cruzeiro da Catedral de Laon. Fotografia do autor.
Figura 30 Catedral de Chartres. Fotografia do autor.
Figura 31 Catedral de Soissons. Panofsky, E. (1985). *Gothic architecture and scholasticism*. New American Library.
Figura 32 Catedral de Reims. Fotografia do autor.
Figura 33 Catedral de Amiens. Fotografia do autor.
Figura 34 Catedral de Saint-Denis. Interior da nave principal. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/53014
Figura 35 Pormenor dos pilares da Catedral de Chartres. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/53603
Figura 36 Pormenor dos pilares da Catedral de Reims. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/32707
Figura 37 Pormenor dos pilares da Catedral de Amiens. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/30107
Figura 38 Pormenor dos pilares da Catedral de Saint-Denis. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/48570
Figura 39 Pormenor dos pilares da Catedral de Colónia. Retirado de: https://pixabay.com/pt/dom-catedral-de-col%C3%B3nia-marco-2214386/
Figura 40 Secção dos pilares das catedrais de Saint-Denis, Colónia e Amiens. Panofsky, E. (1985). *Gothic architecture and scholasticism*. New American Library.
Figura 41 Fachada oeste da Catedral de Rouen. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/37450
Figura 42 Ligação exterior entre igreja e abadia. Igreja de Saint-Germer-de-Fly. Retirado de: http://mappinggothic.org/image/33059

Anexos:
















1 - Igreja de Santo Ivo construída entre 1642-1660 por Borromini. **2** - Catedral de Rouen começada em 1434. **3** - Quinta Gut Garkau de Hugo Häring construída entre 1922-1926. **4** - Portal sul da Catedral de Chartres. **5** - Cabeceira da Igreja de St Eustache de Paris começada em 1532. **6** - Rosácia da fachada oeste da Catedral de Strassburg de 1277. **7** - Fachada oeste da Catedral de Rouen, com construções feitas entre 1150-1509. **8** - Casa de Goddards desenhada por Lutyens em 1898. **9** - Pormenor escultório do portal sul da Catedral de Chartres. **10** - Portal de São Lourenço da Catedral de Strassburg construido entre 1495--1505. **11** - Igreja de St Ouen em Rouen, começada em 1318. **12** - Exterior do coro da Catedral de Praga começado em 1344. **13** - Exterior do Coro da Catedral de Freiburgo de 1354. **14** - Catedral St Stephen de Viena começada em 1359.**15** - Fachada oeste da Catedral de Strassburg começada em 1277. **16** - Portal da Catedral de Rouen começado em 1281. **17** - Interior do coro da Catedral de Praga começado em 1344.**18** - Catedral de St Stephen de Viena começada em 1359.

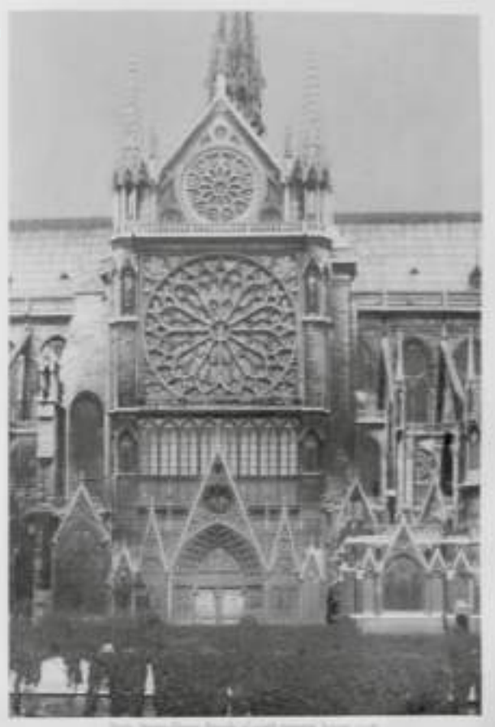
















1- Cabeceira da Catedral de Noyon **2** - Igreja de St Denis. Exterior do coro, 1140-3 e 1231. **3** - Fachada oeste e pormenor das torres da Catedral de Laon. **4** - Catedral de Palma começada em 1306. **5** - Catedral de Beauvais. Interior do coro começado em 1235. **6** - Casa Broad Leys de Charles Voysey construída em 1899. **7** - Escada dourada da Catedral de Burgos. Datada do século XIX. **8** - Igreja de St Denis. Interior da nave começada em 1231. **9** - Catedral de Notre-Dame de Paris. Fachada do transepto sul começada em 1258. **10** - Catedral St. Annenkirche começada em 1499. **11** - Igreja de St Denis. Fachada oeste, começada em 1137. **12** - Fachada sul da Catedral de Sens, começada em 1490. **13** - Fachada oeste da Catedral de Notre-Dame de Paris começada em 1200. **14** - Igreja St Étienne de Beauvais começada em 1120. **15** - Igreja da abadia de Cluny começada em 1122. **16** - Igreja de Notre-Dame Airaines começada em 1140. **17** - Igreja da abadia de Cluny. **18** - Catedral de Sens começada em 1140. **19** - Catedral de Paris Notre-Dame começada em 1180.


1


2


3


4

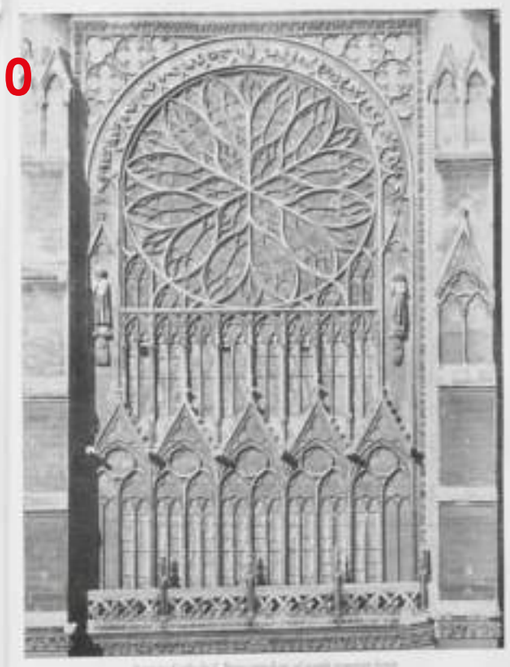

5


6


7


8


9


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19

1 - Piazza del Campidoglio de Michelangelo começada em 1546. **2** - Lado sul da Catedral de Chartres começado em 1217. **3** - Galeria Goetz de Herzog & De Meuron construído entre 1991-1992. **4** - Maison La Roche-Jeanneret construída em 1925. **5** - Basílica de Santa Sabina. **6** - Igreja de São Jorge em Velabro. **7** - Exterior do coro da Catedral de Reims começado em 1210. **8** - Exterior do coro da Catedral de Le Mans começado em 1217. **9** - Exterior do coro da Catedral de Chartres começado em 1194. **10** - Rosácea do transepto sul da Catedral de Amiens. **11** - Fachada oeste da Catedral de Colónia começada em 1320. **12** - Catedral de Reims começada em 1210. **13** - Exterior do lado sul da Catedral de Chartres começada em 1194. **14** - Interior do transepto sul da Catedral de Amiens começado em 1220. **15** - Interior do coro da Catedral de Colónia começado em 1248. **16** - Interior do coro da Catedral de Reims construído entre 1170-80. **17** - Fachada oeste da Catedral de Chartres. Torre norte:1134 (coruchéu:1507). Torre sul: 1142. Portal: 1145. Rosácea: 1216.











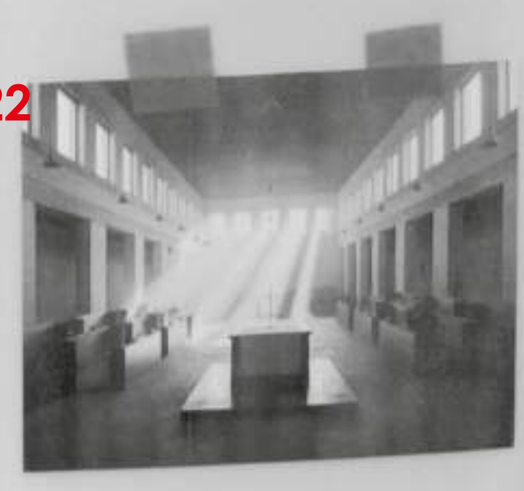










1 - Catedral de Auxerre iniciada em 1207. **2** - Casa K-Tichel 4 do atelier De Vylder Vinck Taillieu. **3** - Casa Bern Heim Beuk do atelier De Vylder Vinck Taillieu. **4** - Igreja de Santa Bárbara 1512. **5** - Janela no Convento de Cristo em Tomar de 1499. **6** - Pormenor do canto do Seagram Building de 1958 do arquiteto Mies Van der Rohe. **7** - Detalhe da Igreja St Lorenz de 1493. **8** - Igreja do Espírito Santo em Landshut terminada em 1407. **9** - Igreja St Leonard em Frankfurt de 1507. **10** - Interior da Catedral de Florença de 1294. **11** - Igreja de Langenstein. **12** - Interior do coro da Catedral de Florença de 1294. **13** - Coro da Igreja de St Lorenz começado em 1439. **14** - Interior do coro da Heiligkreuzkirche de 1351. **15** - Igreja de Dingolfing começada em 1467. **16** - Fachada do Palazzo Massimo. **17** - Fachada oeste da Catedral de Strasbourg. **18** - Exterior do coro da Igreja St Sebaldus construído entre 1361-79. **19** - Interior do coro da Igreja St Sebaldus. **20** - Fachada oeste da Catedral Notre-Dame de Alençon de 1500. **21** - Fachada da Catedral La Trinité de Vendôme de 1500. **22** - Abadia de Vaals de Dom Hans van der Laan.









1 - Interior da cúpula da Basílica de São Pedro de Michelangelo. **2** - Exterior da cúpula da Basílica de São Pedro de Michelangelo. **3** - Interior da Catedral de Amiens. **4** - Exterior da Basílica de São Pedro. **5** - Exterior da Basílica de São Pedro. **6** - Fachada da Catedral de Rouen. **7** - Detalhe da Igreja St Lorenz de 1493. **8** - Planta final da Basílica de São Pedro de Michelangelo. **9** - Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini. **10** - Desenho da rosácea do transepto sul da Catedral de Notre-Dame de Paris. **11** - Catedral de Notre-Dame de Louviers de 1510. **12** - Portal sul do Convento de Cristo de 1515.

Projetar a reabilitação da Judiaria de Alenquer a partir de três edifícios

Vertente de projeto

ÍNDICE

A vila 76
Os três projetos 83
Projeto Atelier e Loja 86
Projeto Café 98
Projeto Casa polivalente 107

A VILA

O local de estudo escolhido para o presente trabalho foi a vila de Alenquer. A pesquisa inicial centrou-se na procura de documentos fotográficos antigos que nos ajudassem a traçar uma história da vila. Muitas fotografias foram encontradas, principalmente das décadas de 30 e 40. Nelas podemos ver como Alenquer era antes da mudança do troço do rio e da construção nova na baixa de Alenquer. Esta alteração ao troço do rio trouxe grande mudanças na vida da cidade. A baixa foi urbanizada e o caudal do rio diminuído ao se terem retirado os açudes e aprofundado o canal.

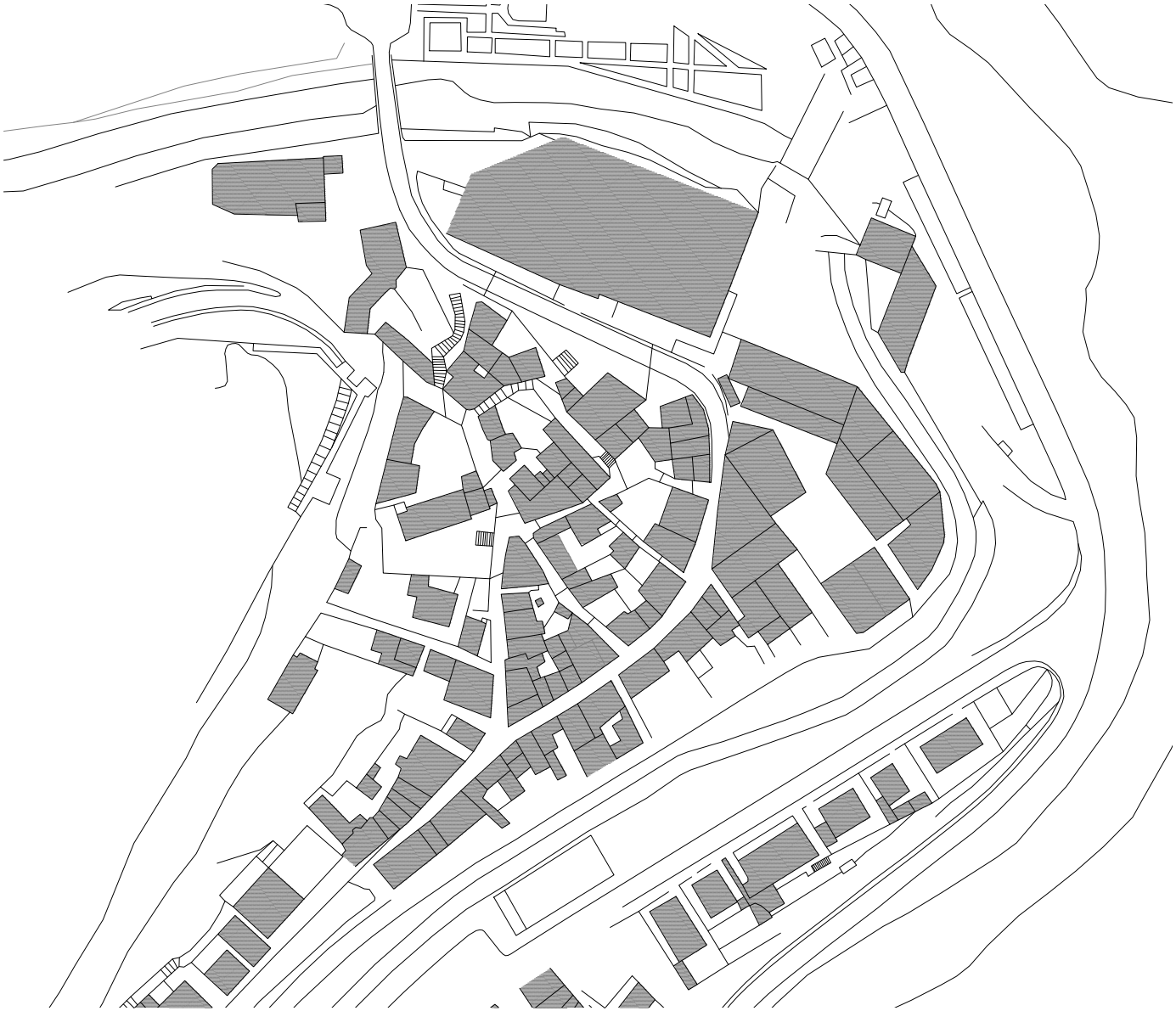
A vida que vemos representada nas fotos também foi diminuíndo pois gradualmente as gerações mais novas começaram a ir viver para fora de Alenquer pois são zonas em forte expansão imobiliária, o que na vila se torna impossível dados os constragimentos físicos para nova construção. Olhando para estas mudanças demográficas e sociais pensou-se que seria bom trabalhar numa zona antiga da cidade para que ela ganhasse mais

habitantes e mais vida.

A vila de Alenquer encontra-se dividida essencialmente em duas partes, a alta e a baixa. A parte alta é a mais antiga da vila e é por aqui que esta se começou por desenvolver. Nela situa-se o convento (atual lar de idosos da Santa Casa da Misericórdia), o edifício da Câmara Municipal, a antiga prisão, escola primária e o castelo. Na parte norte da vila encontramos a Judiaria. Esta situa-se entre a praça da fábrica do papel e o castelo. É uma zona de importância geográfica para o presente pois encontra-se perto de uma das entradas da vila. É não só uma das zonas mais antigas de Alenquer como também uma das menos preservadas. Muito do casario antigo ainda está presente mas a maior parte encontra-se em estado avançado de degradação. Foi por causa de todos estes fatores que se decidiu intervir nesta zona a norte da vila, tão vulnerável quanto bela.

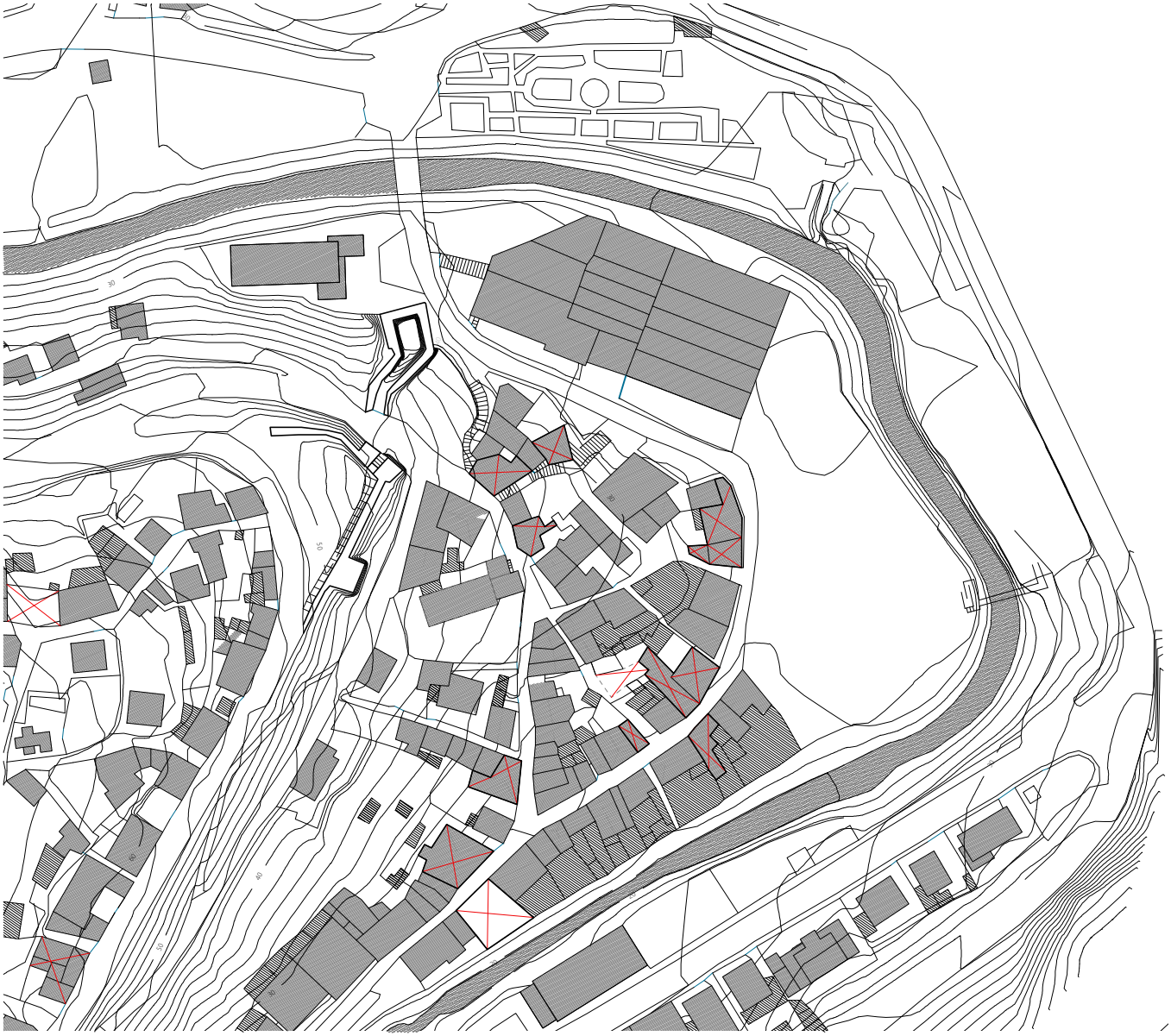


ORTOFOTOMAPA



PLANTA DE LOCALIZAÇÃO
Planta de 1995

Escala 1:2000



PLANTA DE LOCALIZAÇÃO

Indicação de devolutos a vermelho.

Escala 1:2000











Algumas fotos da década de 30 e 40. Podemos ver o rio antes das obras que sofreu no troço e que diminuíram o caudal do rio ao retirar os açudes. Em cima à direita podemos ver a rua Damião de Góis, rua importante para o bairro da intervenção pois é a rua principal que passa pela igreja e pelo projeto do atelier. Em baixo podemos ver a fábrica do papel e as antigas dependências que acabaram por ser demolidas.

PLANTA DE IMPLANTAÇÃO

Escala 1:400

OS TRÊS PROJETOS

O local dos três projetos foi escolhido de forma a que pudessem ligar os vários pontos importantes do bairro e, ao mesmo tempo, criarem uma ligação formal entre si. O projeto do café é o que se situa mais perto da praça e por isso é o projeto mais público. Encontra-se perto de um restaurante e está situado numa passagem entre a praça e um pequeno largo interior do bairro. Esta passagem foi aberta pois a área encontrava-se ocupada na totalidade.

O atelier e loja liga duas cotas importantes entre a igreja (agora transformada em museu) e a zona perto da praça e da fábrica do papel. A casa polivalente situa-se nesta ligação, sendo uma das poucas casas do bairro com um jardim aberto e com três frentes abertas.



Os três projetos prevê-se que sirvam para trazer novas pessoas ao bairro. Do ponto de vista económico não é viável construir no bairro. Os constrangimentos de área não atraem novas pessoas e a idade e possibilidade financeira de muitas das pessoas não lhes permite fazer obras nas suas habitações. Por causa disso, muitas habitações encontram-se em ruína e outras em condições muito precárias. Estes três edifícios surgem na tentativa de melhorar as condições de vida das pessoas que habitam o bairro e de trazer novas pessoas no futuro.

Como a judiaria se encontra voltada a norte o bairro não oferece muitas condições de conforto nas habitações. Por causa disso tentou-se, sempre que possível, abrir aberturas altas a sul para fazer entrar o máximo de luz possível. O tratamento da luz tornou-se um tema importante para o trabalho pois existem muito poucos edifícios públicos à volta e é importante que estes ofereçam condições de conforto às pessoas e mostrem diferentes formas de tratar a luz. Da mesma forma que os arquitetos aprendem arquitetura ao ver arquitetura, assim é com as pessoas que constroem as suas próprias

casas e tomam decisões pessoais sobre os espaços que habitam. Mas é importante também que os materiais e os sistemas construtivos não sejam estranhos aos habitantes. Em caso de uma futura expansão, remodelação ou reparação dos espaços, é necessário que as próprias pessoas que habitam o espaço diariamente tenham o mínimo conhecimento de como o espaço funciona para se sentirem mais confortáveis num espaço apropriado por si.



PROJETO ATELIER E LOJA

A ideia para a criação de um atelier e loja neste sítio foi influenciada por razões arquitetónicas mas também sociais. Na rua de cima a entrada do edifício encontra-se perto do museu Damião de Góis, aproveitando assim a passagem dos visitantes por aquela rua para criar uma loja. O atelier ficou virado para a rua de baixo pois assim fica mais fácil de fazer chegar materiais ao atelier e garante-se mais privacidade por ser uma rua menos importante. Como é também a rua que liga aos dois outros projetos pensou-se ser a melhor para pôr o atelier pois pretende-se que o dinamismo criado pela ligação dos três projetos seja o mais confortável possível para as pessoas que habitam o bairro.

Uma das ideias principais desde o início foi oferecer uma ligação entre as duas ruas pelo interior do edifício. Assim os visitantes podiam comprar os produtos na loja e, caso quisessem, observar o trabalho das pessoas no atelier e visitá-lo, acabando depois por sair no atelier. Esta ligação entre as duas ruas foi-se desenvolvendo até

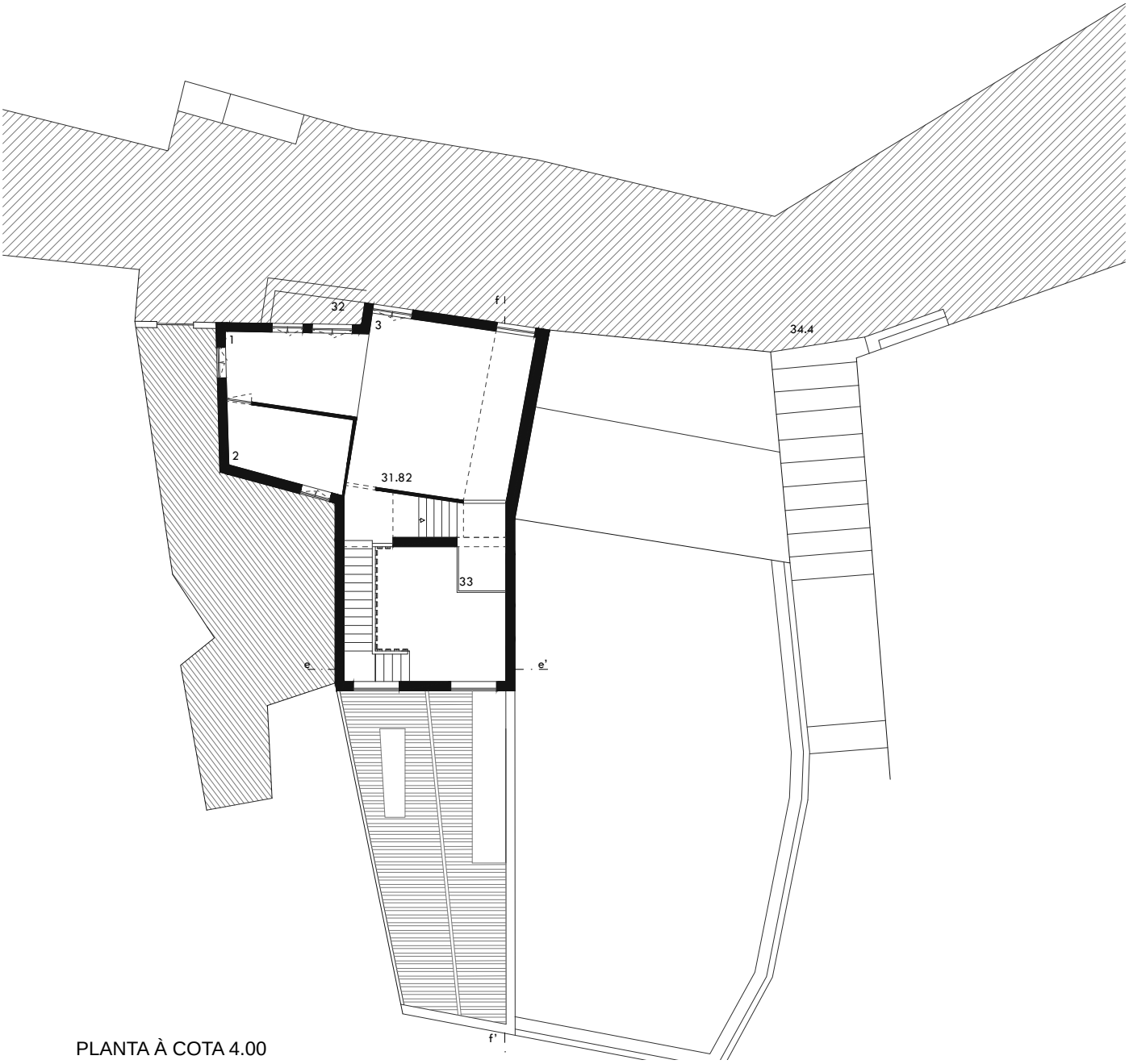
ser simplificada e absorvida de forma natural pela circulação interna do edifício.

O edifício divide-se em três partes distintas. A zona baixa do atelier, a torre de ligação entre os dois espaços e a loja e escritório no piso superior. O atelier é iluminado por duas clarabóias de dimensões e posições opostas para permitir às pessoas situarem as suas bancadas de trabalho e organizarem o atelier em função da luz solar mais adequada à sua tarefa. O atelier conta então com uma zona de clarabóia de área maior virada a norte, uma clarabóia virada a sul e uma zona sem iluminação natural. A torre central é iluminada por duas grandes aberturas perto da cobertura e tem como principal função a ligação entre a loja e o atelier, a exposição de arte e oferece a possibilidade de trabalhar em projetos de maior escala. A meia altura foi criada uma plataforma que permite olhar cá para baixo de um ponto de vista mais alto. Isto permite aos artistas observar a obra de um ponte de vista diferente e permite aos visitantes observarem o atelier sem descerem.





Fotografias da rua de baixo (à esquerda) e da rua de cima (à direita).



PLANTA À COTA 4.00

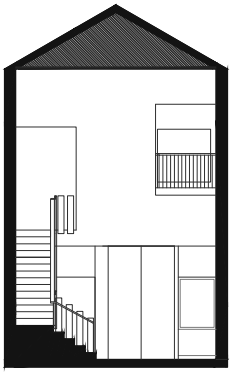
Projeto Atelier e Loja

1 - Receção. 2 - Escritório. 3 - Loja e espaço de exposição.

Escala 1:200



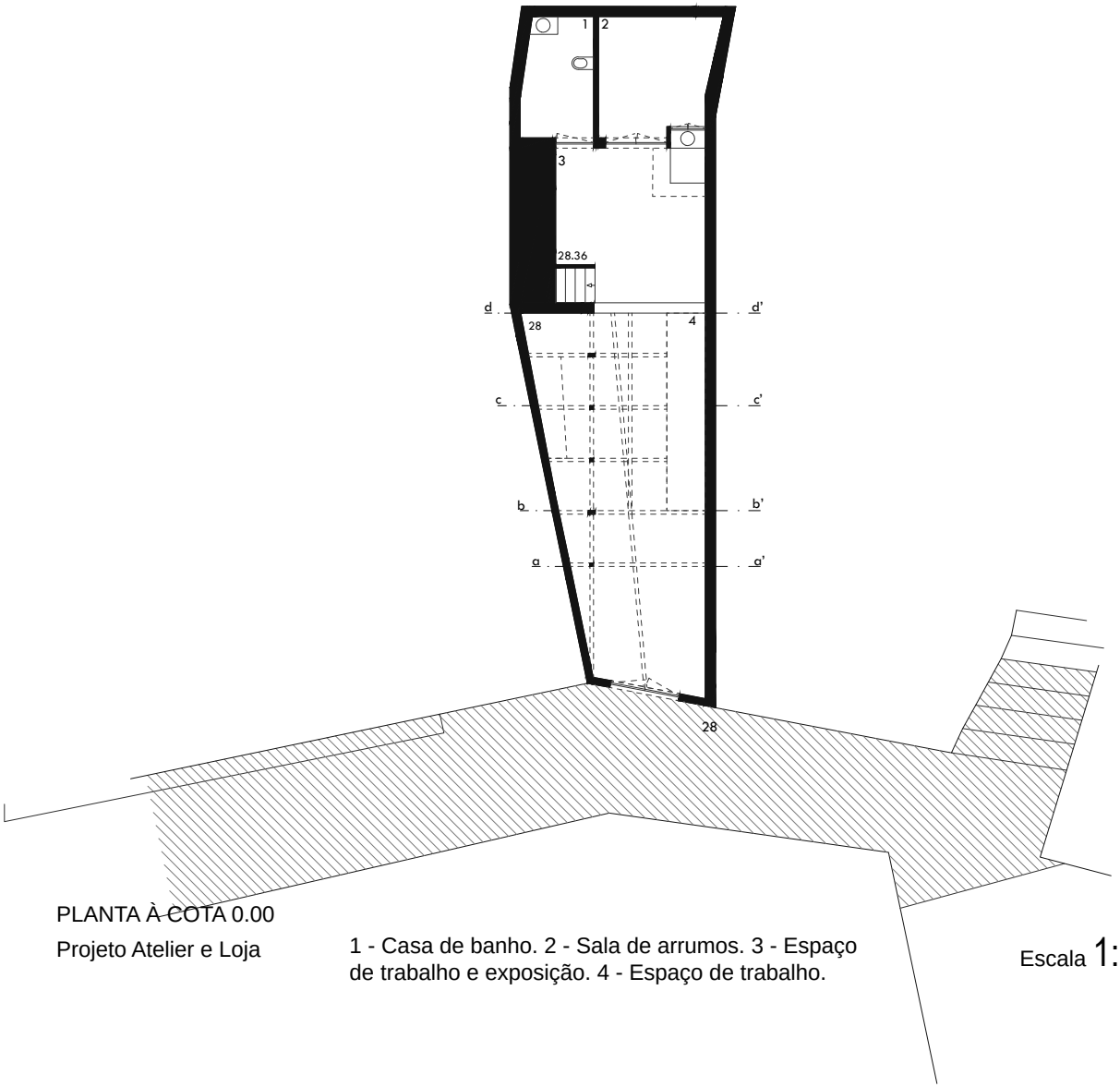
Corte
f - f'



Corte
e - e'

CORTE F - F' e E - E'
Projeto Atelier e Loja

Escala 1:200



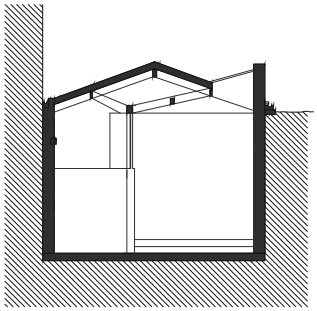
PLANTA À COTA 0.00

Projeto Atelier e Loja

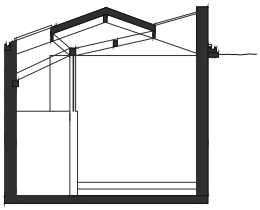
1 - Casa de banho. 2 - Sala de arrumos. 3 - Espaço de trabalho e exposição. 4 - Espaço de trabalho.

Escala 1:200

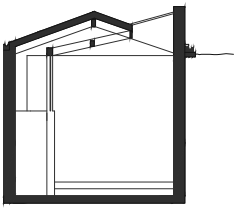
Corte
d - d’



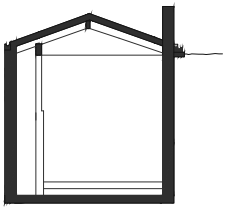
Corte
c - c’



Corte
b - b’

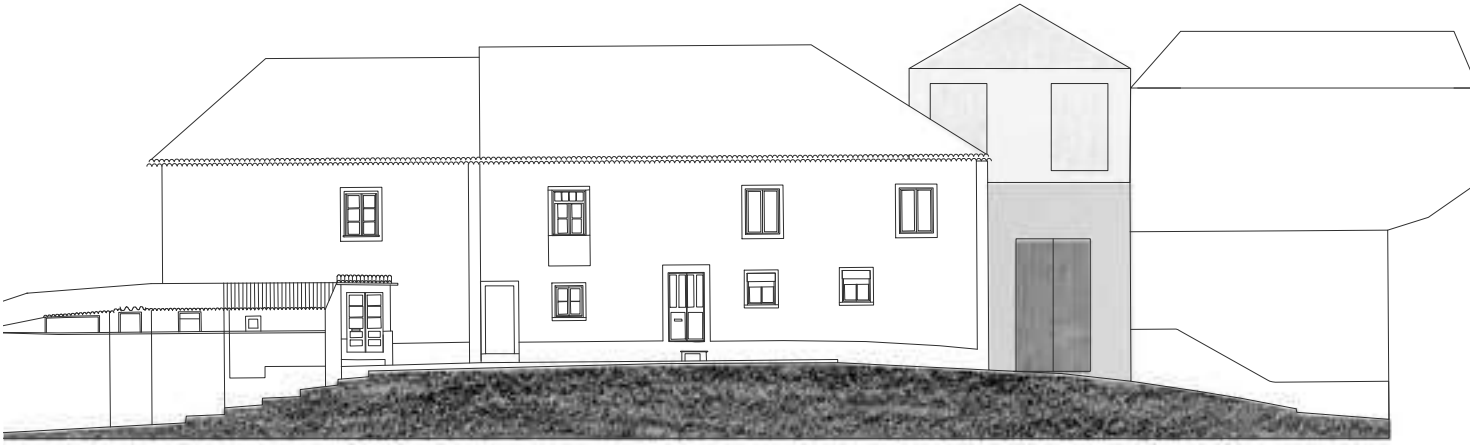


Corte
a - a’



CORTES A - A’, B - B’, C - C’, D - D’
Projeto Atelier e Loja

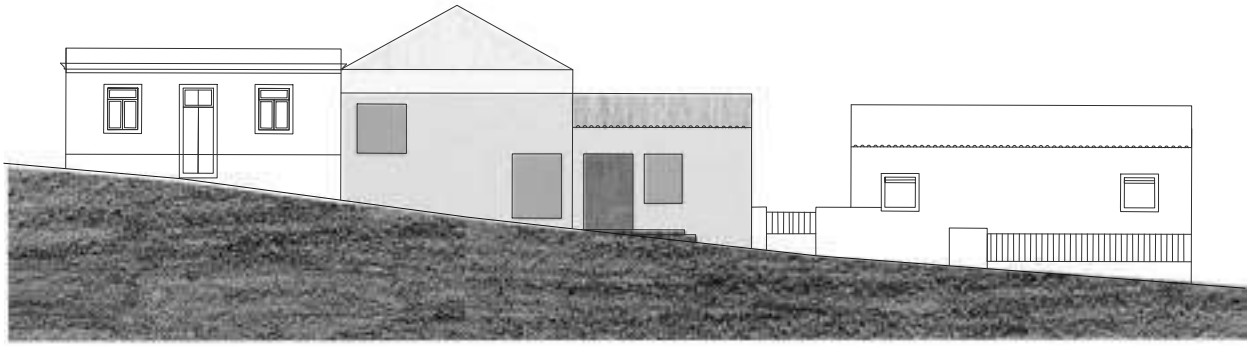
Escala 1:200



ALÇADO DA RUA DE BAIXO

Projeto Atelier e Loja

Escala 1:200



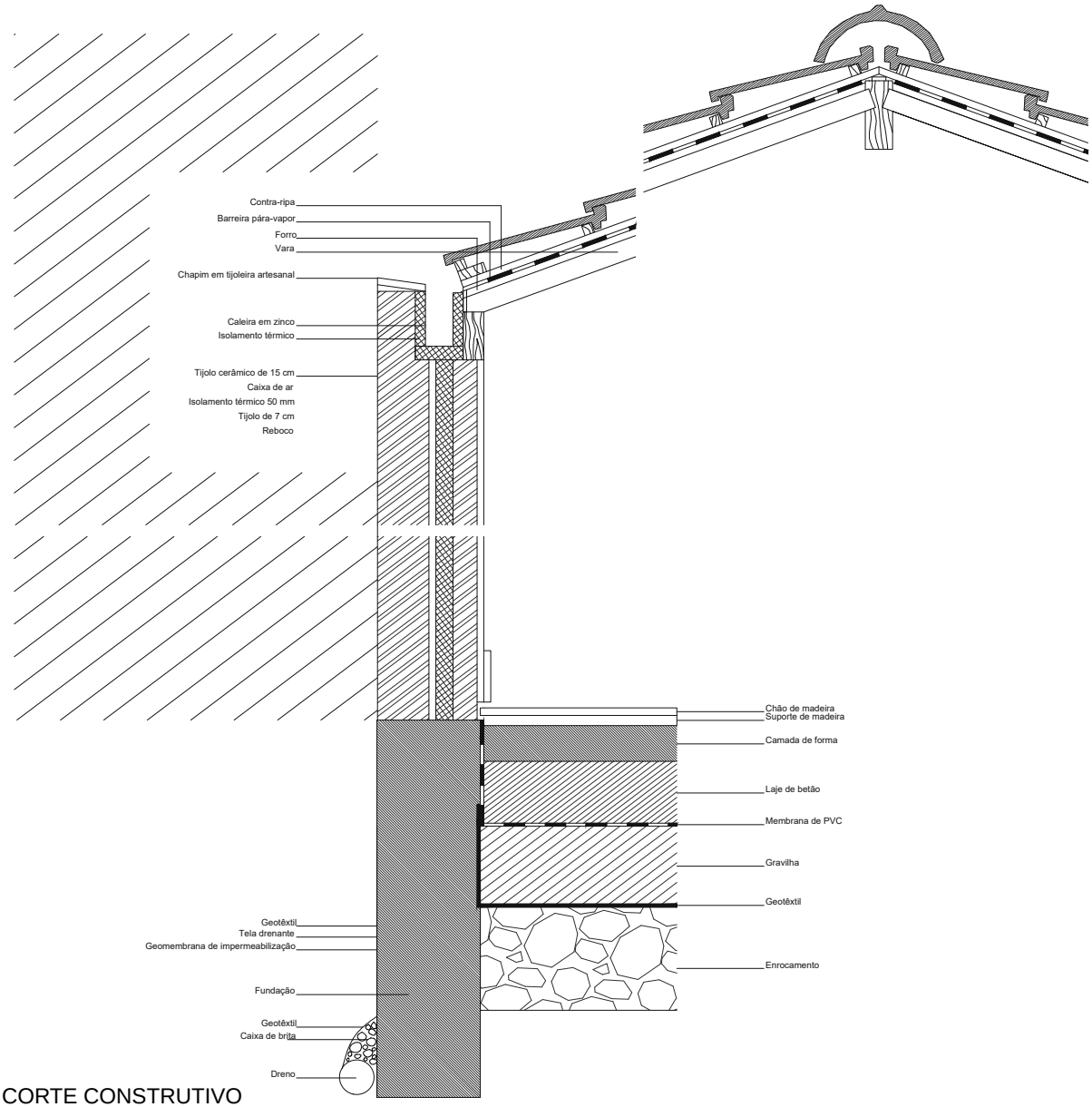
ALÇADO DA RUA DE CIMA
Projeto Atelier e Loja

Escala 1:200





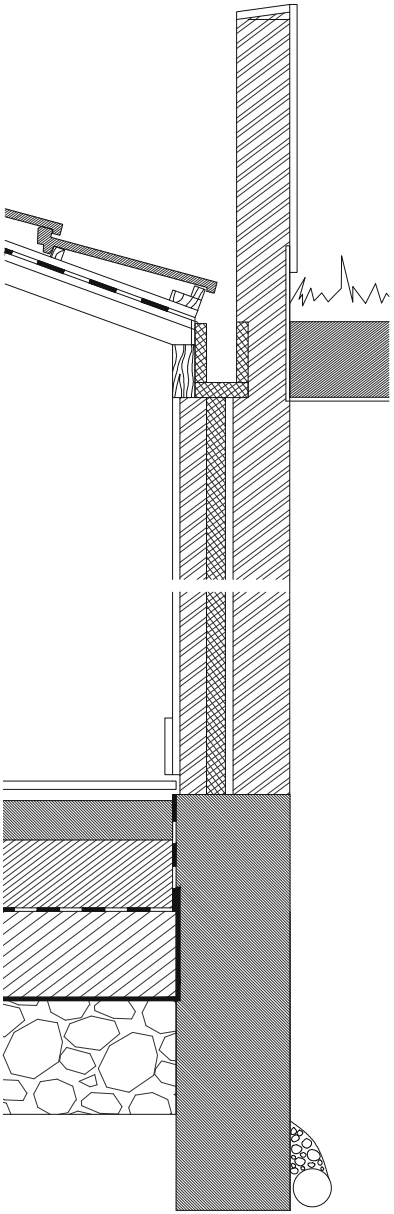
Maquete de estudo.



CORTE CONSTRUTIVO

Projeto Atelier e Loja

Escala 1:20



CORTE CONSTRUTIVO
(CONTINUAÇÃO)

Projeto Atelier e Loja

Escala 1:20

PROJETO CAFÉ

O café encontra-se numa zona de ligação entre uma praça grande adjacente à fábrica do papel e um pequeno largo no interior do bairro rodeado de casario antigo, alguns prédios devolutos e pequenos terrenos muralhados pertencentes às casas.

A praça era ocupada por uma parte da fábrica do papel e desde que esta parte foi destruída que a praça está sem um plano definido. Atualmente tem servido para estacionamento de carros e pouco mais. É também aqui e ao longo da rua que se costuma fazer a feira mensal, pondo-se as bancas de cada lado da estrada.

Atualmente encontra-se lá uma casa em ruína já avançada. Decidiu-se criar uma ligação para abrir o interior do bairro à praça. A proposta geral passa por revitalizar o bairro e tentar que haja uma continuação entre as gerações para que o casario não fique abandonado e o bairro sem vida. É com esse intuito em mente que se pretende criar estas ligações para que o edifício deixe de estar virado apenas para o interior mas passe a ter uma

frente para a praça maior. No entanto, para manter a leitura do pequeno largo e manter o espaço reservado, a passagem ficou debaixo de um braço do edifício que funciona como ponte por cima da passagem. Este braço tem a altura do edifício adjacente. Todo o alçado do segundo piso que se encontra virado para a praça não possui vãos por duas razões. Os edifícios em volta são todos diferentes e apresentam uma grande variedade de escala, materialidade e uso. Abrir vãos no segundo piso significaria dar um destaque ao edifício que não se pretendia para este espaço. Além disso, o uso do edifício está concebido para que o primeiro piso esteja aberto para a pequena praça para servir de apoio a pequenas festas e/ou atividades no exterior, enquanto que o segundo piso seria o espaço mais calmo e dedicado a atividades mais longas, onde as crianças podem passar a tarde ou onde se pode jogar, tocar ou fazer alguma atividade de lazer sem ser perturbado pela azáfama normal de um café.



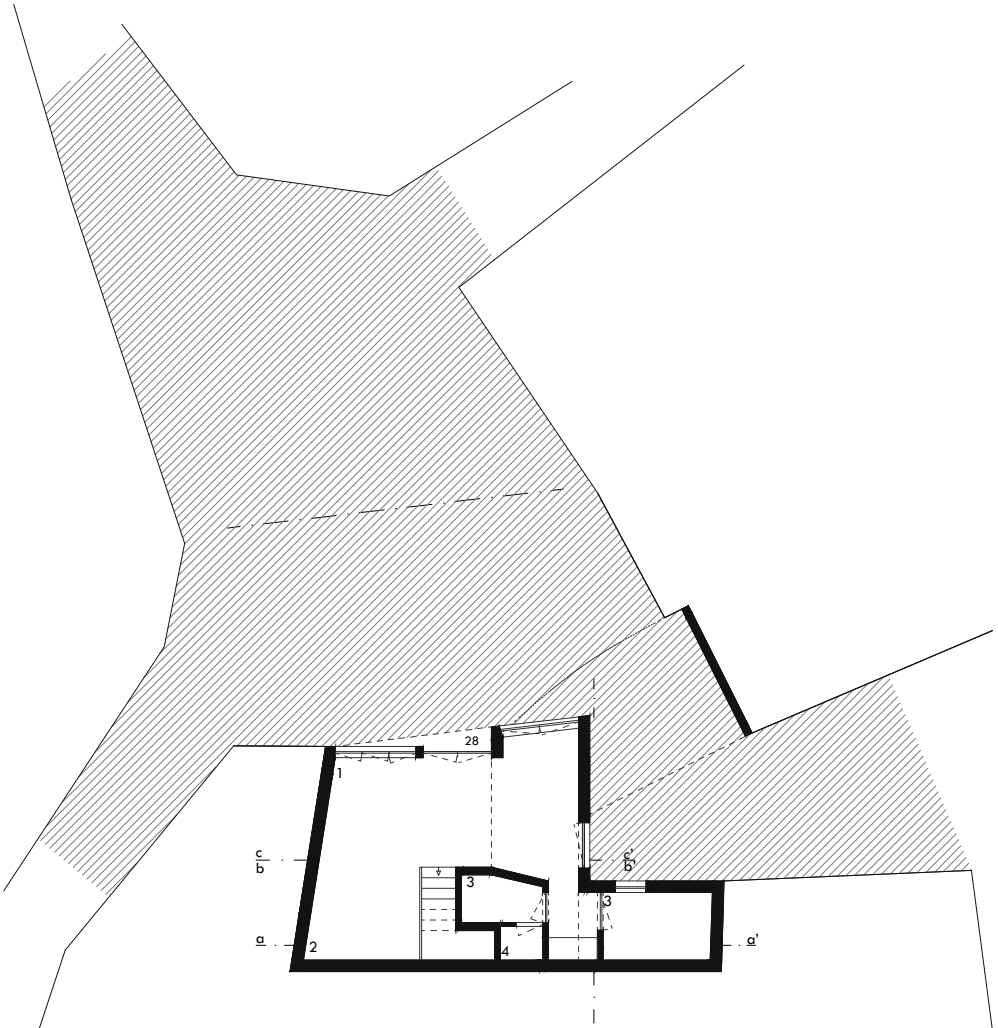










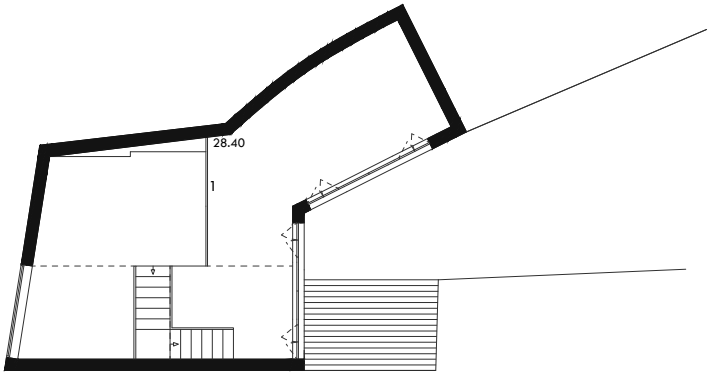


PLANTA À COTA 0.00

Projeto Café

1 - Zona de café. 2 - Balcão. 3 - Casa de banho.
4 - Arrumos.

Escala 1:200

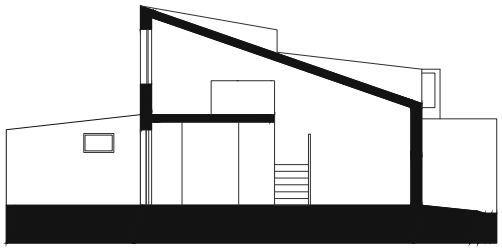


PLANTA À COTA 2.40

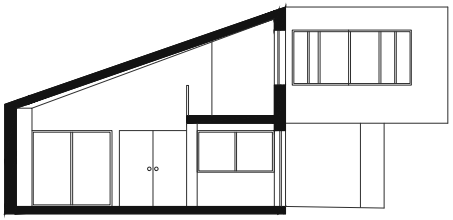
Projeto Café

1 - Zona de café.

Escala 1:200



Corte
b - b'



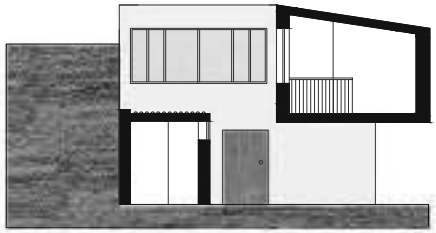
Corte
c - c'



Corte
a - a'

CORTES A - A', B - B', C - C'
Projeto Café

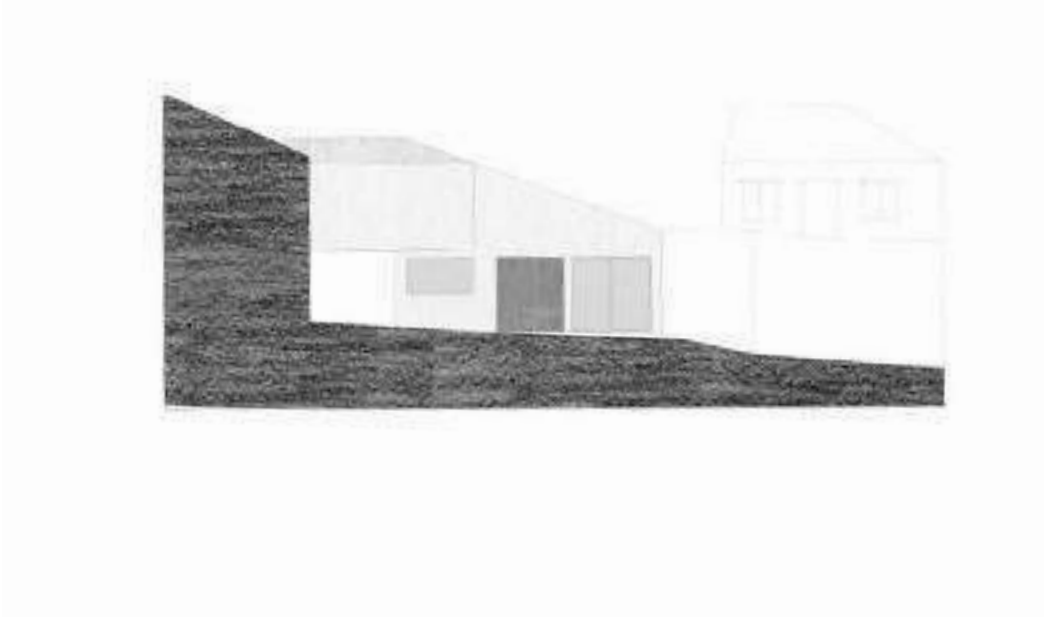
Escala 1:200



ALÇADO LATERAL

Projeto Café

Escala 1:200



ALÇADO FRONTAL
Projeto Café

Escala 1:200

PROJETO CASA POLIVALENTE

Na sua ocupação original a casa funcionava como casa no piso superior e loja no piso inferior. A casa veio a ficar em ruína ao longo do tempo. A construção da casa é muito simples e pobre. As paredes são de alvenaria mista, algumas cantarias são feitas de reboco em vez de pedra e a estrutura de madeira do piso assenta diretamente na alvenaria em vez de assentar numa trave interna à parede. A decisão inicial de projeto foi preservar as paredes e a estrutura, restaurando o pilar central, as paredes e os vãos e adicionar uma cobertura. Optou-se por uma reabilitação simples pois o edifício não suportaria muitas alterações. Existia no edifício uma grande simplicidade de meios e, por isso, as alterações feitas deveriam ser coerentes com essa pré existência. Caso contrário, o edifício ficaria com duas identidades distintas.

Ao longo dos anos os edifícios vão mudando de utilização, principalmente em terras pequenas como Alenquer. Os quartéis de bombeiros tornam-se em escolas

de música, os mosteiros em lares e hospitais, as lojas em pequenos cafés e os cafés em pequenas lojas. Em Alenquer podemos ver essa transformação em vários locais da cidade. O antigo quartel de bombeiros serve agora para o ensaio da banda filarmónica e a biblioteca municipal é a reabilitação de um antigo matadouro municipal. Por causa desta transformação rápida da função dos espaços os três projetos foram desenhados com uma planta que pudesse ser modificada de forma simples e facilmente adaptada a outros usos.

Tendo isto em conta, a casa foi desenhada de forma simples. Do piso inferior recuperou-se o pilar central e fez-se uma escada à semelhança da escada que estava no local inicialmente, quando a casa ainda estava em funcionamento. Esta nova escada faz a transição entre as duas cotas de entrada e o piso superior. Ligada a esta encontram-se as casas de banho, inseridas numa "parede habitada" que altera a geometria original da casa e torna o espaço mais contido.

No piso superior foi criada uma mezanino para as pessoas poderem estar lá em cima a assistir a um con-

certo cá em baixo, por exemplo, ou para terem duas áreas distintas a funcionar em simultâneo.

A cor vermelha foi escolhida para alguns elementos de madeira no interior à semelhança do exterior. Na escada optou-se por uma guarda que não alterasse a leitura da escada, deixando que a sua silhueta em destaque.













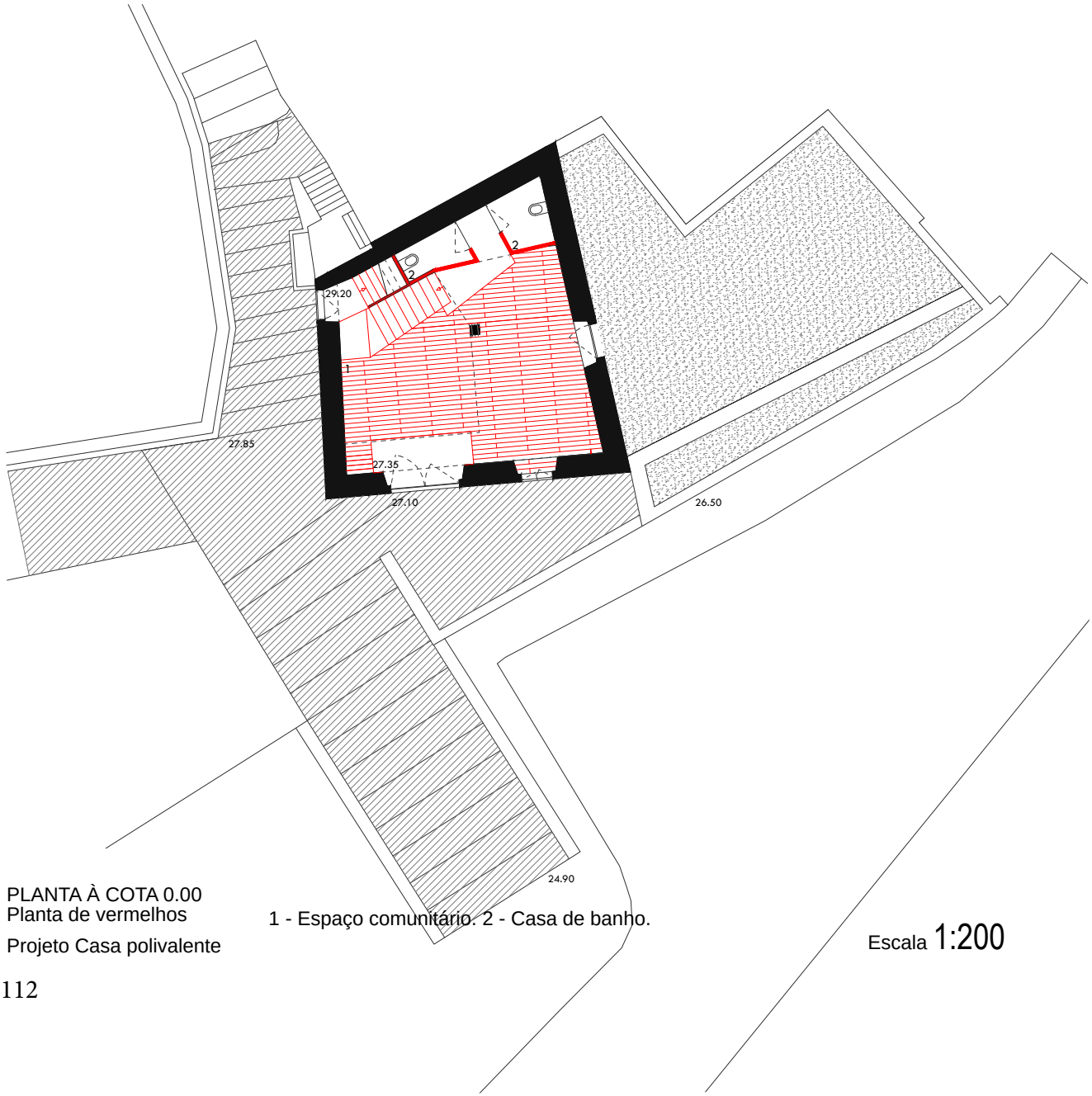










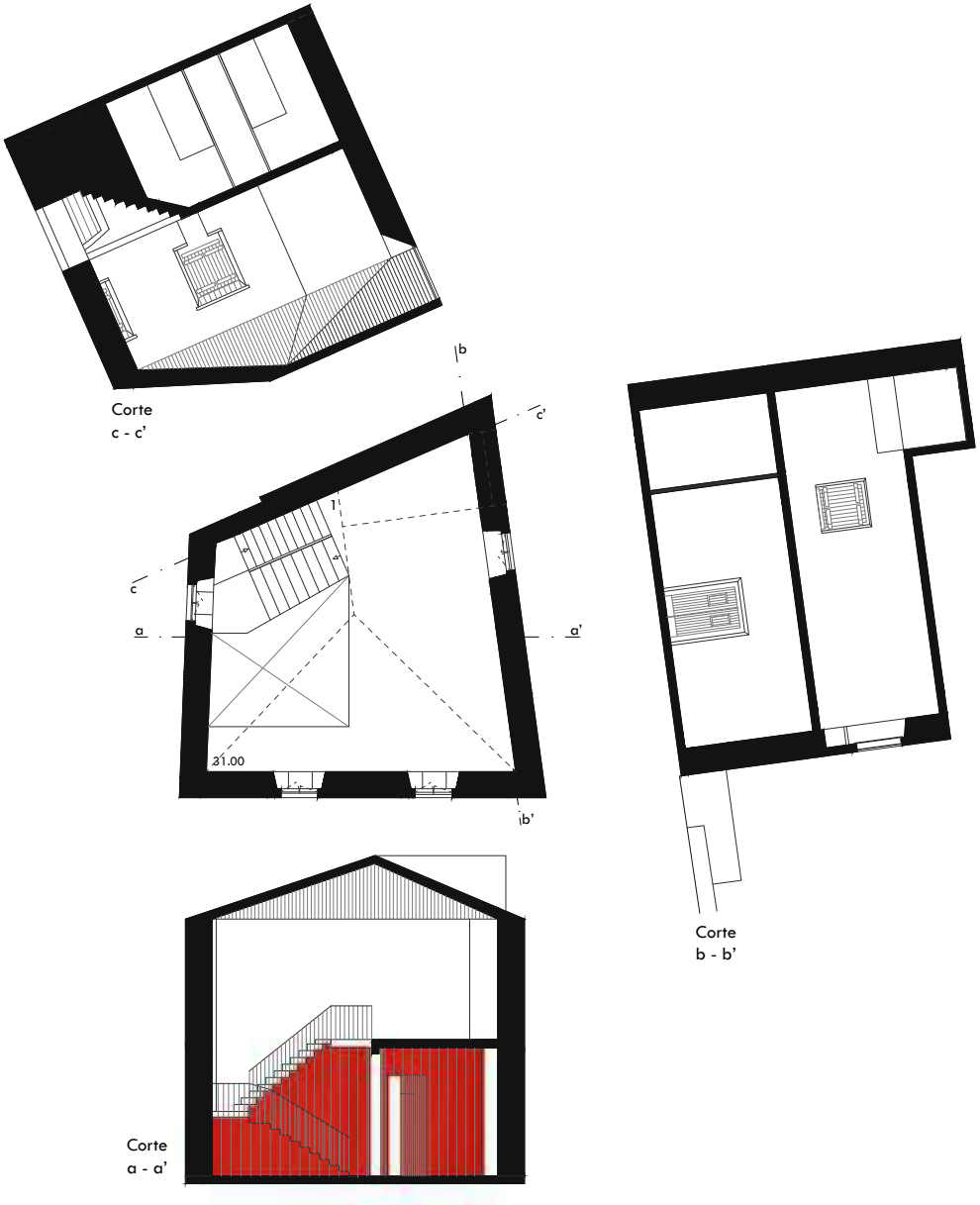


PLANTA À COTA 0.00
Planta de vermelhos

1 - Espaço comunitário. 2 - Casa de banho.

Escala 1:200

Projeto Casa polivalente

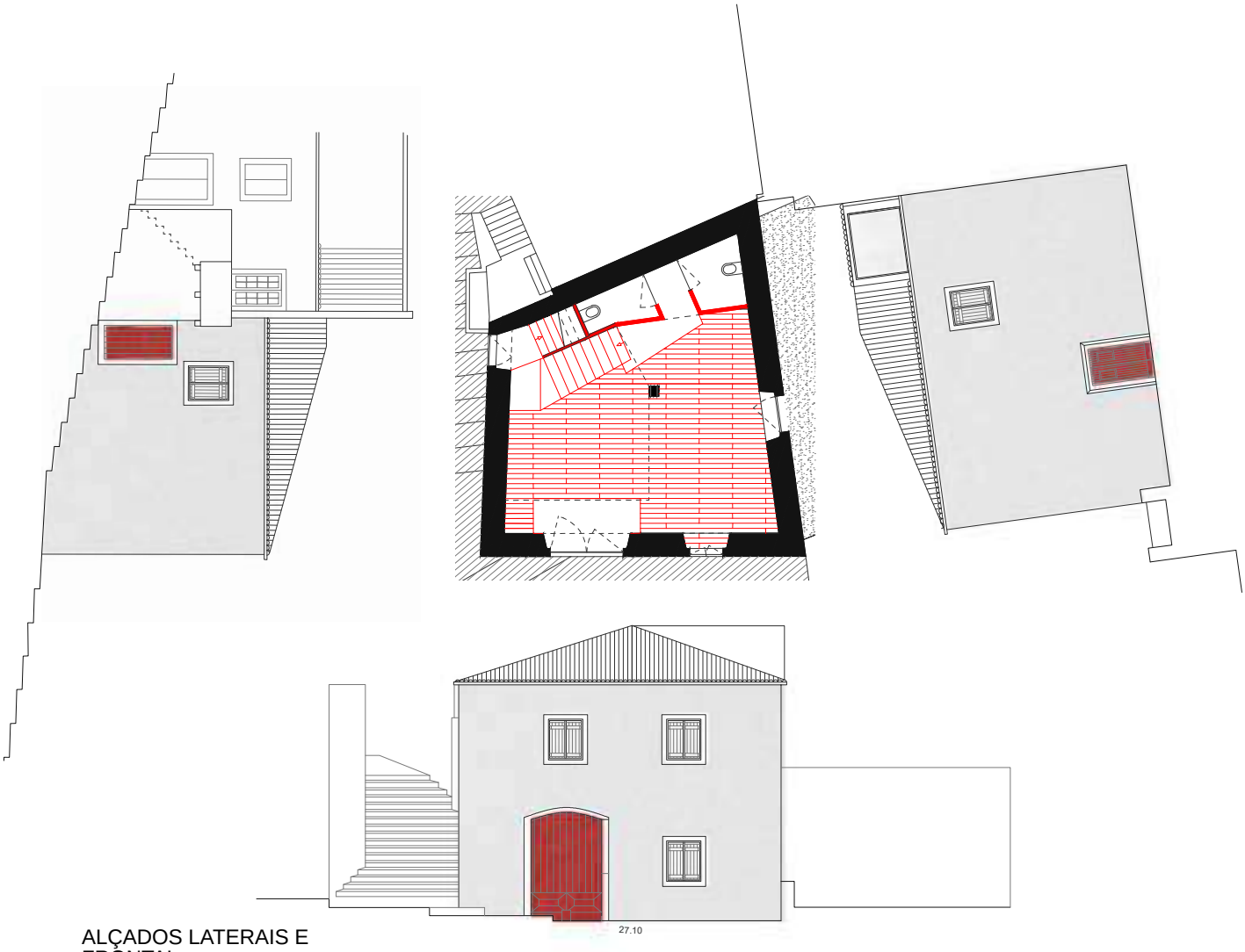


CORTES A - A', B - B', C - C'

Projeto Casa polivalente

1 - Sala polivalente.

Escala 1:200



ALÇADOS LATERAIS E FRONTAL

Projeto Casa polivalente

Escala 1:200

