

Observatório Astronómico de Lisboa no início do século XX
(fotografia de autor desconhecido, arquivo OAL)

>DeSiderium>

*Que fazes tu no céu, ó lua, diz-me o que fazes,
silenciosa lua?
Ergues-te à noite e caminhas,
contemplando os desertos; em seguida repousas.
Não estás cansada ainda
de percorrer os mesmos eternos caminhos?
Não te enfadaste ainda, ainda te apetece
olhar estes vales?
Com a tua vida se parece*

¹ Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura Universidade Técnica de Lisboa (1990), Mestre em "Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos" (1997), e doutorado em Teoria da Arquitectura (2007), também na FAUTL. É actualmente Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (ex-UTL), onde lecciona disciplinas do âmbito da Teoria da Arquitectura aos alunos de Mestrado Integrado e Doutoramento. Desenvolve investigação sobretudo em Teoria da Arquitectura (Fenomenologia e Hermenêutica da Arquitectura) e Teoria do Restauro Arquitectónico (áreas em que tem vários artigos publicados). É responsável pelo Curso de Especialização em "Arquitectura de igrejas" da Faculdade de Arquitectura. Integra a Direcção da Academia de Escolas de Arquitectura dos Países de Língua Portuguesa (AEAULP). Participou em vários projectos de investigação, nomeadamente o projecto FCT 2002 "Fundamentação e Critérios para a Musealização do Observatório Astronómico de Lisboa", que forneceu o material para o presente artigo.

*a vida do pastor.
Ergue-se aos primeiros alvares;
conduz o rebanho pela planície e vê
rebanhos, fontes e ervas;
depois, cansado, deita-se quando a noite chega:
mais nada espera.
Diz-me, ó lua: de que serve
ao pastor a sua vida,
a vós a vossa vida? Diz-me: onde leva
esta minha errância breve,
o teu curso imortal?
[...]
Muitas vezes, quando te vejo
assim muda sobre a planície deserta
que em seu círculo distante com o céu confina;
ou conduzindo o meu rebanho
me segues passo a passo,
e quando as estrelas vejo arder no céu,
digo entre mim, pensando:
para quê tantas luzes?
O que faz o espaço infinito e o profundo
Céu sereno? Que significa
esta solidão imensa? E eu, que sou? ²*

Desejo: do latim, *de-siderium*, proveniente ou caído *do céu* ³. Assim se explica como a Poesia, a Arte e, no fundo, todas as iniciativas intrinsecamente humanas – enquanto dependentes desta procura de céu ou de ideal – estejam correlacionadas com o espaço sideral.

Desde sempre a contemplação dos astros suscitou no homem a pergunta sobre si mesmo e sobre o seu destino (como bem o atesta o poema de Leopardi transcrito). Na solidão da noite – noite em que trabalham os astrónomos e os poetas – o relampejar luminoso daqueles pequenos corpúsculos que povoam o céu parece ser a companhia e o lenitivo – sustentáculo – para o coração inquieto do homem: para o coração a quem a simples materialidade das coisas não satisfaz, para quem a resolução das urgências dos instintos não é suficiente. Desse flamejar rutilante escapa uma sensação de mistério, sensação que, no fundo,

² Giacomo Leopardi – *Canto nocturno de um pastor errante da Ásia*. In G. Leopardi – *Cantos* (Tradução Albano Martins). Lisboa: Vega, s.d.

³ *Desiderium*, derivado mediatamente de *sidus*, por provável influência de *considero*, de tal modo que, enquanto este significa *examinar*, *desidero* significa *deixar de ver, verificar a ausência de e, a partir daí, lamentar a ausência, procurar, desejar* (A. Ernout e A. Meillet – *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine* (4ª edição). Paris: Klincksieck, 1985; *sub voce sidus, eris*).

paradoxalmente, ao invés de assustar, alimenta, conforta, eleva até: aquele que olha mais para cima parece estar mais acima. Desse desejo de céu se projecta a Poesia e a Arte, mas também aí se revela a essência do Eu.

Diz Saramago (na introdução de um conto de Sophia de Mello Breyner, também ele estrelar – *Os três reis do Oriente*):

Todos os homens caminham na noite, mas é o terrível privilégio do poeta sabê-lo melhor que ninguém. Ou sabê-lo de um saber mais agudo, como aquele que tendo morrido e ressuscitado, sabe melhor o que é a vida porque soube já o que é a morte. Daí se entende o afã e a obstinação do poeta quando em cada poema vai pendurando estrelas: tudo maneiras de iluminar o negro opaco do caminho por onde se alonga o velho cortejo dos homens. Dir-se-á que isto de estrelas é já bordão cansado do arsenal poético. Será. Mas então também as rosas, a esperança e o amor (porque não?) [...]. Talvez pouco tempo reste ao poeta para cantar e ser ouvido, talvez amanhã lhe esteja reservado o papel (e o martírio) do mágico, do bruxo, do herético, do bicho nocivo. [...] Não importa. Vá o poeta dependurando estrelas e acreditando nelas. E apostemos que noutro tempo e noutro planeta, a mil anos de agora, e longe daqui cem anos-luz, envolvido nas trevas de um mundo que começa, um homem com as nossas feições, herdeiro que supõe ter desprezado a herança, começará o seu poema, com as exactas palavras do eco que ele não reconhece: "Eu caminhei na noite". Então será outra vez o tempo das rosas e das estrelas. O tempo da esperança. O tempo do amor.⁴

Desde sempre, portanto, o olhar "sobre" os céus foi importante. E talvez assim tenham nascido os Observatórios astronómicos – para que o Homem, compreendendo os céus, se compreendesse a si, e aprendesse a inscrever-se tempestivamente na trajectória do seu destino.

>Têleskopos<

Telescópio: trata-se de um neologismo constituído a partir do grego; o prefixo (têle-) significa ao longe, de longe, à distância; o radical (skopos, skopeo), olhar atentamente, observar, examinar. O vocábulo composto significa qualquer coisa como ver ao longe ou algo equivalente. O neologismo, depois divulgado por via italiana, exprime a ideia de um instrumento para ver de longe ou à distância.⁵

⁴ José Saramago – Prólogo de Sophia de Mello Breyner Andresen – *Os três reis do Oriente*. Lisboa: Estúdios Cor, 1965; pp. 7-8.

⁵ *Dicionário. Houaiss, voce Telescópio*. Acrescentado por Mário Jorge de Carvalho.

A coisa e o nome são modernos⁶. Não "modernos" no sentido de serem recentes – é sabido que o telescópio é uma invenção holandesa (ou italiana) de finais do século XVI, depois aperfeiçoada e usada extensivamente em observações astronómicas por Galileu Galilei (o "nome" é formulado só em 1611, na *Accademia dei Lincei* em Roma)⁷. Mas também não "modernos", unicamente, enquanto pertencentes à época Moderna. Afirmando a modernidade do telescópio quer-se traduzir a sua inscrição numa mundividência – o telescópio é, de algum modo, o objecto que engendrou o nosso tempo⁸.

O telescópio é o primeiro instrumento que potencia um órgão sensitivo humano ao ponto de as percepções realizadas por meio dele serem discrepantes relativamente às imagens obtidas sem o seu auxílio – por exemplo, com o telescópio, as estrelas são vistas na sua real dimensão, sem o halo que têm a olho-nu; e, em Saturno, Galileu vislumbrou umas protuberâncias laterais, completamente desconformes à imagem esférica que antes se tinha do planeta, e que mais tarde se veio a saber corresponderem aos anéis. Este evento introduzirá uma revolução (gradual) na compreensão que o homem tinha de si e da realidade. Antes acreditava-se que a observação mais fidedigna era aquela em que nada se interpunha entre o objecto observado e o seu observador. O telescópio, nos seus sucessivos melhoramentos (e seguramente muito devido ao esclarecedor contributo de Kepler sobre a lógica do funcionamento óptico, dissipando dúvidas acerca do possível carácter ilusório das imagens por esse geradas⁹), induzirá a discorrer que a realidade é mais bem compreendida através de instrumentos. Ora isso irá perniciosamente infectar com dúvida todas as observações anteriormente feitas e, mais dramático ainda, todas as observações que são feitas sem o auxílio de instrumentos. Assim, de uma assentada, se destitui de validade o património anterior de conhecimento da realidade física – e, por contágio, a História e a Tradição – e o próprio senso comum; eu já não posso confiar no conhecimento legado pelas gerações anteriores; eu não posso sequer confiar nos meus próprios órgãos dos sentidos; doravante poderei apenas confiar num selecto conjunto de indivíduos: aqueles que manejam os instrumentos científicos – uma nova classe de eleitos: os novos oráculos de Deus. E assim se constitui o terreno propício para o germinar da dúvida sistemática cartesiana, que se generalizou a todo o pensamento contemporâneo, científico ou não¹⁰. Por outro lado,

⁶ De E. Viollet-Le-Duc – *Dictionnaire raisonné de l'architecture, voce Restauration*.

⁷ Henrique Leitão – *Estudo Introdutório de Galileu Galilei – Sidereus Nuncius*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, 29-54 e 113-114.

⁸ No que aqui dissermos sobre este assunto seguiremos o pensamento de Hannah Arendt – *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, pp. 311-354.

⁹ Kepler – *Dioptrice*. Augsburg, 1611. (Cit. in Leitão, *op. cit.* in nota 7)

¹⁰ Para uma apresentação mais circunstanciada do essencial desta tese veja-se Hannah Arendt, *op.cit.* à nota 8.

apontando o telescópio ao espaço sideral Galileu irá anotar e divulgar uma substancial semelhança entre a Terra e os céus – a Lua tem montes e vales como a Terra, Júpiter tem luas como a Terra, e Vénus, porque tem fases como a Lua, gira necessariamente em torno do sol (o que favorecia a tese do heliocentrismo – ainda não provada¹¹ – que retirava a Terra do lugar privilegiado que antes ocupava). Obterá assim o esbatimento de uma dicotomia constitutiva de todo o pensamento, desde os tempos arcaicos¹², e uma dicotomia estruturante do pensamento do Homem perante si mesmo e o Mundo¹³.

O feito de aproximação dos corpos celestes realizado pelo telescópio não é, então, isento de consequências ao nível da vida dos homens. Os observatórios astronómicos existiram muito antes da invenção do telescópio: Stonehenge, os zigurates da Babilónia, as pirâmides maias e incas, os sucessivos observatórios de Alexandria, os observatórios chineses e árabes, até ao de Ticho Brahe... Contudo, na história dos Observatórios, nota-se uma fractura clara entre o antes e depois do telescópio. Até à implementação do telescópio, da observação dos astros retiravam-se implicações qualitativas, existenciais, poéticas, metafísicas. No grau mínimo e mais generalizado de influência, as estrelas suscitavam nos homens pelo menos o sentido do mistério: uma pergunta semelhante à do *Pastor Errante* de Leopardi¹⁴... A difusão do telescópio, germe da invenção e generalização da mundividência dita científica, operou uma redução da realidade¹⁵. Tornando os astros como que mais acessíveis, tocáveis pela mão, o telescópio retira-lhes o mistério que a distância lhes concedia. E retirando-lhes o mistério retira-lhes a significância, a interferência num mundo puramente humano. Com o telescópio as estrelas já não são contempladas; são medidas e analisadas nos seus constituintes físicos e químicos. Este movimento de aproximação e redução é, porventura, o cunho fundamental da Época Moderna e Contemporânea¹⁶, na medida em que

¹¹ A tese do heliocentrismo – ou melhor, de que a Terra se movia em torno do sol – só poderia ser provada pela observação de paralaxes estelares (campos estelares diferentes em observações de estrelas a média distância em épocas diferentes do ano). Galileu sabia-o mas nunca conseguiu realizar essas observações comprovativas, por os seus instrumentos não terem o grau de precisão suficiente.

¹² Veja-se, por exemplo, Mircea Eliade – *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1999; *passim*.

¹³ Recorde-se, por exemplo, a comparência em Heidegger dos termos *céu* e *terra* como referentes do pensamento e da acção humanas; por exemplo em *Origem da Obra de Arte, Construir, Habitar, Pensar, Poeticamente o Homem Habita*.

¹⁴ Veja-se nota 2

¹⁵ Augusto Del Noce – *Agonia de la sociedad opulenta*. Pamplona: Eunsa, 1979; pp. 135-146.

¹⁶ Em *"História Literária e Modernidade Literária"*, De Man fixa-se num tipo particular de esquecimento como parte da experiência essencial da modernidade. Ele convida-nos a considerar "a ideia de modernidade" como consistindo num "desejo de apagar tudo o que veio antes, na esperança de atingir finalmente o ponto a que se chamaria presente verdadeiro, um ponto de origem que marcaria um novo começo. Esta combinação entre esquecimento deliberado e uma acção que é também um novo começo capta o essencial da ideia de modernidade" (P. De Man – "Literary History and Literary Modernity" in

a aproximação dos objectos observados os coloca sob o domínio do homem, sobre o seu controlo, possibilitando e acompanhando tendências como o antropocentrismo, primeiro e depois, pela contaminação da dúvida, o egocentrismo¹⁷. Durante o século XIX, no momento apoteótico desta mentalidade – com o positivismo e o cientismo – aquele olhar quantificador e dominante que deriva do uso do telescópio faz-se crer capaz de resolver todos os problemas do Homem, emerge com prerrogativas salvíficas, quase a substituir-se à Religião. Os observatórios astronómicos – como o Observatório Astronómico de Lisboa – os laboratórios – como o Laboratório Chimico da Escola Politécnica – as salas de anatomia, são os santuários dessa nova religião. E a eles acorrem não apenas os seus sacerdotes – os cientistas – mas toda a sociedade bem pensante de então, que não declinasse inscrever-se no espírito do tempo. (O OAL participa inequivocamente deste pendor cultural – desde a sua entrada em funcionamento é intensamente visitado pelas mais variadas pessoas, como atesta o seu livro de visitas; várias fotografias de finais do século XIX e inícios do século XX mostram mulheres e crianças acompanhadas por homens que não aparentam especial afinidade com o mundo da Astronomia, em passeio nas imediações do OAL [figura 1].) Contudo, o reconhecimento pelas gentes de então deste protagonismo – e a identificação hoje do carácter simbólico (ou monumental) que esses edifícios têm relativamente à sua época – não podia ficar entregue estritamente à sua função: requeria a Arquitectura.

<Monumentum

Monumento: do latim *monumentum*; gerúndio do verbo *moneo*, que significa lembrar, num sentido imperativo ou apelativo – pode ser traduzido por "fazer recordar", "chamar a atenção", "advertir", "exortar"; às vezes mesmo "anunciar"¹⁸. Monumento será portanto aquilo que lembra ou aquilo que vai lembrando, o agente de um "lembra-te!" interpelativo.

O verbo *moneo* procede do radical indo-europeu *men*, de onde vem a palavra *memini* (memória)¹⁹, tal como aquelas de que derivam "mente" e "mental" e, em algumas línguas, o próprio termo com que se refere 'homem' ("man", "men", em inglês...). Assim se pode dizer que a essência do monumento é a 'memória'; mas é conveniente sublinhar que o termo

Daedalus, 99 (1970, pp. 384-404)". (in Paul Connerton – *Como as sociedades recordam*. (Primeira edição: Cambridge University Press, 1989.) Oeiras: Celta Editores, 1999, p. 71).

¹⁷ Hannah Arendt, *op. cit.* na nota 8, especialmente pp. 325-350.

¹⁸ Seguiremos quanto à etimologia de monumento, e quanto ao significado de *moneo* o dicionário de Félix Gaffiot (Félix Gaffiot – *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1934.)

¹⁹ Confronte-se com Jacques Le Goff – "Documento/Monumento" in *Enciclopédia Einaudi* vol. 1 (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984. Pp. 95-106.

'memória', na sua génese, era entendido como algo de essencial no homem. A identidade dos seres humanos é constituída pelas suas memórias: eu sou a memória das minhas experiências; essas memórias determinam os meus sonhos, os meus pensamentos, as minhas decisões, as minhas esperanças...²⁰

O monumento actua como símbolo, entidade objectiva que veicula uma mensagem passível de repercussão subjectiva. O monumento é a realidade material que acolhe, preserva e presentifica essas mensagens; ele externaliza para o mundo físico o conteúdo mental da Memória, sem o que esta, apenas entregue à biologia cerebral, soçobraría²¹. De uma forma misteriosa o monumento como que activa a consciência de discretos momentos passados, pela indução de movimentos e sentimentos que convergem no significado vital de uma experiência pretérita – agora reactualizada, consciencializada, aprofundada – ele opera como uma "máquina do tempo".

A presentificação dos astros e dos seus efeitos activantes de humanidade (enquanto qualidade *do* humano), a introdução ao sentido do Mistério, precisa de monumentos. Mas não é qualquer objecto que consegue esse efeito. O cumprimento do efeito monumental exige modalidades de acção peculiares: o monumento convoca a Memória – portanto a sua modalidade de acção não é passiva – e a mensagem que transmite tem um teor tal que interfere no quadro da vida puramente humana – aí o seu valor existencial, a sua utilidade vivencial. Ora a natureza dos objectos que produzem este efeito impõe processos genéticos específicos: para que o objecto participe no Eu – como acontece com o monumento – parece ser necessário que, logo no seu processo de produção, aconteça a participação *do* Eu. Esse modo de produção chama-se poético (ou artístico) e os seus produtos são Arte. Na Arte não basta o movimento de extrinsecação comum a todos os modos de produção (técnica ou poética); é exigido o movimento prévio da intrinsecação (tornar a coisa co-essencial ao meu Eu), que é apanágio exclusivo da produção poética. Por isso o monumento tem que ser arquitectura. A homologia corrente que existe entre os dois termos tem aqui a sua justificação.

Isso mesmo se verifica no OAL – o efeito monumental, passado e actual, decorre de ter sido feito como Arquitectura, com Arte, com preocupações que excedem o puramente técnico; o OAL não nasceu como puro instrumento para levar a cabo uma tarefa (ainda que altamente considerada). O que a história do processo arquitectónico do OAL demonstra –

²⁰ Santo Agostinho – *Confissões*, passim, mas especialmente livro X

²¹ Veja-se Hannah Arendt – *A condição Humana*, p. 210 e G. A. Mansuelli – *Les civilisations de l'Europe ancienne*. Paris: Arthaud, 1967. Cit in Le Goff – "Memória" in *Enciclopédia Einaudi* vol. 1, (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984, p. 46.

quando comparada com outras, de seus semelhantes – é que a perenidade do seu valor decorre do modo de produção poético.

Modernidade do OAL:

OAL: Observatório Astronómico de Lisboa. O OAL é um fruto e um símbolo do clima cultural que procurámos desenhar falando da mundividência inaugurada e difundida pelo telescópio. Mas a sua competência simbólica não decorre daí, pelo contrário, é da atitude que se radica na noção de *desiderium* que brota o seu ser monumento e a sua presença significativa até aos nossos dias. Não é o testemunho das actividades científicas que nele tiveram lugar o que primeiro lhe garante a repercussão cultural e o lugar de excepção que ocupa entre os seus congéneres²², mas sim a energia da sua arquitectura – ao veicular e presentificar eficazmente a mentalidade que o fez nascer e uma série de qualidades eminentemente humanas, relativas à experiência da casa e do templo. Quem nada soubesse sobre o que ali se fez continuaria a vibrar interiormente ao percorrê-lo: porque ali tem lugar uma peculiar experiência de acolhimento que leva ao recolhimento, experiência que é imanente à arquitectura. A arquitectura do OAL induz ao sentido do mistério.

O OAL surge para resolver uma polémica científica acerca da paralaxe de algumas estrelas – dado imprescindível para corresponder à pretensão cientifista imperante de cartografar os céus e tirar as medidas ao Universo²³. Essa é a sua história explícita, mas há uma *intra*-história: ele é construído recuperando referências arquitectónicas que mais têm a ver com o espaço sagrado do que com o dispositivo funcional que deveria ser um observatório

²² Veja-se Steven de Clercq, *et al* – "Greenwich on the river Tagus" "Ajuda", *the Astronomical Observatory of Lisbon* (6 September 2007).

O Observatório de Nice, sendo pouco mais recente e projectado por um arquitecto de renome (Tony Garnier, arquitecto da Ópera de Paris) prescindiu de uma articulação estreita entre a sua função e a sua arquitectura, tendo esta sido reduzida a mera decoradora dos exteriores e ficando os espaços interiores exclusivamente determinados pelo instrumento que abrigavam. Isso fez com que hoje, perdido o uso dos instrumentos, os interiores sejam sentidos como inóspitos, impróprios para qualquer uso e com um carácter estritamente documental, e os exteriores surjam bacocos. (Para os dados históricos relativos às vicissitudes da arquitectura do Observatório de Nice veja-se Françoise Le Guet Tully – Charles Garnier et l'observatoire de Nice in *Revue du Musée des arts et métiers*, nº36, 2002, pp. 45-52.)

²³ Alan W. Hirshfeld – *Parallax, the Race to Measure the Cosmos*. New York: W. H. Freeman and Company, 2001.

astronómico; recorre, além disso, a intenções e estratégias compositivas muito longínquas do espírito positivista²⁴.

Ao longo das três fases do projecto a comissão responsável nomeada pelo rei (em que sobressai Filipe Folque, importante personagem do panorama académico-científico nacional, professor de D. Pedro V, também ele seriamente implicado na iniciativa) pede por duas vezes ao arquitecto Jean Colson, (arquitecto francês a trabalhar em Portugal) para incrementar o carácter monumental da obra. "Mais monumentalidade" diz o pronunciamento da Comissão sobre o primeiro estudo; e depois antepõe várias chamadas de atenção relativas principalmente à substância estética da arquitectura: solicita a inversão da orientação do edifício, de modo a evitar um feio pára-sol de madeira (copiado do Observatório de Pulkova) e a valorizar a vista do Tejo; reclama tectos mais altos e platibandas em vez de beirados... O projecto evolui gradualmente, de uma imagem discreta e coloquial – quase popular –, para outra, áulica e classicista [figuras 2, 3 e 4]. (Algo de parecido aliás se passara com Pulkova, onde um projecto mais funcional mas de traços neogóticos fora preterido por outro que recorria à linguagem clássica – por se achar esta mais consone à atmosfera "racionalista" – diríamos nós – pretendida.) A fisionomia de templo grego é assim consistentemente invocada ao longo de todo historial formativo do Observatório de Lisboa; e é também isso que se experimenta na quinestesia²⁵ induzida pelos seus espaços: ao longo da viagem pelo OAL mergulha-se no indizível silêncio das coisas infinitas

²⁴ No que dissermos a seguir recuperaremos informação mais detalhadamente apresentada no nosso artigo "Um Templo para a Ciência: o Observatório Astronómico de Lisboa (Arquitectura e História)", in Marieta Dá Mesquita (org.) – *Arquitecturas de Papel*. Lisboa: Caleidóscópio, 2011.

²⁵ Veja-se Husserl: "*o Lugar* [e portanto também a arquitectura] *é percebido através da quinestesia* [percepção do movimento] *pela qual o carácter do lugar é optimalmente experimentado*" ("Der Ort ist verwirklicht durch die Kinäesthese, in der das Was des Ortes optimal erfahren ist"); citado de um manuscrito de 1932 in Claesges – *Edmund Husserls Theorie*, p. 82.

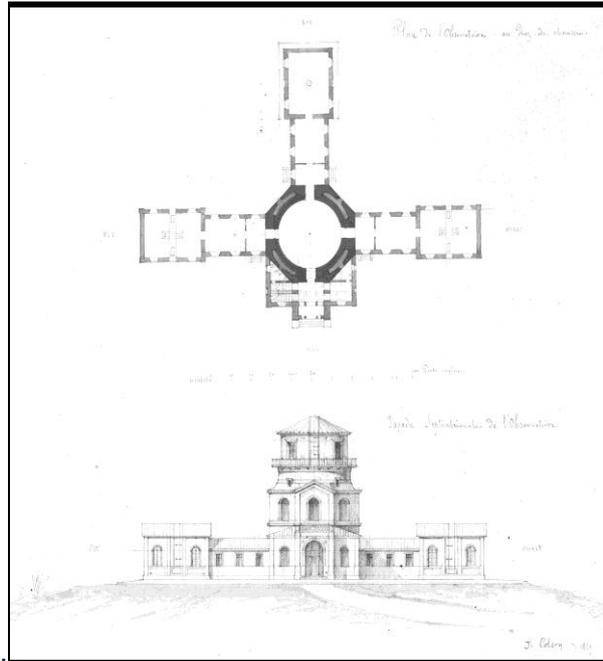


Figura 2 - Primeiro estudo de J. Colson Primeiro estudo de J. Colson para o Observatório Astronómico de Lisboa (Arquivo OAL).

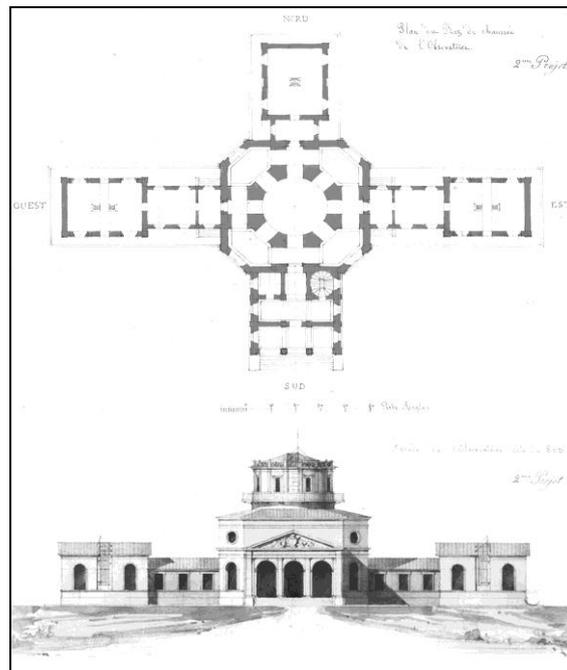


Figura 3 - Segundo estudo de J. Colson para o Observatório Astronómico de Lisboa (Arquivo OAL).

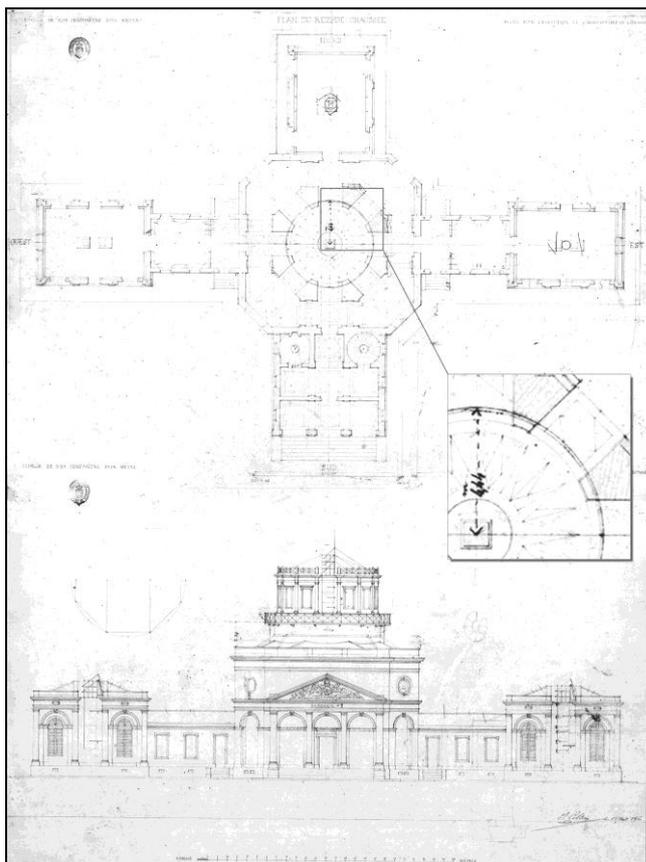


Figura 4 - Projecto de Execução de J. Colson para o Observatório Astronómico de Lisboa (Arquivo OAL).

A implantação do OAL, num patamar desafogado a meia encosta, naquilo que se chama uma "crista militar" concede-lhe uma extraordinária visibilidade [figura 5]. Essa apelativa situação é análoga à de certas arquitecturas que adquirem um eco simbólico, como os castelos ou alguns santuários (a Acrópole de Atenas, por exemplo). O equilíbrio e serenidade da sua forma – sensível quer na disposição radial e centrífuga da planimetria, quer na silhueta isósceles – emanam também uma sugestão clássica e templar.

A entrada porticada é-o explicitamente [figura 6]. E se aceitarmos o convite da implantação e do pórtico seremos levados a experimentar uma estrutura de percursos que, muito embora diferente no desenho, é substancialmente coincidente, na ambiência, com a de um templo antigo: ultrapassadas as pesadas portas, entramos em algo que se poderia descrever como um *stoa* cupulado, rasgado radialmente num peristilo ou sala hipostila, que se expande ainda, centrifugamente, em eixos estreitos e escuros (que já não convidam ao percurso) [figuras 7, 8 e 9]. No fim destes relampejam amplas câmaras em que tomam lugar

estranhos instrumentos à volta dos quais se executam operações herméticas [figura 10]. Se ousarmos penetrar nesses espaços sentir-nos-emos em transgressão, ao contrário do franco apelo que se sentia no pórtico e na sala central.

Concedendo a intersubjectividade da narrativa apresentada do percurso do Observatório, facilmente constataremos ter ela muitos paralelos com uma descrição de aproximação (e penetração) num dos templos da Acrópole de Atenas ou num templo egípcio de Karnak. Em qualquer destas conformações a situação e/ou o pórtico provocam o mesmo tipo de atracção que o Observatório de Lisboa. Há depois espaços cobertos de carácter livre mas acolhedores, que suscitam recolhimento e convidam à deambulação peripatética. E, por fim, a entrada na *cela* e o acesso ao ídolo, não obstante justificar e conceder suporte aos momentos anteriores de aproximação, fica reservado aos sacerdotes – função que no OAL é cumprida pelos cientistas; aos visitantes "profanos" é-lhes permitido apenas infiltrar esses espaços com o olhar [figura 11].

No OAL convivem, pois, dois tipos de espaço: aqueles que têm uma função representativa – como a entrada principal e a sala central –, e aqueles que têm uma função técnica – que abrigam os instrumentos. A caracterização dupla dos espaços do OAL tem uma justificação histórica – o que leva a pensar que não foi inconsciente. Os compartimentos que abrigam os instrumentos decorrem principalmente do contributo de Struve – astrónomo de Pulkova, que logo no início de todo o processo enviou um plano esquemático do que deveria ser o Observatório de Lisboa: um espaço exíguo determinado unicamente pelas exigências do instrumento de observação (telescópio zenital). As outras divisões rejeitam o esquema de Struve e copiam fielmente a planimetria do observatório de Pulkova (que, como vimos, busca conotações para além do puro uso) [figuras 12 e 13].

Estranhamente ou talvez não, esta duplicidade de ambiências não é contraditória – de um ponto de vista simbólico os espaços têm um funcionamento complementar: é o trabalho sofisticado e enigmático que acontece nas salas de observação que concede o suporte semântico à atmosfera nobre, elevada, quase religiosa que se respira na sala central e na fachada; por seu lado esta atmosfera introduz e apresenta a sociedade do tempo à relevância sociocultural do misterioso trabalho que o astrónomo realiza nos seus cubículos reservados; é como que o pedestal no qual se coloca o pequeno objecto em que se quer concentrar a atenção do público.

Assim sendo os movimentos e sentimentos induzidos pela arquitectura do OAL tem no arquétipo do templo antigo o esclarecimento do seu conteúdo mnemónico: a arquitectura do OAL funciona como a de um templo pagão, apesar das diferenças morfológicas, e, por ela, o

OAL é experimentado como o santuário de uma abscondita divindade híper-humana – um Templo da Ciência. E é este ser dado a experimentar-se como templo que lhe confere monumentalidade, uma vez que a sua função explícita – a de um observatório astronómico dedicado à astronomia sideral – se perdeu no tempo; o seu predicado documental é insuficiente para justificar o seu valor presente. Não foi, portanto, o aspecto científico da sua identidade que lhe granjeou a sobrevivência, mas sim o poético.

Corpos Celestes

Perguntemos por fim: o que re-presenta melhor os céus (pois disso se tratou, afinal): a Ciência ou a Arte? Os corpos celestes recordam ao homem aquilo que ele é, simbolizam o Mistério (como vimos em Leopardi); e a sua re-presentação é condição para a Memória, primeiro, e, por ela, para a Esperança, na medida em que aquilo que podemos esperar é sempre análogo a algo que já vivemos (nesse sentido se expressava Saramago). Então, o que é que melhor torna presente os corpos celestes, onde perpassa melhor o sentido do Mistério: no "telescópio" ou no "monumento" que é a arquitectura do OAL?

Num insinuante conto – *Um Corpo*²⁶ – Camilo Boito expõe admiravelmente a resposta, ainda que de modo alegórico, voluntariamente indefinido, solicitando a quem o lê uma tomada de posição.

Os protagonistas são três: o artista, o cientista e a inevitável personagem feminina da mulher amada – densa de conotações simbólicas.

O artista é pintor. Tem por modelo uma mulher muito bela – Carlotta – "anima di fanciulla in corpo di Dea". Durante a execução da pintura em que figurava Carlotta, o pintor enamora-se dela, ama-a profundamente, e nesse amor é correspondido. A obra acabada espelha magnificamente o sentimento entre ambos.

Pela beleza da mulher sente-se também atraído um outro personagem – Carlos Gulz – jovem e genial anatomista, corifeu da mentalidade cientifista de finais do século XIX. Era sua pretensão determinar, mediante a investigação anatómica, as causas da beleza física – para aumento do conhecimento e progresso da Ciência –; e retinha ser essa uma missão a que eram devidos os maiores sacrifícios, inclusivamente de vidas humanas. Da tarefa a que havia

²⁶ Camilo Boito - "Un Corpo" in *Storielle vane. Tutti i racconti*. Firenze: 1970; pp. 27 e seguintes. Veja-se também, Maria Antonietta Crippa – "Boito e l'architettura dell'Italia Unita" in *Camillo Boito - Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1989., pp. XXXIV e XXXV

consagrado a sua existência tinham já resultado, em tão precoce idade, duas colossais obras: *L'indole morale degli animali domestici ricercata anatomicamente* e *Anatomia Estetica*.

O anatomista sofre de uma curiosidade mórbida pela perfeição daquele corpo de mulher e deseja febrilmente escarpelizar – literalmente também – os indícios da sua formosura. Carlotta condói-se daquela malsã inclinação de Gulz por si.

A bela modelo é vítima de um acidente e morre. O seu corpo chega às mãos do anatomista, que se prepara para a dissecar, na intenção de se apossar dos segredos da sua beleza. Diante da mesa anatómica, diante daquele corpo morto que ainda exalava a pulcra fragrância de antes – agora perturbante perfume, cimaterial, porque já sem vibração de vida – , trava-se um dramático diálogo entre o anatomista e o pintor.

O anatomista censura ao pintor o accontentar-se com uma visão tão superficial da beleza – a que provinha da Arte, entenda-se –, a inépcia dessa estratégia re-presentativa relativamente às exigências dos tempos modernos; enaltece a sua pesquisa das razões que se escondem por detrás da aparência, a rigorosa documentação que produz...

O pintor silencioso, perplexo, asfixiado pela prosápia positivista, refugia-se na recordação da sua amada que a contemplação do quadro lhe traz. Ela está para sempre perdida, mas, por aquela imagem tão viva e loquaz, a graça estonteante da sua presença parece permanecer – renascer... [figura 14]



Figura 14 - Observatório Astronómico de Lisboa no início do século XX (fotografia de autor desconhecido, arquivo OAL).