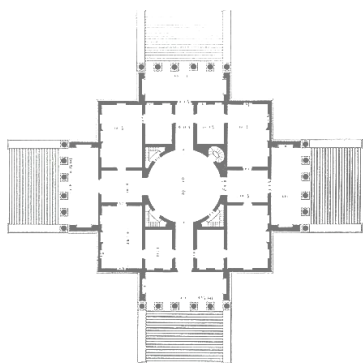


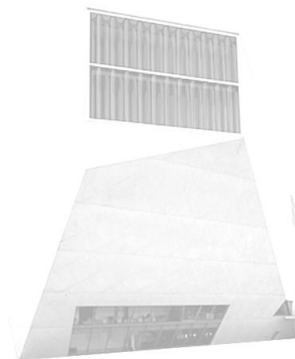
Universidade da Beira Interior
Mestrado Integrado em Arquitectura

Dissertação para a obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura

sob a orientação do
Prof. Doutor Luís Miguel Barros de Moreira Pinto



Arquitectura do Clássico ao Caos



Alba Manuela Canento Doutor Duarte
Junho 2009

Esquema da dissertação

Introdução

Parte I – Noções gerais

Parte II – A busca da Beleza através da perfeição
Um esboço histórico

Parte III – Arquitectura de Hoje

Conclusões

Bibliografia

Resumo

A arquitectura como a vemos hoje é resultado da ausência de regras estabelecidas e específicas do *belo*. A arquitectura clássica regia-se por essas regras e se não fossem aplicadas, o objecto arquitectónico não poderia ser considerado *belo*. O arquitecto de hoje aplica a sua personalidade e maneira de ver o mundo na sua obra. Mas utilizará ainda os conceitos clássicos de *maneira regulamentar* como ditariam as leis clássicas ou será que também as reinterpreta à sua maneira? Analisaremos o período modernista de Le Corbusier e a sua estética de arquitectura e por último tentaremos fomentar esta ideia ao analisar uma ou duas obras de dois arquitectos contemporâneos que abarquem a arquitectura por vias diferentes.

Esta tese pretende estabelecer um eixo condutor, com origem nos conhecimentos da antiguidade, no que concerne à arquitectura, até aos dias de hoje. Pretende-se avaliar se estes elementos ainda compõem a arquitectura contemporânea.

A arquitectura dos dias de hoje: quebra no saber ou é apenas outra maneira de expressar o mesmo conhecimento?

Palavras-chave: Arquitectura, Continuidade, Clássico vs. Caos, Memória, Identidade

Abstract

Architecture as we see today is a result of the abstinence of established and specific rules of the *beauty*. Classic architecture followed these rules and if they we're not used, the architectural object wouldn't be considered *beautiful*. The architect of today applies his personality and his way of seeing the world to his work. But does he apply those concepts in the classical *traditional* way or does he rethink them? We will also study Le Corbusier's modernism and his architectural aesthetics and for final, we'll try to instigate this idea analyzing a few works of two contemporary architects who embrace architecture from a different view.

This thesis hopes to link the ancient architectural knowledge to the present day, evaluate if the simplicity of its elements still composes the today architecture, even if without the same precision.

Architecture of today: rupture of the known or another way to express the same knowledge?

Keywords: Architecture, Continuity, Classics vs. Chaos, Memory, Identity

Agradecimentos

Aos meus pais, aos meus amigos, pelo apoio sempre presente.

Aos professores, aos meus colegas de curso, sem os quais esta meta não poderia
ter sido alcançada.

Ao meu orientador, professor, amigo, e agora colega, Luís Miguel Moreira Pinto.

“Architecture is the will of an epoch translated into space.”¹

Ludwig Mies van der Rohe

¹ In [<http://www.quotesdaddy.com/tag/architecture/5>]

Índice

Índice de imagens e referências	x
Lista de abreviaturas	xiii
Introdução	Pág.2
Tema	Pág.2
Objectivos	Pág.3
Delimitação do campo de estudo	Pág.3
Estrutura do documento	Pág.4
Parte I – Noções básicas	Pág.5
O papel do arquitecto	Pág.6
Vitruvius e a educação do arquitecto	Pág.7
Linguagem visual	Pág.8
Volume	Pág.9
Forma	Pág.9
Luz	Pág.10
Lugar	Pág.10
Parte II – A busca da beleza através da perfeição – um esboço histórico	Pág.15
Nota introdutória	Pág.16
O clássico grego	Pág.17
O Parthénon como exemplo máximo	Pág.20
O corpo humano e o quadrado	Pág.21
A herança helenística em Roma	Pág.24
O Panteão de Roma	Pág.25
As novas atmosferas cristãs	Pág.27
<i>As primeiras construções católicas</i>	
Do românico ao gótico	Pág.29
<i>Cruz latina como delineador do espaço cristão</i>	
O renascimento do clássico	Pág.32
<i>Construir bem para o bem humano</i>	
O regresso ao espaço central	Pág.34
Andrea Palladio	Pág.36
A mensagem retórica do barroco	Pág.40
O tempo dos revivalismos	Pág.42
O ascender do modernismo	Pág.43
<i>A forma obedece à função</i>	
A Arte Nova e o espaço orgânico	Pág.44
Wright	Pág.44
Os novos traçados reguladores	Pág.47
<i>Le Corbusier</i>	
Villa Savoye	Pág.49
	Pág.52

Parte III – Arquitectura de Hoje

A visão de hoje

Pág.53

Riegl e a Casa da Cascata como obra moderna total e intemporal

Pág.55

Moderno vs. Tradicional

Pág.57

A integração do novo objecto

Álvaro Siza Vieira

Pág.62

Conclusões

Pág.67

Bibliografia

Pág.70

Índice de imagens e referências

Fig.1, 2 e 3	Frames do filme <i>The Fountainhead</i> , de King Vidor, 1950.....	Pág. 13
	<i>In</i> [http://www.nytimes.com/2007/04/01/books/review/leonhardt.t.html?partner=rssnyt&emc=rss]	
Fig.4	Dicionário visual da Bauhaus.....	Pág.14
	<i>In</i> [http://jaced.com/blogpix/2007/trisquarecircle/002.gif]	
Fig.5	Praça e estátua do Campidoglio, de Miguel Ângelo, Roma, 1536, desenho por Etienne Dupérac.....	Pág.14
	<i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:CampidoglioEng.jpg]	
Fig.6	Princípio da figura e fundo.....	Pág.14
	<i>In</i> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Percepção]	
Fig.7	Casa em Alcácer do Sal, Arquitectos Aires Mateus.....	Pág.14
	<i>In</i> [http://www.airesmateus.com/?lop=conteudo&op=aab3238922bcc25a6f606eb525ffdc56&id=e4da3b7fbbce2345d7772b0674a318d5#]	
Fig.8	Homem de Vitruvius, por Leonardo da Vinci, 1490.....	Pág.22
	<i>In</i> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg]	
Fig.9	Ordens cinco ordens de colunas; da esquerda para a direita: toscana, dórica, jónica, coríntia, compósita.....	Pág.22
	<i>In</i> Jobst, Christoph, Sigel, Paul, et. al. 2003, <i>Teoria da Arquitectura</i> , Taschen, Colónia	
Fig.10	Vista exterior do Parthénon, 448-432 a.C., acrópole de Atenas.....	Pág.23
	<i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parthenon-2008.jpg]	
Fig.11	Planta do Parthénon, 448-432 a.C., acrópole de Atenas.....	Pág.23
	<i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parthenon-top-view.svg]	
Fig.12	Teatro de Epidauro, 350 a.C.....	Pág.23
	<i>In</i> [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Epidauros_Theater.jpg]	
Fig.13	Espaço interior no Panteão de Roma, 118-125 a.C.....	Pág.26
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/pamilne/2067025474/]	
Fig.14	Planos do Panteão de Roma, 118-125 a.C.....	Pág.26
	<i>In</i> [http://traumwerk.stanford.edu/philolog/pantheon_4views.lg.gif]	
Fig.15	Igreja de Santa Maria in Cosmedin, Roma, final séc. VIII.....	Pág.28
	<i>In</i> [http://www.e-architect.co.uk/rome/jpgs/rome_building_aw080217_709.jpg]	
Fig.16	Igreja de Santa Maria in Cosmedin, Planta.....	Pág.28
	<i>In</i> [http://www.sacred-destinations.com/italy/images/rome/prassede/floor-plan-webb-med2.jpg]	
Fig.17	Basilica Saint-Sernin de Toulouse, 1080-1120.....	Pág.31
	<i>In</i> [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Basilique_Saint-Sernin_-_Toulouse.jpg]	
Fig.18	Basilica Saint-Sernin de Toulouse, Planta.....	Pág.31
	<i>In</i> [http://picasaweb.google.com/lh/photo/X3St6Qx0AJiWSNChv1tNwg]	
Fig.19	Catedral de Milão, 1386-1401.....	Pág.31
	<i>In</i> [http://farm1.static.flickr.com/147/339122519_74210e63d1.jpg]	
Fig.20	Catedral de Milão, Planta.....	Pág.31
	<i>In</i> [http://chestofbooks.com/architecture/James-Fergusson/Illustrated-Handbook-of-Architecture---Christian-Architecture/scaled/s-632-P.jpg]	
Fig.21	Igreja de San Lorenzo, Brunelleschi, Florença, 1421-1469.....	Pág.38
	<i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:SanLorenzodiFirenze02.jpg]	
Fig.22	Igreja de San Lorenzo, Planta.....	Pág.38
	<i>In</i> [http://www.radford.edu/%7Erbarris/art216sumfall/brunelleschilorenzoplan72.jpg]	

Fig.23	Interior da Basílica de São Pedro, Roma, pintura de época por Giovanni Paolo Pannini..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Paolo_Panini_-_Interior_of_St._Peter%27s,_Rome.jpg]	Pág.38
Fig.24	Basílica de São Pedro, Roma, 1506, planta original por Bramante..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:SaintPierre4.JPG]	Pág.38
Fig.25	Basílica de São Pedro, Roma, 1515, planta por Rafael..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:SaintPierreRaphael.JPG]	Pág.38
Fig.26	Basílica de São Pedro, Roma, 1515, planta por Miguel Ângelo..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:PetersdomGrundriss.jpg]	Pág.38
Fig.27	Tempietto de S. Pietro in Montorio, Roma, Bramante, 1502..... <i>In</i> [http://www.cartage.org.lb/en/themes/arts/Architec/MiddleAges/Architectural/RomanesqueArchitecture/DonatoBramante/Tempietto.jpg]	Pág.39
Fig.28	Tempietto de S. Pietro in Montorio, Corte..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:PalladioBramanteTempietto1570.jpg]	Pág.39
Fig.29	Tempietto de S. Pietro in Montorio, Planta..... <i>In</i> [http://grandtradition.net/files/tempietto-platt_egrond-palladio.jpg]	Pág.39
Fig.30	Rotonda, Andrea Palladio, arredores de Veneza, 1567, vista exterior..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_Rotonda.jpg]	Pág.39
Fig.31	Villa Rotonda, Andrea, Planta e corte..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:PalladioRotondaPlan.jpg]	Pág.39
Fig.32	Biblioteca Medicea-Laurenziana, Brunelleschi, Florença, 1571..... <i>In</i> [http://www.rositour.it/Arte/Michelangelo%20Buonarroti/Michelangelo.htm]	Pág.41
Fig.33	Igreja de San Carlino alle Quattro Fontane, Roma, Borromini, 1665-1667, Fachada..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg]	Pág.41
Fig.34	Igreja de San Carlino alle Quattro Fontane, Planta..... <i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_Rome_Italy.svg]	Pág.41
Fig.35	Biblioteca Saint Geneviève, Henri Labrousse Paris, 1844-1851..... <i>In</i> [http://en.structurae.de/files/photos/64/paris_5eme_arrondissement/dscf0168.jpg]	Pág.42
Fig.36	Casa Milá, Antoni Gaudí, Barcelona, 1912..... <i>In</i> [http://www.lsi.upc.edu/~cpm2006/casa-mila.jpg]	Pág.45
Fig.37	Casa Milá, Antoni Gaudí, planta..... <i>In</i> [http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/0280-CasaMilaplan.jpg]	Pág.45
Fig.38	Armazens Marshall Field, Henry Richardson, 1885-1887..... <i>In</i> [http://chicago.urban-history.org/ven/dss/fields07.jpg]	Pág.45
Fig.39	Armazens Marshall Field, Planta..... <i>In</i> [http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/images1/179.jpg]	Pág.45
Fig.40	Armazéns Carson Pirie, Louis Sullivan, Chicago, 1899-1904..... <i>In</i> [http://www.avenuedstereo.com/modern/sullivan_carson.jpg]	Pág.45
Fig.41	Casa Robie, Frank Lloyd Wright, 1909, Chicado, Illinois <i>In</i> [http://media-2.web.britannica.com/eb-media/44/5844-004-8B1DFFE4.jpg]	Pág.46
Fig.42	Casa Robie, Frank Lloyd Wright, plantas..... <i>In</i> [http://pc.blogspot.com/2007/08/robie-house-frank-lloyd-wright.html]	Pág.46
Fig.43	Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929..... <i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/alejon_paris/509452706/sizes/o/]	Pág.51
Fig.44	Villa Savoye, Le Corbusier, plantas..... <i>In</i> [http://www.quondam.com/77/7636i01.gif]	Pág.51
Fig.45	Casa Domino (teórica), Le Corbusier, 1914..... <i>In</i> [http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/Corbusier/Le_Corbusier__Domino_house_1914_dwg_perspective.jpg]	Pág.51
Fig.46	Casa em Weissenhof, Estugarda, Le Corbusier, 1927.....	Pág.51

	<i>In</i> [http://193.175.110.9/hornemann/english/previous_projects_materiality_abstract_reichwald.php]	
Fig.47	Casa Kaufmann ou Casa da Cascata, Frank Lloyd Wright, 1934, Pensilvania, EUA.....	Pág.56
	<i>In</i> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Falling_Water_01.jpg]	
Fig.48	Casa Kaufmann ou Casa da Cascata, Frank Lloyd Wright, 1934, Pensilvania, EUA.....	Pág.56
	<i>In</i> [http://www.amnesta.net/other/fallingwater/]	
Fig.49	Museu Guggenheim, Frank Ghery, Bilbao, 1992.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://emilymay.files.wordpress.com/2007/09/1_guggenheim_bilbao.jpeg]	
Fig.50	Museu Guggenheim, Frank Ghery, Bilbao, 1992.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://farm3.static.flickr.com/2061/1875629879_93c031ad2a.jpg]	
Fig.51	Departamento Basco de Saúde, Coll-Barreu Arquitectos, Bilbao.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/4098/basque-health-department-headquarters-by-coll-barreu-arquitectos.html]	
Fig.52	Departamento Basco de Saúde, Coll-Barreu Arquitectos, Bilbao.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/4098/basque-health-department-headquarters-by-coll-barreu-arquitectos.html]	
Fig.53	Casa da Música, Rem Koolhaas, Porto, 2005.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://olhares.aeiou.pt/cd_da_casa_da_musica_foto2762146.html]	
Fig.54	Casa da Música, Rem Koolhaas, Porto, 2005.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://nimages.blogspot.com/2005/04/casa-da-msica-rem-koolhaas.html]	
Fig.55	Casa da Música, Rem Koolhaas, Porto, 2005.....	Pág.61
	<i>In</i> [http://defesadopublico.blogspot.com/2005/04/curiosidade-kultureflash-destaca-casa.html]	
Fig.56	Casa de Chá, Álvaro Siza, Matosinhos, 1952.....	Pág.65
	<i>In</i> [http://2.bp.blogspot.com/_NoeeUoXBLk/Ri0iv-DPBJI/AAAAAAAAAJc/rEU3moJTXdQ/s400/Casa+de+Chá+-+Alvaro+Siza+(11).jpg]	
Fig.57	Casa de Chá, Álvaro Siza, Matosinhos, 1952.....	Pág.65
	<i>In</i> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Siza_BoaNovaTeaPavillion2.jpg]	
Fig.58	Piscinas naturais de Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1961-1966.....	Pág.65
	<i>In</i> [http://olhares.aeiou.pt/piscinas_naturaisleca_da_palmeira_foto922719.html]	
Fig.59	Casa Vieira de Castro, Álvaro Siza, Famalicão, 1984-1998.....	Pág.65
	<i>In</i> [http://alvarosizavieira.com/wp-content/uploads/2009/03/vieiracastro.jpg]	
Fig.60	Igreja de santa Maria, Álvaro Siza, Marco de Canavezes, 1990-96.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/mrtobaias/1117660379/]	
Fig.61	Igreja de santa Maria, Álvaro Siza, Marco de Canavezes, 1990-96.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/tecum/240454612/]	
Fig.62	Igreja de santa Maria, Álvaro Siza, Marco de Canavezes, 1990-96.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/mustha/3042133810/]	
Fig.63	Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/huw/8071403/]	
Fig.64	Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/danielfernandes/138739897/]	
Fig.65	Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/heldercotrim/3056862091/]	
Fig.66	Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99.....	Pág.66
	<i>In</i> [http://www.flickr.com/photos/joana_santos/82077573/]	

Lista de abreviaturas

Ap.	<i>Apud</i>
Cap.	Capítulo
Cf.	Confira
<i>et. al.</i>	E outros
<i>et seq.</i>	E seguintes
Fig.	Figura
<i>In</i>	Em
<i>Op. cit.</i>	<i>Opere citato</i>
p.	Página
<i>passim</i>	Em diversas passagens
séc.	Século
V.	Ver

Introdução

Tema

A escolha deste tema baseia-se na necessidade de entender a arquitectura contemporânea e o porquê das suas formas. Os ideais clássicos mantiveram-se na arquitectura até meados do séc. XX, pois sendo formas esteticamente aceites pela comunidade, tal permitiu que a arquitectura e os arquitectos se mantivessem apegados a elas, sem originar qualquer outro tipo de criatividade formal. O aparecimento de novos materiais de construção graças à revolução industrial proporcionou novas visões e concepções de espaço e revolucionou o panorama arquitectónico ocidental. Embora se aplicassem ainda ideais clássicos nos edifícios, a estrutura em si começa a ter um novo significado arquitectónico, que se vai integrar completamente nos ideais do século seguinte.

Na primeira metade do séc. XX, o aspecto da arquitectura ocidental mudou drasticamente. Com o evidente florescer do Movimento Moderno no fim da 2ª Guerra Mundial, travou-se um novo processo de forma arquitectónica, já não virada apenas para a sua beleza, mas para questões de tecnologia e industrialização, planeamento a grande escala e supressão de problemas envolvendo necessidades sociais. É aqui que a linguagem da arquitectura que se conhecia até agora, se dilui. Os grandes arquitectos deste século vão tratar de redesenhar uma nova linguagem arquitectónica, que se adapte aos novos tempos e visões.

Objectivos

Os objectivos desta tese estão intrinsecamente ligados ao seu tema. O tempo e os acontecimentos levaram a que a arquitectura e a sua visão, tanto espacial como social se modificassem. O que se pretende saber é se os arquitectos conseguiram acompanhar estas mudanças e porquê. Quais os factores que lhes permitiram desprender-se dos ideais clássicos que dominaram grande parte da história da arquitectura e a formular uma nova linguagem arquitectónica.

Delimitação do campo de estudo

Como a presente tese trata de um vasto período de tempo arquitectónico, é natural que nem todos os aspectos possam ter sido explorados. Foram enunciados vários pontos históricos que merecem especial destaque pela sua importância. Também devido ao curto espaço de tempo disponível, foi impossível referir mais autores ou obras de igual valor histórico.

Quanto à bibliografia apresentada, a mesma não inclui outros autores de referência, pois era impossível abrangê-los a todos em tão pouco tempo. Os exemplos descritos marcam presença pelo seu valor histórico exemplificativo. Os arquitectos contemporâneos e suas obras são de grande importância para o remate da tese, pois eles exemplificam o resultado da evolução cultural arquitectónica.

Estrutura do documento

O documento está estruturado em três partes orientadoras. A primeira parte diz respeito a várias considerações que se devem ter em conta para estudar este tema, sobre o papel do arquitecto na concepção da obra e avaliador da evolução temporal, sobre a concepção do espaço e a sua linguagem visual. Na segunda parte, procederemos a uma revisão dos acontecimentos arquitectónicos ao longo dos séculos, começando nas concepções helénicas até à racionalidade de Le Corbusier, tendo sempre como base a escala humana para com o espaço. Por fim, a terceira parte, onde destacamos algumas considerações sobre o arquitecto moderno, a visão de Alois Riegl sobre a Casa da Cascata como a realização de todos os objectivos da arquitectura moderna, um tema também de alguma discussão como o da integração do objecto contemporâneo num ambiente tradicional e finalizaremos com algumas obras de Álvaro Siza, que exemplificam, no nosso país, os ideais da arquitectura moderna. A tese é finalizada por uma conclusão.

Parte I – Noções básicas

O papel do arquitecto

A profissão de arquitecto como artista não remonta desde há muito tempo. Desde que o Homem começou a construir edifícios, a arquitectura era indiferente da estrutura, logo podia ser executada pelo mestre-de-obras, que era então chamado de arquitecto, que elaborava esta arte ainda não apelidada de tal desde as complicadas fundações até ao detalhe de uma fachada. Só a partir do Renascimento o arquitecto se destaca do mestre-de-obras, para se dedicar a um papel mais intelectual.

Para desenhar um edifício, o arquitecto não se fica apenas por esta “aparência” exterior, mas estuda plantas, alçados, secções, o local, a história, as pessoas principalmente, pois é para elas que o edifício se destina. O resultado deste intensivo estudo deverá ser uma harmonia entre as partes, e aqui por fim, reside o papel fundamental do arquitecto.

O arquitecto pega na massa e esculpe a forma, tal como o escultor, e ainda trabalha os valores pictóricos como o pintor, resolve problemas práticos, configurando o espaço que o Homem habita, no fundo, ele tem um papel decisivo na nossa vida. Também poderíamos dizer que o arquitecto tem um papel quase como um cenógrafo: imagina e cria os espaços em que vivemos o nosso dia-a-dia e tenta que essa experiência seja o mais agradável possível.

Outro factor importante para o arquitecto é o contexto em que insere a sua composição. Um edifício pode ser interpretado como uma obra de arte numa dada época, mas pode ocorrer o erro de querermos repetir este edifício noutra local e era, os quais são capazes de descontextualizar completamente a obra.

Vitrúvio e a educação do arquitecto

A visão de Vitrúvio em relação ao posto do arquitecto foi muito importante para a época clássica. Apesar de se ter escrito que *não tinha grande génio nem talento literário*, Vitrúvio, arquitecto de alguma importância no reinado de Augusto, compilou em dez livros *uma grande quantidade de conhecimentos tradicionais sobre a construção*², um manual prático do arquitecto romano no séc. I d.C.

Para Vitrúvio, o arquitecto tem a necessidade de ter uma vasta cultura geral, pois só atinge o posto de arquitecto os que desde cedo *tenham sido alimentados com a sabedoria de várias áreas*³. Embora este tenha a capacidade de ter muitos e variados conhecimentos, nunca chegaria a um saber perfeito, assim como aqueles que se especializam numa dada área.

O papel do arquitecto também foi exposto no cinema. Tome-se o caso da personagem Howard Roark, interpretada por Gary Cooper em *The Fountainhead* de 1950, do realizador King Vidor. O arquitecto aqui tenta a todo o custo impor os seus ideais arquitectónicos, os quais não se enquadravam nos ideais da sua época. A trama é gerada à volta dos clientes não quererem separar-se da aplicação das formas populares na arquitectura, pois estas eram aceites por todos.

*Its appearance is not of any known style. The public wouldn't like it. It's too different, too original*⁴.

Ao apresentar o seu projecto, o arquitecto pretende que o edifício projecte na sua forma a sua função, embora os clientes não se oponham, propõem antes que se lhe dê um toque de *dignidade clássica*, ao acrescentar janelas clássicas num alçado e frontões clássicos.

² John Summerson, Op. cit, A Linguagem Clássica da Arquitectura, p. 6

³ Vitrúvio, *Tratado de Arquitectura*, *passim*

⁴ Excerto de um diálogo dos clientes frente ao design moderno do projecto do arquitecto. In *The Fountainhead*, [filme] dirigido por King Vidor, 1950

A linguagem visual

O arquitecto vale-se da linguagem visual para transmitir a ideia que tem em mente do espaço e esta é a chave para o sucesso deste quando confrontado com o espectador. Através do desenho, o arquitecto consegue projectar uma organização formal do espaço, onde ocorrem as *presenças e vazios*, que entendemos através da nossa *percepção visual*⁵.

Esta percepção é uma união entre o pensar e sentir, que trabalha no encaço do entendimento da forma que está representada. Kahn descreve⁶ em *Forma y Deseño* que a ideia de percepção da forma implica uma harmonia no sentido da ordem, mas que esta forma não tem limites. Veja-se o exemplo da ideia de casa, é um conceito que adquirimos quando a experienciamos pela primeira vez na vida, a qual fica armazenada na mente e serve para analisar formas com o mesmo significado a partir desse momento.

Mas para entendermos as formas, é necessário que entendamos os seus elementos fundamentais em primeiro lugar, pois estes quando devidamente entendidos, devem ser também experimentados. Uns podem ser imediatamente apercebidos pelo nosso intelecto, mas os demais podem ser mais difíceis de adquirir pelos nossos sentidos. Este conjunto de elementos deve estar ligado de maneira coerente, para que possa ser formada uma ideia estruturada no nosso intelecto.

⁵ *Percepção visual*, no sentido da psicologia e das ciências cognitivas é uma de várias formas de percepção associadas aos sentidos. É o produto final da visão consistindo na habilidade de detectar a luz e interpretar as consequências do estímulo luminoso, do ponto de vista estético e lógico. in. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Percepção_visual]

⁶ Louis Kahn, *Forma y Deseño*, ap. Pinto, Luis Miguel de Barros Moreira, *O Desenho na Acção Projectual*, Tese de Mestrado em Arquitectura.

Volume

A definição genérica de volume diz-nos que ele existe quando ocorre um movimento de um plano numa direcção que não seja aquela que lhe é própria. Mas um volume também pode ser definido por um conjunto de elementos rectilíneos paralelos ou não entre si, e que nos sugerem a forma de um volume, como acontece num seguimento de pórticos de uma nave industrial. Logo o volume tanto pode ser um sólido, espaço ocupado por uma massa, ou um vazio delimitado por planos. Identificamos um volume através da sua forma, da relação entre os planos que o compõem.

Corbusier afirma que existem apenas cinco grandes formas primárias, nítidas e sem ambiguidades, que compõem a arquitectura e que são a própria condição das artes plásticas. Nesse sentido, ele afirma que *a arquitectura egípcia, grega ou romana é uma arquitectura de prismas*⁷, pois são organizados com base nestas formas primárias mas belas.

Forma

A forma é um termo muito abrangente, pois podemos referir-nos à aparência externa de algo rapidamente passível de reconhecer ou então a essa forma idealizada que temos no nosso cérebro. Em arquitectura, usamo-la para explicar a estrutura formal do objecto arquitectónico. Consiste agora em organizar os elementos que a compõem para produzir uma imagem coerente e reconhecível.

Segundo a Bauhaus, as formas simples que servem de base a todas as estruturas formais são denominadas de *dicionário visual*. Essas formas simples resumem-se a três: o *triângulo*, o *quadrado* e o *rectângulo*⁸. Devido a serem extremamente simples, o nosso cérebro apercebe-se delas mais rapidamente. As formas mais complexas são entendidas na base da simplificação destas para as formas mais elementares.

⁷ Op. cit. Le Corbusier *Vers une Architecture* p. 13

⁸ Cf. Lupton, Ellen, *La Bauhaus y la Teoría del Diseño*

O aspecto das formas é o principal aspecto pelo qual as reconhecemos, no qual se engloba também o tamanho, a cor e a textura destas. A dimensão de um objecto é-nos proporcionada sempre que comparamos uma forma a outra, mas fora do seu contexto. A sua largura e profundidade determinam as proporções em relação a outros objectos. A perspectiva também é decisiva, pois a orientação de um dado objecto em relação ao norte e ao horizonte e também à distância a que estamos deste, determinam o impacto deste em nós, ou seja, da recepção de uma imagem clara no nosso intelecto.

Luz

A luz é o factor determinante para entendermos um espaço ou objecto. O espaço pode ser trabalhado conforme do objecto em relação à fonte de luz e por sua vez, a luz também trabalha o espaço em inúmeras maneiras. A luz pode reflectir de maneira agradável o espaço, mas também pode distorcê-lo. A intensidade de luz que entra num espaço articula as formas dentro deste, portanto o arquitecto pode sempre prever a acção da luz e o impacto visual sobre todas as superfícies através de planos translúcidos, sua dimensão e disposição.

Lugar

Quando já temos todas as características do nosso objecto ou espaço, já podemos situá-lo num dado lugar. Aqui, as suas características trabalham em seu favor. A escala do objecto em relação ao espaço integrante é o primeiro factor. Um edifício pode ter uma escala pequena ou não para o homem, mas se o facto mensurável for o próprio objecto em relação ao espaço envolvente, a sua condição pode mudar rapidamente. Como exemplo, a diferença que faria se a estátua do Campidoglio de Miguel Ângelo em Roma fosse posicionada num espaço fechado ou sem as dimensões para que foi desenhada. A estátua equestre marca o centro desse espaço urbano. Se fosse movida numa qualquer direcção, o seu significado também desaparecia, pois Miguel Ângelo concebeu-a especificamente para ser admirada ao centro da praça.

Espaço na Arquitectura

Embora a pintura e a escultura possam ser integradas na arquitectura e até por vezes influenciá-la, existem ainda grandes diferenças entre elas. Em primeiro lugar, a arquitectura é espaço que inclui o Homem, logo a pintura fica excluída, pois esta actua a duas dimensões e apenas a podemos contemplar “de fora”. Por outro lado a escultura, embora funcione a três dimensões e a possamos percorrer, não dá ao Homem a capacidade de a habitar, pois esse é o fundamento da arquitectura. Este espaço que habitamos e vivenciamos, não pode ser representado de nenhuma forma, desenho ou esquiço, por mais que tentemos, ele apenas pode ser conhecido e vivido através da experiência directa, pelo hábito, pois assim temos a verdadeira percepção do edifício.

Para podermos apreciar a arquitectura, existe ainda outro factor totalmente diferente e concreto: o tempo que levamos a percorrer a obra e a interiorizar a sua realidade. O homem, quando se movimenta no edifício, estuda-o de diferentes pontos de vista, através da quarta deste, o que dá ao espaço a sua verdadeira dimensão, embora o espaço, a verdadeira *essência da arquitectura, transcenda os limites da quarta dimensão*⁹.

Quando observamos um edifício desde o exterior, a nossa atenção cai apenas sobre o invólucro do edifício, a fachada principalmente. Por vezes até esta peça do edifício é tida mais em conta pelo arquitecto que a projecta que o habitáculo em si. Este é um julgamento errado, pois o espaço é aquele que define se a arquitectura é bela ou não, pois é ele que interage connosco. É apenas quando temos uma visão e percepção global da obra, que podemos chegar a uma conclusão definitiva se afinal um dado espaço nos apraz ou não.

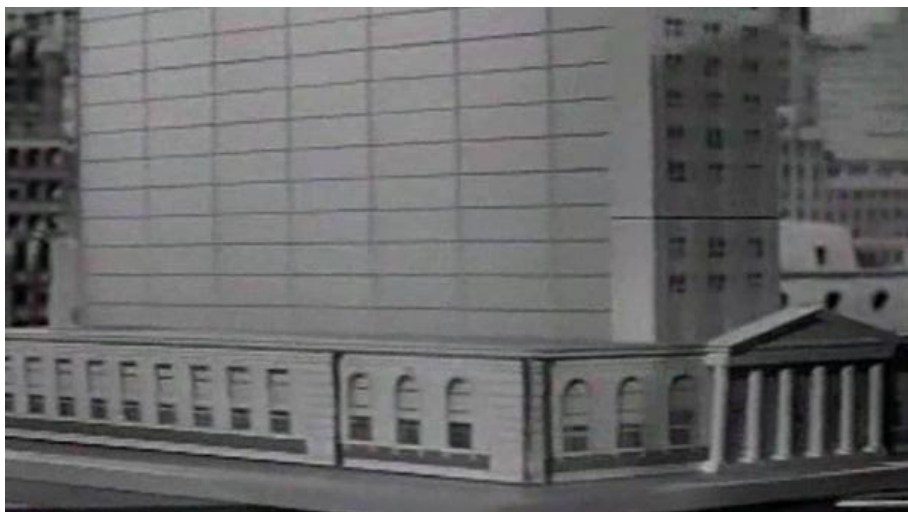
⁹ Op. cit Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 23

Mas afinal que espaço consideramos belo? Seguindo a linha de pensamento de Bruno Zevi, a arquitectura bela é aquela que nos atrai de algum modo¹⁰, seja sensorial ou espiritual, em que nos sentimos bem. Por outro lado, a arquitectura feia é aquela que nos repele ou que nos aborrece, muitas vezes sem motivo aparente.

Até princípios do séc. XX, dominava uma arquitectura predominantemente pictórica e figurativa, onde se recorria a decoração para a embelezar. No movimento moderno, assistimos ao regredir dessa tendência, ao assumir-se uma total descaracterização da arquitectura, até atingir uma nudez que lhe é própria ainda hoje. É neste período que é dada extrema importância aos valores volumétricos e espaciais, uma *desinfecção decorativa, de fria e glacial volumetria, de estilização estilística*¹¹, em prol da decoração supérflua. De facto, a decoração na arquitectura marcou várias épocas, seja pelo seu uso ou ausência, mas a sua contribuição para o juízo estético do espaço arquitectónico não pode ser o mais importante, mas sim o efeito que o espaço tem em nós que o percorremos, pois ele é o cenário em que vivemos.

¹⁰ Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, *passim*

¹¹ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 27



Figs.1, 2 e 3 – Frames do filme *The Fountainhead*, de King Vidor, 1950

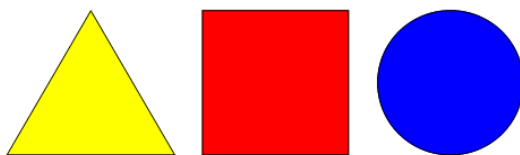


Fig. 4 - Dicionário visual da Bauhaus

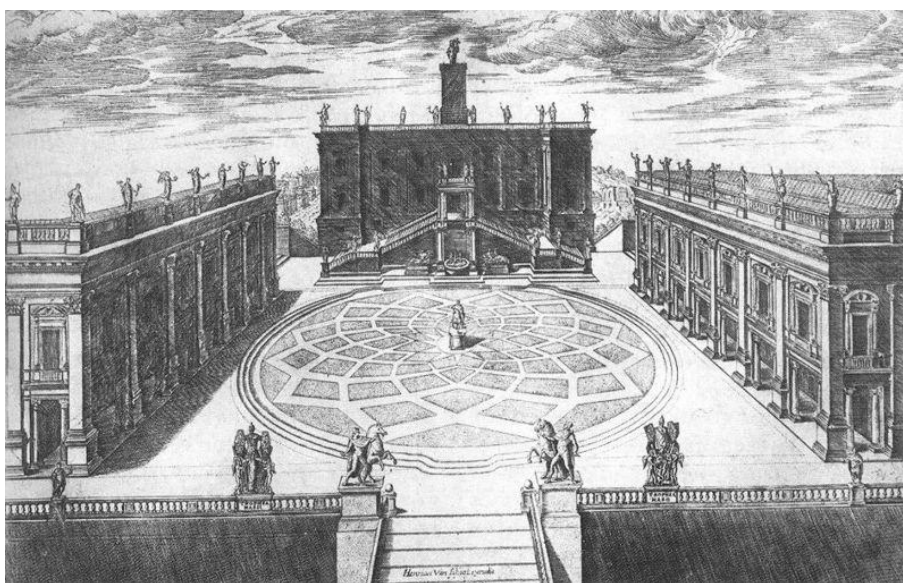


Fig. 5 - Praça e estátua do Campidoglio, de Miguel Ângelo, Roma, 1536, desenho por Etienne Dupérac

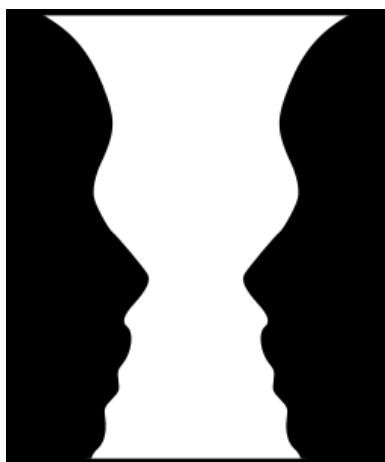


Fig. 6 - Princípio da figura e fundo

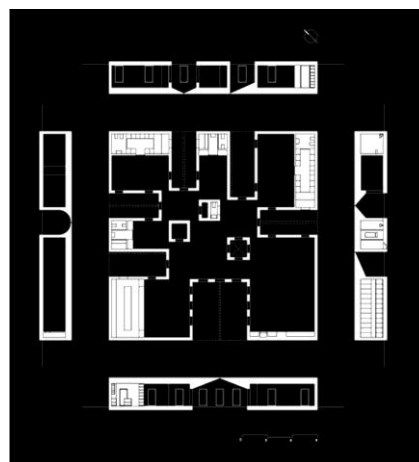


Fig. 7 - Casa em Alcácer do Sal, Arquitectos Aires Mateus

Parte II – A busca da Beleza através da perfeição

Um esboço histórico

Nota introdutória

*Venustas enim persequitur uisus*¹²

A beleza é uma experiência, um processo mental e espiritual, que está relacionada com a percepção de elementos que agradam de forma singular por aquele que a experimenta. Esta possui inúmeras formas, às quais a ciência ainda não explica de forma clara. É estudada como fazendo parte da estética, sociologia, entendimento e da cultura em si. Neste último, é preciso ter em conta a cultura a que nos referimos, pois o conceito de belo pode variar muito facilmente de uma cultura para outra.

A experiência do belo está directamente relacionada tanto com os conceitos de harmonia e de natureza, o que pode aduzir a sensações de prazer e bem-estar.

Em arquitectura, a beleza é característica de um espaço que providencia uma experiência perceptiva de prazer, entendimento e satisfação.

¹² *O olhar persegue a beleza*, frase lapidar vitruviana, in Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Livro I, p. 117

O clássico grego

A busca da beleza tem sido uma constante em toda a história da civilização, desde o tempo em que o Homem pela primeira vez demonstrou sensibilidade em criar um espaço para si próprio.

Na antiga Grécia, a arquitectura era entendida como um meio para transmitir a naturalidade da harmonia, proporção e razão ao observador. Ao entender estes conceitos, os gregos acreditavam que assim o homem conseguiria aproximar-se da essência do mundo divino. Para os gregos, o mundo material demonstra a natureza das formas e estas formas representam, por sua vez, o divino. Para explicá-las, os helenos apoiaram-se na matemática e no divino. Através do seu design lógico e harmonioso, o templo grego, representavam assim os ideais inatos ao mundo natural.

Pitágoras descreveu a base da arte e da arquitectura grega como sendo as medidas antropométricas. Esta civilização enfatizou a beleza do corpo humano como uma personificação dos deuses e dessa forma, formalizaram esta beleza em estátuas representativas do homem e da mulher, kouros e koré respectivamente, formas essas que são reconhecidas ainda hoje. Tanto na área da escultura como na arquitectura, as formas antropométricas serviram como uma homenagem aos deuses, já que estes eram idealizados como tendo formas humanas. Os deuses seriam assim representações humanas perfeitas, logo as suas representações artísticas seriam esteticamente perfeitas e representariam os cânones máximos de beleza da época, mostrando um perfeito equilíbrio das proporções humanas. O corpo humano foi assim estudado de uma forma intensiva, também com a ajuda de fórmulas matemáticas, que ajudaram a fundamentar estas proporções. Estas teorias antropométricas reflectiram-se nas civilizações vindouras e na arquitectura propriamente dita.

Originalmente, o templo grego era uma estrutura estudada para albergar os deuses. Não eram entendidos como espaços para o humano adorar, mas sim espaços que fossem a morada terrestre de um ser superior, os quais deveriam obedecer e transmitir os conceitos de ritmo, proporção, harmonia e equilíbrio.

Na arquitectura, tal como é referido¹³ por Summerson, houve sempre uma tentativa de alcançar a harmonia perceptível entre as partes, e esta deveria ser integrante dos edifícios e seus principais elementos, em particular no referente às ordens arquitectónicas. Esta harmonia seria alcançada por meio de uma proporção entre todas as partes do edifício e todas se conjugariam em funções aritméticas relacionadas entre si. Esta ideia é definida por Vitrúvio como *euritmia*¹⁴, *uma forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções*.

Aqui o principal elemento da arquitectura resume-se às ordens clássicas. Vitrúvio descreve ao longo do terceiro e quarto livros¹⁵, as ordens dórica, jónica e coríntia, e mais tarde faz uma introdução à toscana, passando também pelo relato das origens de cada uma e a qual deus ou deusa se referiam, não mostrando com veemência quais ordens deveriam ser empregues e onde. As fórmulas canónicas deveram-se mais tarde aos estudiosos da época renascentista. A quinta ordem, compósita, uma combinação da coríntia e jónica, é apenas descrita por Leon Battista Alberti no séc. XV, através da observação de ruínas romanas e nos escritos vitruvianos. Mais tarde, Sebastiano Serlio dedicou um carácter de autoridade canónica às ordens, na sua *Regole generali d'architettura*¹⁶. Nesta gramática de arquitectura, o autor dá uma ênfase de personagens às ordens, pelo papel que desenvolviam, como se

¹³ V. John Summerson, *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, p. 4 et seq.

¹⁴ V. Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Livro I, p. 38

¹⁵ Cf. *idem*

¹⁶ V. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio]

de uma peça dramática se tratasse, colocando-as lado a lado, alinhadas segundo a sua importância e altura. Com este gesto, a ideia de *conjunto fechado*, como Summerson lhe chama, *de onde todo e qualquer desvio é questionável*¹⁷, fez com que os estudos seguintes partissem do princípio de que as ordens eram consideradas como a pedra lapidar da arquitectura, os *instrumentos arquitectónicos de maior subtilidade*¹⁸, resultado de uma acumulação de sabedoria pelo Homem, no que toca ao saber construir. Por fim podemos dizer que no período clássico, a escolha da ordem para um dado edifício era fundamental, visto que esta era o que dava expressão à arquitectura, podendo variar da mais rude à de maior delicadeza. É a ordem que define o tom da obra.

A par das ordens, também os outros conceitos gerais de organização da obra eram essenciais. Quando falamos na concepção do Parthénon, o conceito que mais se demarca é sem dúvida o da simetria. Vitruvius começa por lhe chamar de *comensurabilidade*¹⁹ e refere o corpo humano como exemplo máximo de simetria. Assim como aqui existe a simetria, também em pequenas partes da obra arquitectónica se descobre uma certa lógica de simetrias, seja pela espessura das colunas ou pelas dimensões dos triglifos. Vitruvius explica como a estrutura deste templo assenta na dimensão e na repetição de um certo módulo. A proporção nasce daí mesmo, da relação modular de uma determinada parte na totalidade da obra. Afirma também que nenhum templo poderá ter este sistema sem uma rigorosa disposição, tal como os membros de um homem.

¹⁷ *Op. cit.*, John Summerson, *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, p. 8

¹⁸ *Op. cit.*, *idem*

¹⁹ V. Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Livro I, p.38

O Parthénon como exemplo máximo

*De reluzente mármore branco, ergue-se no lugar mais elevado do flanco meridional da Acrópole, dominando toda a cidade e arredores, como um esplêndido marco a sobressair do fundo montanhoso, ao norte.*²⁰

Apesar de terem existido mais que uma ordem arquitectónica nesta época, é de mencionar que o templo grego mais apreciado ao longo da história da arquitectura tenha sido concebido na ordem mais simples e antiga, a dórica. Esta ordem é passível de ser facilmente reconhecível devido ao seu repertório de formas que dialogam umas com as outras com uma coerência harmónica e orgânica.

As influências que levaram a que o templo fosse formado desta maneira provêm das técnicas conhecidas de construção da altura, desde as influências egípcias na talha da pedra, ornamentação arquitectónica e ainda os conhecimentos de geometria²¹ até à disposição do corpo central do templo, que provem da arquitectura micénica. Mas a sua beleza provém de algo mais intrínseco e aí ele difere dos outros templos da acrópole. Comparando-o com o templo de Paestum, este foi organizado de forma a ter mais volume sem no entanto ser mais compacto. Janson refere que a harmonia que dele provem é respeitante ao reajustamento das suas proporções²². Isto refere-se por exemplo à curvatura propositada do estilobato e do seu entablamento, onde o seu centro é mais alto que os lados e a inclinação interior das colunas. Desta maneira, os arquitectos conseguiram que com estas *anomalias*²³, o templo conseguisse vencer a perspectiva e parecer correctamente direito aos olhos do espectador. Esta técnica deve-se às intenções estéticas da época para aumentar a beleza do espaço sagrado.

²⁰ *Op. cit.*, H. W. Janson, *História da Arte*, p. 118

²¹ V. H. W. Janson, *História da Arte*, p. 116

²² *Cf., idem*

²³ Termo que Janson identifica com o engenho da ilusão de óptica

O corpo humano e o quadrado

Muitas das relações que encontramos num simples templo grego foram trazidas pelos gregos desde a natureza, mas em particular foi o corpo humano, como já foi falado. O estudo foi idealizado pelos gregos, mas desenhado por Da Vinci no séc. XV, apoiado nos estudos de Vitrúvio. A ideia seria que o corpo humano é de tal modo proporcional e simétrico, que este se consegue circunscrever num quadrado, tendo como centro o seu umbigo. Desta forma e das relações daí resultantes, conseguiríamos obter medidas universais, como o palmo ou mesmo o pé, que ainda hoje é usado. Portanto, à visão de Vitrúvio, encontrar a proporção e harmonia nas articulações do corpo humano, com base num determinado módulo, entre as várias partes por si só e tomando-as como um conjunto organizado, era um feito admirável e deveriam ser admiradas as mentes que planearam estes espaços para louvar deuses, no caso dos templos, tomando como base a harmonia e a proporção de todas as partes.

Mas se pensarmos no espaço que o homem ocupa nos templos, e a importância da sua arquitectura, existe um lapso. Zevi menciona a ignorância que existe acerca do espaço interior deste templo²⁴, mas por outro lado, a exaltação da escala humana que ele empreende. Zevi chega mesmo a considerá-lo de não-arquitectura, pois a sua concepção espacial não privilegia o homem, aproximando-o de uma escultura monumental. Mas observando-o por outra perspectiva, o templo possui espaço interior, mas como não é dedicado a funções nem interesses sociais, apenas ao culto religioso, ele não é completamente encerrado, o que é próprio da escultura. Desta maneira, os ritos celebravam-se no exterior e o templo era admirado como uma expressão divina. Se pensarmos nos teatros gregos e nas acrópoles, vemos que a civilização grega se exprimiu maioritariamente nos espaços exteriores, tornando-os em verdadeiros urbanistas, como é o caso do Teatro de Epidauro.

²⁴ V. Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitectura*

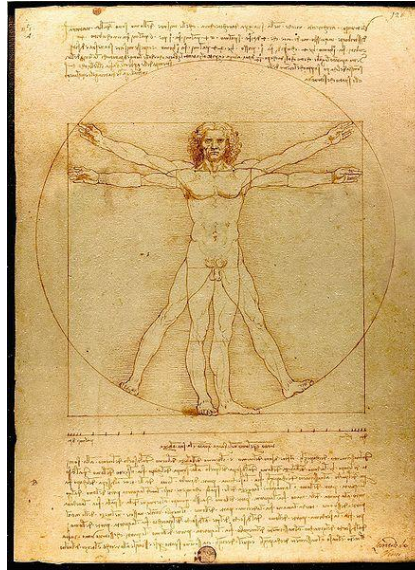


Fig. 8 - Homem de Vitróvio, por Leonardo da Vinci, 1490

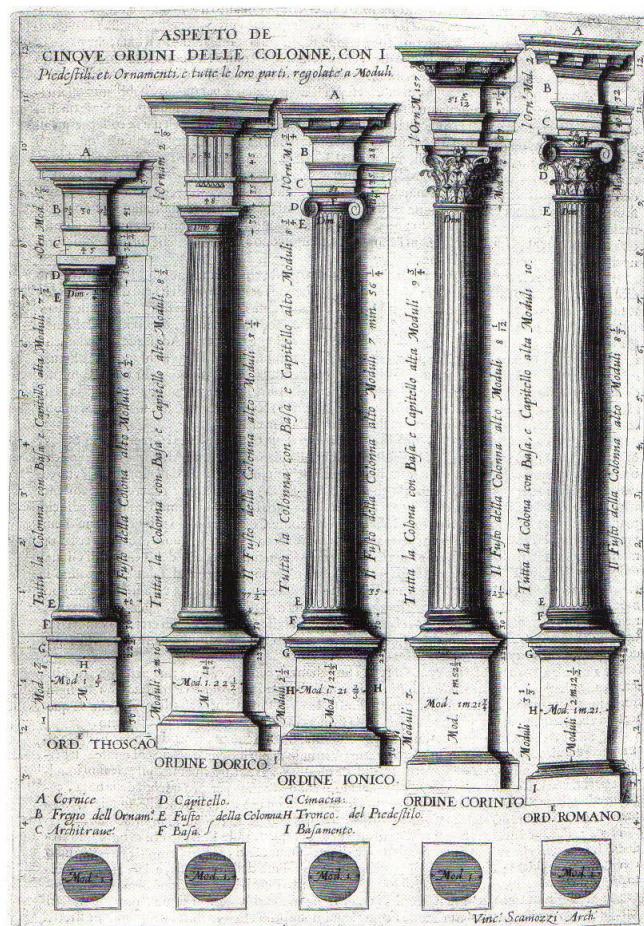


Fig.9 – Ordens cinco ordens de colunas; da esquerda para a direita: toscana, dórica, jónica, coríntia, compósita.



Fig. 10- Vista exterior do Parthénon, 448-432 a.C., acrópole de Atenas

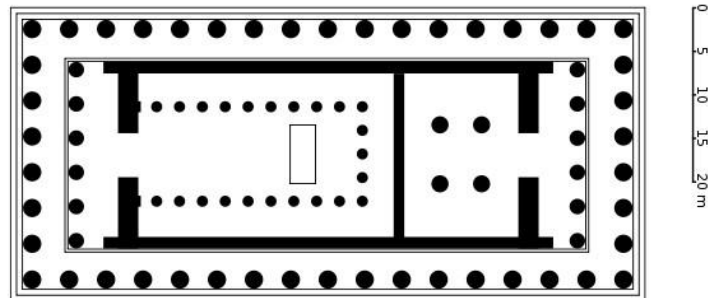


Fig. 11 - Planta do Parthénon, 448-432 a.C, acrópole de Atenas

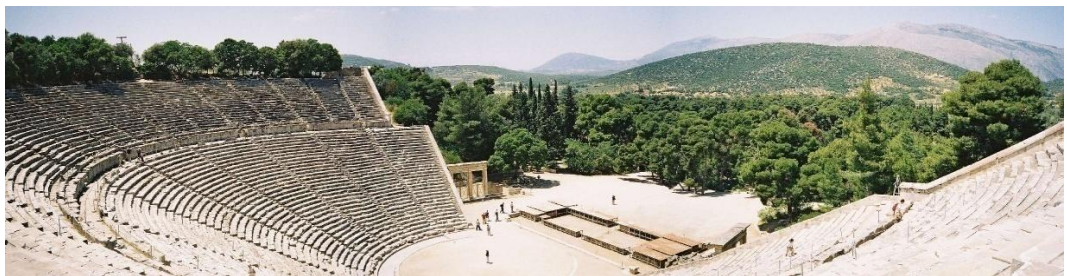


Fig. 12 - Teatro de Epidauro, 350 a.C.

A herança helenística em Roma

A sabedoria arquitectónica grega foi levada para Roma de uma maneira exemplar, mas os romanos não se limitaram apenas a copiar as formas e espaços, mas melhoraram-nas a seus olhos, dando-lhes uma nova abordagem espacial.

O espaço interior romano resulta de um estudo aprofundado sobre a estrutura em estrita relação com a arquitectura, ou seja foram os primeiros a abordar este assunto como um todo e no fundo é disto que a arquitectura nasce.

Com novos conhecimentos, a arquitectura romana atinge um novo patamar cenográfico e torna-se numa arquitectura monumental pelos seus enormes espaços proporcionados por arcos e abobadas, reduz os elementos estruturais como as colunas e assim proporciona uma oferta de espaço livre até agora impossível de realizar. Os temas espaço público e a habitação foram estudados através de uma nova abordagem e a concepção espacial destes cria um novo impacto na sociedade. Os actos sociais deixaram de se realizar no exterior dos edifícios para passar a terem um lugar predestinado.

O tema basílica toma aqui uma nova forma, sendo adaptada da ágora colonada grega, situada no fórum e agora coberta, mas mantendo as mesmas funções da grega, onde ocorrem variados eventos sociais tornam-se edifícios existentes em todas as cidades.

Em termos de plantas, estes novos edifícios baseiam-se em formas simétricas, circulares ou rectangulares, com uma grandiosidade duplamente axial, apoiados em paredes maciças e que provam que a arquitectura do império ambicionava demonstrar e transmitir uma mensagem de autoritarismo monumental e imperial. Esta máxima da arquitectura era muito diferente da escala do homem em que se baseava a arquitectura grega, através de uma subtilidade e pureza evidentes.

A beleza do espaço para os romanos era então esta superioridade que eles conseguiram traduzir e que foi conseqüentemente reproduzida séculos mais tarde, por conseguir transpor tão bem uma ideia de que a arquitectura consegue transmitir a superioridade da sua civilização em relação a outras culturas, marcando a história e anunciando que o império existe e era o centro do mundo e o motivo de toda a vida.

O panteão de Roma

Para ilustrar a inovação dos arquitectos romanos face aos gregos, nada mais adequado do que ilustrar o feito conseguido através do Panteão de Roma.

Foi através das inovações estruturais, como a abóbada, o arco e o betão que os romanos conseguiram alcançar grandes vãos interiores e marcar assim o rumo da arquitectura, inserindo elementos estruturais fundamentais. De uma maneira geral, o edifício é composto por formas simples, um tambor cilíndrico sem qualquer ornamentação exterior, encimado por uma cúpula levemente encurvada e rematado por um pórtico típico clássico. A atenção principal foi dada ao espaço interior que foi concebido conforme a religião da altura e que fora *dedicado às sete divindades planetárias*²⁵, servindo a cúpula de alegoria à abóbada celestial. O efeito produzido pelo interior do edifício no espectador foi conseguido, de maneira que até as dificuldades estruturais foram vencidas e aproveitadas no significado do edifício. Se esta é a casa dos deuses, a luz que entra no óculo simboliza a presença destes. Mas a verdadeira razão é que devido a forças de resistências dos materiais, o edifício nunca poderia ser completamente fechado, e assim o sistema estrutural está mais uma vez a par dos propósitos da arquitectura e dos seus pensadores.

²⁵ Op. cit. H. W. Janson, *História da Arte*, p. 162



Fig. 13- Espaço interior no Panteão de Roma, 118-125 a.C

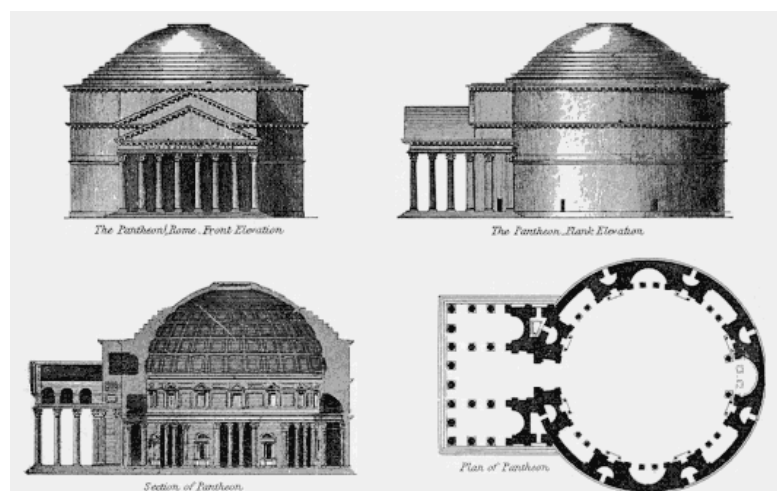


Fig. 14 - Planos do Panteão de Roma, 118-125 a.C.

As novas atmosferas cristãs

As primeiras construções católicas

Com o novo manifesto da religião cristã, são desenvolvidas novas igrejas, tendo como base a basílica romana e que revelarão a base do que irá ser a arquitectura religiosa da Europa ocidental durante os séculos seguintes. A basílica romana, como já foi dito, tinha capacidade de albergar vários tipos de acontecimentos sociais, embora nunca sirva propriamente de local de culto. Ora isto não vai suceder na basílica cristã. Com uma nova necessidade arquitectónica da fé cristã, este espaço vai revelar-se fundamental e o indicado ao acolhimento dos crentes, devido à sua importância nas épocas passadas.

Ao reutilizar a basílica romana e ao construir novos espaços, os novos arquitectos apenas pegaram em conhecimentos já adquiridos, tanto a escala humana do espaço grego como a consciência espacial dos romanos, para assim fazer uma intersecção dos dois para um resultado perfeito. Daí nasceu o que é conhecido como *espaço latino*²⁶.

A adaptação do espaço para um ambiente mais humano foi conseguida pela reorganização dos elementos da igreja em torno do caminho humano, segundo a escala daqueles que são guiados espiritualmente, pois esse era o leitmotiv do cristianismo. As novas basílicas passaram a ter planta centrada e simétrica nos seus eixos, para uma planta simétrica rectangular, com apenas uma abside na fachada oposta à única entrada, criando um eixo longitudinal que corresponde ao caminho do homem na igreja. Deste modo, os novos arquitectos fizeram ainda mais que os gregos, pois estes apenas se basearam nas proporções humanas para obter um módulo de construção à sua imagem, nesta altura é a proporção de humanidade que reina aqui e que constitui o ambiente desejado, num percurso terrestre até Deus. É pois esta a visão de beleza na arquitectura, uma possibilidade de atingir o divino na terra, de estar em sua presença.

²⁶ Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura, passim*



Fig. 15 - Igreja de Santa Maria in Cosmedin, Roma, final séc. VIII

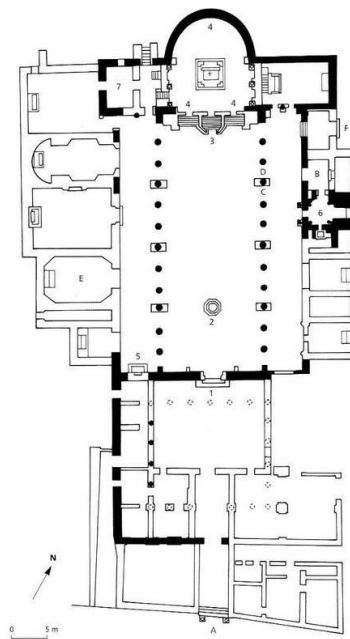


Fig. 16 - Igreja de Santa Maria in Cosmedin, Planta

Do românico ao gótico

A cruz latina como delineadora do espaço cristão

O período românico só se manifesta a partir dos sécs. XI e XII, tendo sido antecedido por um período em que a arquitectura não se desenvolveu na Europa ocidental devido a disputas territoriais. Houve de facto algumas manifestações arquitectónicas, que embora não tenham um estilo definido, contribuíram para a instituição das bases da concepção espacial dos séculos seguintes²⁷. Devido ao clima de conflitos que se sentia, a arquitectura acaba por reflectir muito disso, através do engrossamento das paredes e a sua acentuação visual, uso de material bruto e pedras ásperas, os quais de grande eficácia expressiva. Mas a grande mudança que esta fase teve para o românico consiste na quebra da horizontalidade paleocristã e na concepção espacial e pictórica bizantina e também pela inserção do elemento abside. No caso da igreja de Santa Maria em Cosmedin em Roma, o arquitecto criou uma nova percepção do espaço, adicionando absides a cada uma das naves laterais, o que marcou uma nova era da arquitectura ocidental.

Baseado nestes avanços espaciais, o românico tomou um novo fôlego em relação à arquitectura experimental que se fez até aqui. Tal como os gregos, apoiaram-se numa métrica específica para criar as suas estruturas, através de uma estrita relação entre os seus elementos: *o comprimento da igreja não poderá ser arbitrário, mas será múltiplo das arcadas centrais, a largura das arcadas laterais deverá reduzir-se a um submúltiplo da nave central*²⁸. A dialéctica entre as forças do conjunto, o que vai implicar que um progressivo adelgaçamento das paredes se produza, é uma inovação em relação ao espaço paleocristão. Portanto o jogo entre o conjunto de abóbadas das arcadas e o espaço formado entre si, adicionado ao aspecto cada vez mais leve das construções,

²⁷ Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura, passim*

²⁸ Op. cit. *idem*, p. 89

constituem o ideal da arquitectura românica, o que vai ser aprofundado nos séculos seguintes com o gótico.

De facto, a ligeireza das construções vai ser comprovada pelos arquitectos do gótico, que conseguem atingir um *esqueleto construtivo coberto de cartilagem imaterial*²⁹. Foi através de inovações na forma das coberturas, agora com os muito usados arcos ogivais³⁰, e nas peças estruturais exteriores, como os arcobotantes, que vieram substituir os pesados contrafortes românicos, que os arquitectos conseguem chegar a unir o espaço interior com o exterior, criando uma continuidade uniforme. Estes avanços estruturais também contribuíram para que outras artes, como as do vitral, ocupassem um lugar de destaque nas construções, proporcionando cenas bíblicas e um ambiente interior que reflectia a luz, considerada aqui como a luz divina, um tema fundamental na arquitectura gótica. A verticalidade conseguida com estes avanços tecnológicos foi o que marcou mais esta época, que aliada à ligeireza das construções proporcionava ao espectador um ambiente onde Deus estava mais presente que nunca.

²⁹ Op. cit. Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 91

³⁰ As abobadas são agora construídas com nervura de pedra e um enchimento de tijolo, o que as torna consideravelmente mais leves, e começa a haver uma preferência pelo arco ogival.



Fig. 17 - Basilica Saint-Sernin de Toulouse, 1080-1120

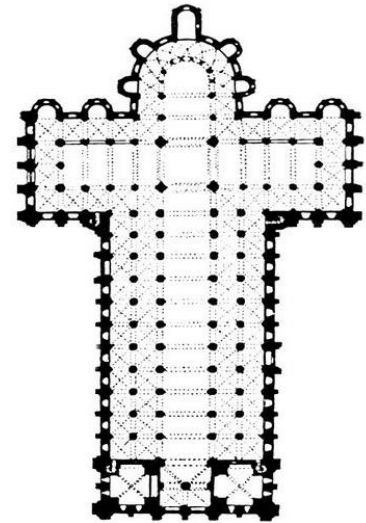


Fig. 18 - Basilica Saint-Sernin de Toulouse, Planta



Fig. 19 - Catedral de Milão, 1386-1401

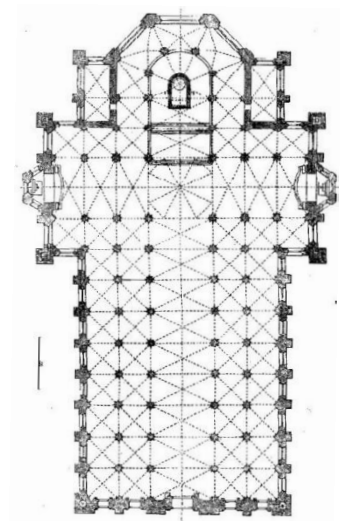


Fig. 20 - Catedral de Milão, Planta

O renascimento do clássico

Construir bem para o bem humano

O século XV em Itália foi dominado pela corrente filosófica humanista que teve origem em Florença nos finais do século anterior. Este movimento ficou conhecido por se basear nos textos da antiguidade clássica, tanto grega como romana, em detrimento de escolástica³¹ medieval até aí suportada. Nesta leva, os autores antigos foram de algum modo redescobertos, como Cícero e Platão, e no caso da arquitectura, Vitrúvio e o seu *De architectura libri decem*, provocou nos arquitectos renascentistas um efeito esmagador, pois ao falar da boa maneira de construir para o bem público, logo encaixava-se perfeitamente na cultura humanista.

Os arquitectos trataram assim de reflectir sobre este estudo e levá-lo à prática, combinar as fórmulas de Vitruvius com os conhecimentos que advinham de ruínas da arquitectura greco-latina, começando por uma análise crítica³² iniciada então por Alberti. As regras criadas pelos antigos já não poderiam ser utilizadas nesta época, deveriam primeiro ser compreendidas antes de serem adaptadas às necessidades contemporâneas da época.

A este período foi-lhe ligado dois preconceitos, como refere Zevi, o primeiro ligado a uma necessidade de se renovar em relação ao período precedente e por outro lado, de ser caracterizado de neo-romano, *retirando-lhe todos os predicados de vitalidade criadora*.³³

³¹ De facto, a palavra *gótico* provém de *godo* e foi proferido pela primeira vez por Giorgio Vasari no século XVI, no sentido pejorativo da palavra, relacionando-a com o povo de mesmo nome, pois os renascentistas somente consideravam arte à antiguidade clássica. É também referido como o oposto à perfeição, ao obscuro e ao negativo, in [http://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo_gótico]

³² V. Christof Thoenes in *Teoria da Arquitectura*

³³ Op. cit. Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 97

Em relação à renovação que é experimentada aqui, esta é especialmente direccionada através da busca de uma ordem, de uma disciplina em oposição à incomensurabilidade³⁴ do gótico, para tentar introduzir na arquitectura outra vez a possibilidade de medir o espaço através da observação do mesmo, o que não acontecia nos períodos anteriores, onde era necessário percorrer o espaço para o entender. Agora o homem é quem possui o edifício e não o contrário.

Ao percorrer uma igreja do Renascimento, Zevi acrescenta, *já não somos atraídos pelo ritmo paleocristão, nem movidos pela lenta e sombria sucessão de arcos românicos*, e muito menos *movidos pela violência longitudinal do gótico*³⁵. Para o autor, estas afirmações estão bem representadas na igreja de San Lorenzo de Brunelleschi, rectificando isso quando afirma que nos sentimos em nossa casa, num espaço desenhado à medida por um arquitecto para o Homem. A única diferença para a concepção grega reside na conquista destes ideais no espaço interior.

À primeira vista a planta pode não parecer completamente nova. A sua originalidade reside, como Janson refere, na *acentuação da simetria e da regularidade*³⁶, onde a planta é composta por apenas unidades quadradas, que Brunelleschi concebeu como um *agrupamento de blocos espaciais abstractos, sendo os maiores simples múltiplos da unidade padrão*³⁷. Podemos assim de um modo geral dizer que a métrica concebida aqui é desde já conhecida pelo observador, não é necessário percorrer o edifício para o interiorizarmos. Se pensarmos que foi nesta época que a perspectiva começou a ter um papel importante nas artes, esta foi fundamental para

³⁴ O autor refere que se trava uma busca pela ordem para o novo estilo, em detrimento da dispersão do espaço gótico e também da casualidade do românico, *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 97

³⁵ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 97

³⁶ *Op. cit.*, H. W. Janson, *História da Arte*, p. 389

³⁷ *Op. cit.*, *idem*

o entendimento da arquitectura, logo também para o entendimento do espaço. Também a importância do rigor dos elementos clássicos que foram reintroduzidos na arquitectura foi imprescindível, pois com estes foi possível alcançar os objectivos da época, ou seja quebrar o anti-clássico da arquitectura gótica, que podemos ver na diferença entre o pesado pilar gótico e a leveza da coluna clássica.

Temos por isso nesta época um total controlo do homem sobre o espaço arquitectónico.

O regresso ao espaço central

Ao passarmos para o séc. XVI, assistimos a uma mudança de concepção em termos de planta. Se até aqui testemunhamos uma adaptação da temática da cruz latina nas igrejas, agora é introduzida, não de novo porque existem exemplos na antiguidade clássica, mas é de certa maneira repensada a forma circular na arquitectura religiosa cristã. Brunelleschi tenta tornar unitária a concepção espacial e ao fazer isto, nega automaticamente o eixo longitudinal, típico até aqui, nas igrejas, e cria uma maior circularidade ao redor da cúpula, e ao fazer isto, aspira a controlar intelectualmente o espaço arquitectónico.

Nas plantas de cruz latina que se realizam, há uma tentativa de encurtar o braço maior, mas geralmente as de cruz grega são as pretendidas. É exemplo a primeira planta que Bramante realizou para a basílica de São Pedro em Roma.

Uma possível interpretação do recorrer à planta centrada pode ser entendida segundo Domingos Tavares, ao estudo de diferentes épocas e suas concepções dos templos que se conseguem submeter à *volumetria de dimensão contida na medida do cubo*³⁸. Mas o mais provável refere ainda, é que esteja relacionada ao período tardo-romano, onde predomina a atracção pelo espaço contido em formas abobadadas, o que confere *dignidade e grandiosidade*³⁹ às termas e mausoléus dessa época.

Um exemplo de espaço central que reflecte esta ideologia é a igreja de San Sebastiano em Florença de Alberti. Aqui o arquitecto explora a organização do espaço central unitário, na sequência do que foi realizado por Brunelleschi na igreja de Santo Spirito em Florença. Devido à crença do arquitecto em que se podiam erguer as proporções divinas matematicamente, a cúpula e o círculo como formas perfeitas foram adoptadas de uma maneira geral nesta época. A formulação do Panteão de Roma, como local de justiça, logo de Deus, como Janson afirma, é a *imagem directa da verdade*⁴⁰.

É ainda lugar para o desenvolvimento da temática de humanização do espaço destinado às massas. Domingos Tavares assume que aqui se regressa ao *projecto integral, onde os valores da organização interior se conjugam com a produção da forma completa e com a expressão pública da arquitectura*⁴¹. É assim um regressar à ideia da importância do Panteão de Roma, à importância da fachada e da sua relação com o interior, o pórtico e a cela, uma leitura clássica necessária que é

³⁸ *Op. cit.*, Domingos Tavares, *Leon Baptista Alberti – Teoria da Architectura*, p. 119

³⁹ Domingos Tavares, *Leon Baptista Alberti – Teoria da Architectura*, *passim*

⁴⁰ *Op. cit.*, H. W. Janson, *História da Arte*, p. 403

⁴¹ *Op. cit.*, Domingos Tavares, *Leon Baptista Alberti – Teoria da Architectura*, p. 116

mencionada⁴² no *De Re Aedificatori*. A fachada consegue assim devolver o carácter de monumentalidade clássica ao edifício.

O edifício mais marcante do séc. XVI que possui forma central é o Tempietto de Bramante di San Pietro in Montorio, em Roma. Segundo Bruno Zevi, tem um pouco de Parthénon, pois *possui todos os defeitos e qualidades da obra-prima helénica*⁴³. Sendo baseado apenas no círculo e no quadrado, possui uma simetria intrínseca, com os elementos típicos, a colunata, as meias cúpulas, mas que no interior não vigoram, tendo o arquitecto disposto neste uma parede esculpida e dividida em quatro partes. Desta forma, não existe um sítio predestinado ao altar como existe nas plantas de cruz latina.

Andrea Palladio

Não é demais também referir neste contexto a importância da arquitectura e visão do arquitecto Andrea Palladio. As suas obras, e em especial a Villa Capra, mais conhecida como *La Rotonda*, que não induzem ao espaço estático romano, mas que perseguem a simetria de uma maneira magistral e os ideais que no século anterior tanto interesse tinham despertado. Zevi apelida-as de obras *consistentes e graves, mas nunca inertes*⁴⁴.

Palladio sintetizou, por seu lado, um tratado arquitectónico ilustrado com obras suas. *I Quattro Libri dell'architettura*, de 1570, tira proveito das realizações e aquisições da reflexão arquitectónica do século anterior, através de tratadistas como Alberti e Serlio, e claro sem esquecer o fundador romano, Vitruvius. No caso de

⁴² Leon Baptista Alberti, *De Re Aedificatori*, ap. Domingos Tavares, *Leon Baptista Alberti – Teoria da Arquitectura*

⁴³ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 102

⁴⁴ *Op. cit.*, *idem*, p. 113

Serlio, a ilustração que este fez no seu *Architettura* em 1540 foi fundamental para a ilustração que Palladio fez no seu tratado, pois estas tinham um poder sugestivo sobre que o estudava, *embora o seu material icónico seja ainda mais rigoroso que o de Serlio*⁴⁵. Ao ilustrar assim o seu tratado, Palladio atribui a qualidade das obras da antiguidade às suas, conferindo-lhe um carácter universal à sua própria obra.

Embora tenha continuado a tradição de Alberti, de que a arquitectura deve ser regida pela razão e pelo *sentido cósmico das proporções aritméticas*⁴⁶, Palladio conseguiu materializar os seus ideais nas suas obras, enquanto o tratadista anterior *articulava a prática e a teoria de maneira diferente*⁴⁷. A Villa Rotonda, como já foi dito, ilustra completamente os conceitos clássicos. Se a planta centrada das igrejas suscitou um grande interesse no século anterior por ser uma forma pura e transparecer harmonia, Palladio inseriu-a agora no contexto da habitação. É constituída por uma forma central quadrada encimada por uma cúpula e ainda por quatro pórticos idênticos, como os dos templos gregos. Apesar de não fazerem parte da típica planta habitacional da altura, Palladio consegue criar uma planta orgânica totalmente estética e utilitária.

No seu tratado, Palladio apenas refere⁴⁸ algumas obras de outros autores, como o Tempietto de Bramante, que segundo ele, tem o mesmo carácter de obra de arte antiga.

Palladio consegue assim que se crie fama para si mesmo, o que acabou por fundar aquilo que mais tarde se chamou de *palladianismo*, ou seja, *um classicismo de inspiração palladiana*⁴⁹, que perdurou pelos séculos seguintes e que fundou as normas para os manuais de arquitectura das épocas seguintes.

⁴⁵ *Op. cit.*, Christoph Jobst, *Teoria da Arquitectura*, p.112

⁴⁶ *Op. cit.*, Janson, *História da Arte*, p. 457

⁴⁷ *Op. cit.*, *idem*

⁴⁸ *I Quattro Libri dell'Architettura*, Livro IV, 17, *ap*, Christoph Jobst, *Teoria da Arquitectura*

⁴⁹ *Op. cit.*, Christoph Jobst, *Teoria da Arquitectura*, p. 112



Fig. 21 - Igreja de San Lorenzo, Brunelleschi, Florença, 1421-1469

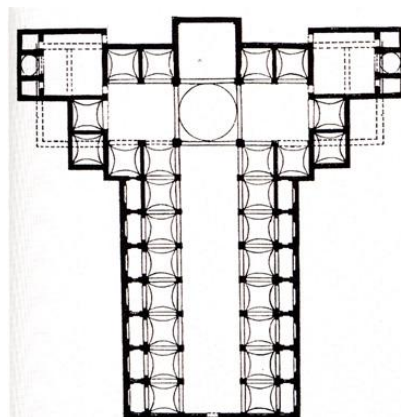


Fig. 22 - Igreja de San Lorenzo, Planta



Fig. 23 - Interior da Basílica de São Pedro, Roma, pintura de época por Giovanni Paolo Pannini

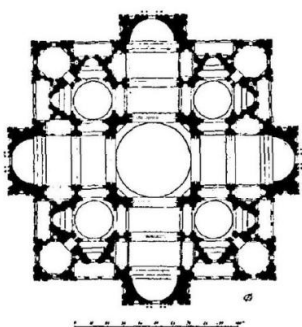


Fig. 24 - Basílica de São Pedro, Roma, 1506, planta original por Bramante

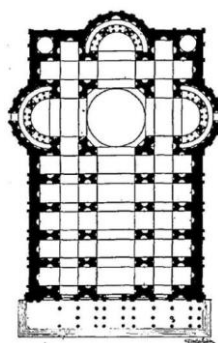


Fig. 25 - Basílica de São Pedro, Roma, 1515, planta por Rafael

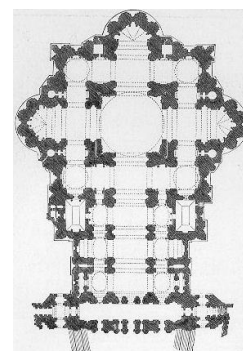


Fig. 26 - Basílica de São Pedro, Roma, 1515, planta por Miguel Ângelo



Fig. 27 - Tempietto de S. Pietro in Montorio, Roma, Bramante, 1502

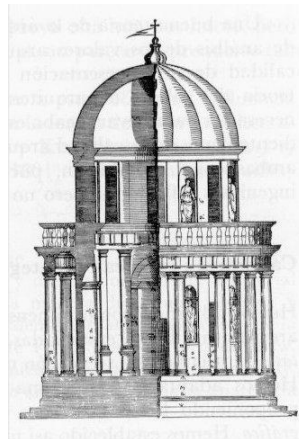


Fig. 28 - Tempietto de S. Pietro in Montorio

Corte

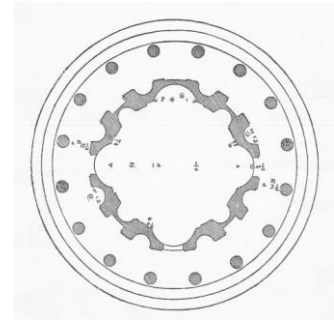


Fig. 29 - Tempietto de S. Pietro in Montorio

Planta



Fig. 30 - Villa Rotonda, Andrea Palladio, arredores de Veneza, 1567, vista exterior

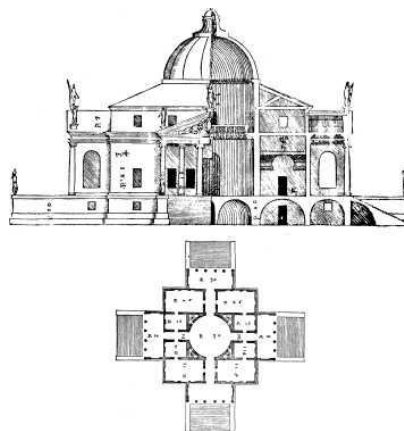


Fig. 31 - Villa Rotonda, Andrea, Planta e corte

A mensagem retórica do Barroco

A época final do Renascimento pretendeu de uma maneira geral criar movimento no espaço criado até aqui pelos arquitectos. Segundo Zevi, o barroco consiste na *libertação mental das regras dos tratadistas, convenções, geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e antítese entre espaços interiores e exteriores*⁵⁰.

A primeira manifestação barroca foi para Zevi, a escadaria da biblioteca Medicea-Laurenziana de Florença, onde Miguel Ângelo consegue, dentro do espaço existente, criar uma sensação de alargamento deste e ao mesmo tempo uma sensação de revolta contra a estaticidade renascentista.

Se observarmos as obras de Borromini, na transição da época renascentista para a barroca, apenas muda o conceito do entendimento da espacialidade, tomando agora uma vertente orgânica em detrimento dos esquemas racionalistas anteriores. É também de salientar o carácter cenográfico da idade barroca, uma tentativa de criar mais impacto no observador, de lhe provocar emoções que até aqui eram um pouco deixadas de parte. É também agora que o espaço é definitivamente entendido: o dinamismo do barroco é a experiência da plasticidade do espaço, que não recusa os instrumentos renascentistas. Existe uma duplicidade entre a horizontalidade e verticalidade espacial, o jogo entre as duas realidades, que não foi atingida pelos arquitectos do gótico, pois estes apenas trabalharam a horizontal. É o caso da Igreja de San Carlino alle Quattro Fontane em Roma, de Borromini. A planta consiste numa grande oval central encimada por uma cúpula oval. P arquitecto consegue assim conceber o edificio como um todo unitário, onde a cúpula dialoga com a planta na perfeição.

⁵⁰ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Architectura*, p. 97



Fig. 32 - Biblioteca Medicea-Laurenziana, Brunelleschi, Florença, 1571



Fig. 33 - Igreja de San Carlino alle Quattro Fontane, Roma, Borromini, 1665-1667, Fachada

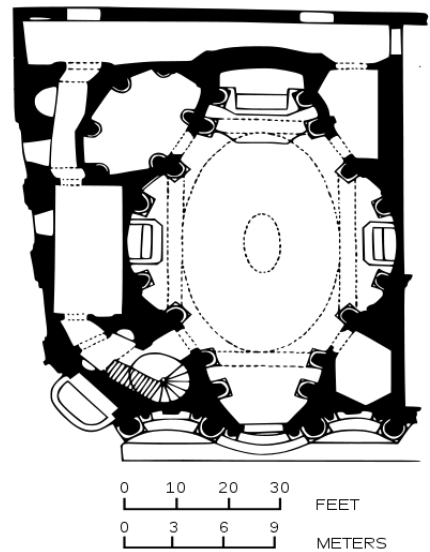


Fig. 34 - Igreja de San Carlino alle Quattro Fontane, Planta

O tempo dos revivalismos

O período dos *revivals* durou aproximadamente um século, desde 1750 a 1850, e em termos de arquitectura, foi um período de diferentes gostos mas não novas concepções arquitectónicas. Foi sim um reviver do passado, pois tanto os arquitectos como os outros artistas não conseguiram abandonar os hábitos de representação adquiridos até aqui.

A verdadeira libertação deste período foi o avanço no urbanismo. A criação da cidade-jardim foi uma resposta à revolução industrial e aos problemas urbanísticos que daí advieram.

A revolução industrial por seu lado, também veio proporcionar avanços técnicos na arquitectura, como a introdução do ferro e a possibilidade do aumento dos espaços interiores, como podemos ver na biblioteca de Saint Geneviève em Paris, de Henri Labrouste. Embora de influências renascentistas italianas, a importância no design interior teve aqui um papel fundamental. Os elementos revivalistas estão bem presentes, como a abóbada de berço e as colunas coríntias.



Fig. 35 - Biblioteca Saint Genevieve, Henri Labrouste Paris, 1844-1851

O ascender do modernismo

A forma obedece à função

A era industrial proporciona no final do séc. XIX uma nova abordagem aos materiais que até agora apenas eram usados em estruturas que não eram consideradas como arquitectura. As grandes inovações industriais fizeram com que a arquitectura sofresse alterações em termos espaciais e concepcionais que foram bastante relevantes, pois as próximas manifestações arquitectónicas iriam beneficia disso mesmo. As concepções do passado até aqui utilizadas provaram agora estar completamente desactualizadas, embora alguns elementos tenham sido mantidos.

Existe agora uma necessidade de uma nova gramática arquitectónica que tire partido dos novos materiais e das proporcionalidades destes, e com isto surge uma nova filosofia espacial, a máxima *forma obedece à função*⁵¹, um manifesto contra a arquitectura feita até aqui. As novas mentalidades sentem necessidade disso e então criam um novo conceito de espaço, a planta livre que começa a ter as primeiras experiências em Chicago. As antigas construções apresentavam ainda um estilo apegado aos revivalismos e à monumentalidade, como os armazéns Marshall Fields de Henry Richardson, mas que antecipam a obra de Louis Sullivan. Este último trata de criar uma íntima relação entre a estrutura e a pele do edifício, que segundo Janson o arquitecto comparava ao corpo humano, logo havia uma variedade de efeitos expressivos daí resultantes.

⁵¹ A autoria desta frase é quase sempre atribuída ao escultor americano Horatio Greenough, cujo pensamento precede o funcionalismo arquitectónico. Porém, foi o arquitecto Louis Sullivan que cunhou a importância da frase em 1896, no seu artigo *The tall office building artistically considered*. Sullivan afirmou aqui que *a forma segue sempre a função*.

A Arte Nova e o espaço orgânico

A concepção da *art nouveau* baseava-se numa rejeição das linhas rectas em prol de uma adoração à forma natural que *não podia ser repetida e muito menos desenvolvida*⁵². Um exemplo prático disso está demonstrado na casa Milá de Gaudí, onde a planta não se desenvolve a partir do centro, mas sim do perímetro.

Wright

Adoptando os ensinamentos naturalistas da planta livre de Sullivan, Frank Lloyd Wright concebe um estilo arquitectónico que se centraliza principalmente na realidade do espaço interior e na negação das formas elementares.

A planta livre é para ele um motivo para um diálogo entre interior e exterior, a partir de um núcleo central e assim projectando os vazios em várias direcções, onde existe um envolvimento profundo entre todo o espaço fechado e as zonas de varandas até ao jardim.

A obra de arquitectura para Wright não se fica pela concepção espacial desta, mas abrange outras áreas, como o design de todo o mobiliário, pois o arquitecto acreditava que deveria ser projectado um ambiente completo para quem a habitaria. Como Janson refere, os edifícios *exercem influências profundas nas pessoas que os habitam, trabalham ou rezam*⁵³, logo o arquitecto é o *modelador de homens*⁵⁴.

A riqueza do movimento orgânico reside também no factor movimento que o arquitecto consegue inserir nas suas obras. Mas este movimento, como Zevi afirma, não quer apenas impressionar o homem, mas sim representar espaços belos e representativos da vida deste. Nos estilos passados, este movimento tenderia a ser apelidado de visão artística, mas neste caso, o movimento é o percurso do homem, uma alusão ao seu percurso. Daí Zevi relembrar os ideais góticos, de não querer restringir o homem a cânones classicistas preferindo valorizar o seu caminho no espaço concebido.

⁵² *Op. cit.*, H. W. Janson, *História da Arte*, p. 705

⁵³ *Op. cit.*, *idem*, p. 707 e 708

⁵⁴ *idem*



Fig. 36 - Casa Milà, Antoni Gaudí, Barcelona, 1912

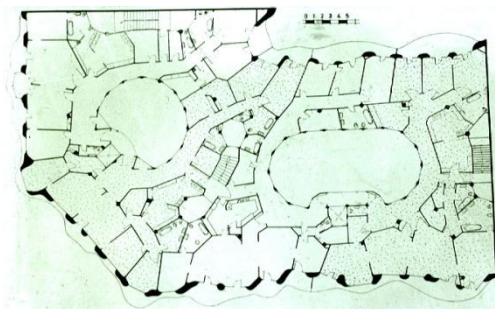


Fig. 37 - Casa Milà, Antoni Gaudí, planta



Fig. 38 - Armazens Marshall Field, Henry Richardson, 1885-1887

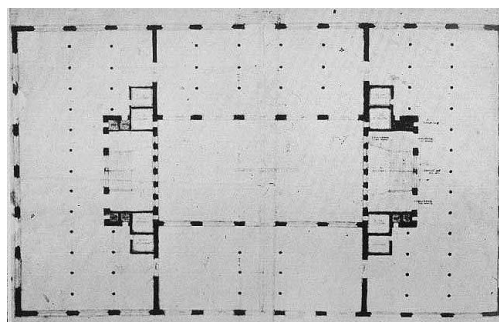


Fig. 39 - Armazens Marshall Field, Planta



Fig. 40 - Armazéns Carson Pirie, Louis Sullivan, Chicago, 1899-1904



Fig. 41 - Casa Robie, Frank Lloyd Wright, 1909, Chicado, Illinois

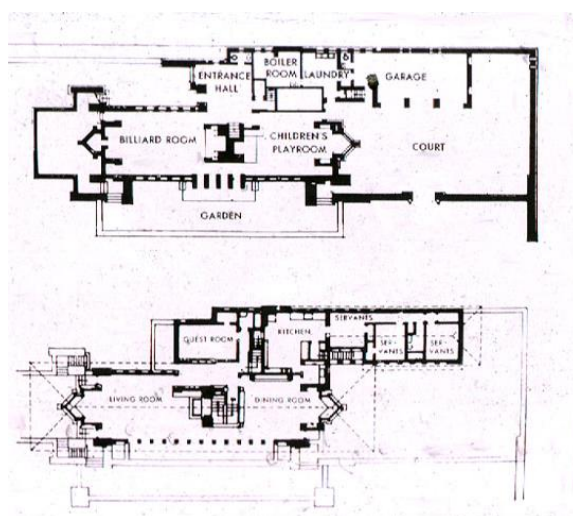


Fig. 42 - Casa Robie, Frank Lloyd Wright, plantas

Os novos traçados reguladores

Le Corbusier

*O arquitecto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas, afecta intensamente os nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, dá-nos a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos do nosso espírito e dos nossos sentimentos; sentimos então a beleza.*⁵⁵

Le Corbusier exerceu na arquitectura e no urbanismo do séc. XX uma influência inapreciável e foi dos poucos arquitectos que através dos seus trabalhos teóricos publicados que teve uma acção completamente renovadora da arquitectura da sua época.

O contacto que Le Corbusier teve em 1910 com a Deutsche Werkbund e em especial com Peter Behrens foi fundamental para a sua concepção sobre a engenharia moderna dos automóveis, aviões e navios, o que resultaria no seu manifesto intitulado *olhos que não vêem*⁵⁶. Consistia isto na exaltação dos engenheiros industriais que ao criar obras *inegavelmente belas, se acreditam muito afastados de toda a actividade estética*, mas que *estão entre os mais activos criadores da estética contemporânea*⁵⁷. Le Corbusier quer com isto afirmar uma total negação ao que é supérfluo e ornamental e um apoio incondicional ao que é funcional. Para proclamar os seus ideais, publica o panfleto do *Esprit Nouveau* onde escreve que *o mecanicismo, facto novo na história humana, suscitou um espírito novo*⁵⁸ e daí surge uma nova maneira de pensar, logo uma nova arquitectura. No fundo, a afirmação que Le Corbusier faz é relativa à predominância de *estilos* e de seus ornamentos próprios que se viam até agora e à incapacidade desses *olhos*

⁵⁵ Le Corbusier ap. *Por uma Architectura*, p. 3

⁵⁶ *Op. cit. Idem*, p. 67

⁵⁷ *Op. cit. Idem*, p. 59

⁵⁸ *Op. cit. Idem*

não verem que não se podiam continuar a exercer tais estilos, pois os tempos eram outros.

Para a criação de uma nova arquitectura, era absolutamente necessário que existisse uma ordem geral. Tomou então as medidas humanas, como já tinham sido tomadas na antiguidade, pois aplicando estas, faz com que a arquitectura esteja à sua escala para o seu bem-estar.

Para a arquitectura funcionar totalmente, era necessário estabelecer padrões para enfrentar o problema da perfeição. Se o Parthénon é um produto de um padrão estabelecido naquela época, a arquitectura de agora também deveria obedecer a um, pois segundo Le Corbusier, o estudo aprofundado de todas as partes desse padrão leva ao progresso. As civilizações avançam para atingir a cultura, como ele diz, para fazer sobressair o *essencial*⁵⁹, as quais devem basear-se na matemática para atingirem a perfeição. Corbusier considera que a arquitectura de seu tempo não está à altura do perfeito Parthénon ou da máquina perfeita que é o automóvel. Ao tentar encontrar uma solução, analisa a arquitectura clássica e estabelece que, a par dela, a arquitectura de agora deveria buscar a modernidade⁶⁰ que os clássicos já haviam atingido.

O Modulor foi criado na sequência do anterior homem de Vitrúvio e do trabalho de Alberti, na esperança de conhecer melhor as proporções humanas para assim desenvolver uma melhor arquitectura. Foi então desenhado segundo as proporções do homem, o número de ouro e a sequência de Fibonacci, medidas universalmente aplicáveis tanto à arquitectura como a todos os objectos.

⁵⁹ *Op. cit.*, Le Corbusier, *Por uma Arquitectura*

⁶⁰ *Op. cit.*, *idem*

Villa Savoye

O exemplo mais vibrante da arquitectura de Le Corbusier está na Vila Savoye. Os ideais puristas que já tinham sido estudados antes pelo arquitecto estão presentes aqui, pelo uso de formas geometricamente simples, um manifesto à *arbitrariedade do Cubismo*⁶¹.

Collin Rowe⁶² estudou várias casas de Le Corbusier e de Palladio e encontrou vários aspectos em comum, principalmente na estreita relação das duas com o sistema de proporções. No tempo de Palladio, as questões de proporção eram entendidas como uma obrigatoriedade na arquitectura como meio de esta ser aceite. No caso da Villa Savoye, o Modulor não foi empregue como regra máxima como noutras suas obras, mas a ordem fornecida pelo seu método construtivo assegura a regularidade do conjunto. A Villa Savoye é ainda comparada com a Villa Rotonda pela abertura das duas casas aos quatro pontos cardeais.

A Villa Savoye pertence ainda à concepção arquitectónica dos cinco pontos essenciais de Le Corbusier. A sua elevação sobre pilotis encaixa no ideal da casa independente da Natureza, afectando-a o menos possível, deixando assim um livre curso a esta e ainda um jardim na zona de terraço. O sistema de independência da estrutura de suporte, a qual permite uma livre ocupação da planta em cada um dos pisos, era o oposto à arquitectura que se realizava até aí, do suporte de todo o

⁶¹ Com Amédée Ozenfant, Le Corbusier desenvolveu a estética maquinista que podia ser aplicada a tudo e em especial à arquitectura, denominada Purismo. Com isto pretendia sancionar todo outro tipo de estética da época e em especial ao popular Cubismo.

V. Kenneth Frampton, *Historia Crítica de la Arquitectura*.

⁶² Collin Rowe, 1980, *Manierismo y Arquitectura moderna y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, ap., Michel Toussaint, *A Villa Savoye como Obra de Arte Maior*, *passim*

conjunto nas paredes. A possibilidade de haver o desenho livre da fachada implicava também que pudesse haver agora janelas ao longo da fachada e a possibilidade entrada de mais luz natural foi sem dúvida um marco arquitectónico. As janelas ao longo de todas as fachadas criam uma simplicidade e funcionalidade do conjunto que se pode comparar à da Villa Rotonda de Palladio. Se examinarmos bem, existe aqui também uma cumplicidade desta casa com o Parthénon, na medida em que Le Corbusier cria a casa como um palácio para ser vivido em cima de uma base que também foi criada para o Parthénon, para a desligar da terra, como a morada dos deuses.



Fig. 43 - Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929



Fig. 44 - Villa Savoye, Le Corbusier, plantas

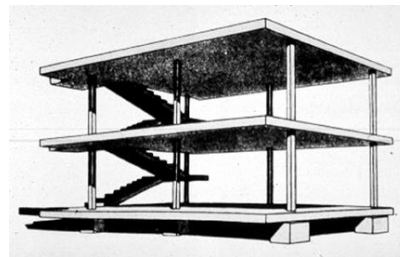


Fig. 45 - Casa Domíno (teórica), Le Corbusier, 1914



Fig. 46 - Casa em Weissenhof, Estugarda, Le Corbusier, 1927

Parte III – Arquitetura de Hoje

A visão de hoje

Não há dúvida que os arquitectos de um modo geral, recorrem de alguma maneira nos seus projectos, a métodos, elementos arquitectónicos e linguagens que já conhecem de algum modo, recorrendo à memória⁶³ que têm de outros arquitectos e suas obras, embora essas incursões nem sempre sejam bem sucedidas. É aí que por vezes surgem concepções agramaticais, ou seja, nem falam uma linguagem clássica mas também não falam uma linguagem nova.

Na arquitectura de hoje, os arquitectos já não se sentem constrangidos a executar as suas obras segundo uma linguagem aceitável socialmente e artisticamente, aplicam os seus ideais e críticas sociais, mas também articulando, naturalmente, com a sua visão arquitectónica.

Já não é necessário que os arquitectos dominem a *bela escrita*⁶⁴ e que nem todos sigam as mesmas *receitas compositivas*⁶⁵. A arquitectura contemporânea negou todas as gramáticas e ideologias e todos os parâmetros estéticos absolutos. Na Bauhaus, Gropius expulsou a história da arquitectura do ensino, em prol da composição gramatical contemporânea.

Embora seja necessário que o arquitecto elimine elementos que o impedem de fazer a boa e moderna arquitectura, é fundamental que este tenha conhecimento e percorra a história social e arquitectónica, de personalidades e dos ambientes, estruturas urbanas, enfim, da civilização humana, para que possa exercer um bom trabalho arquitectónico. O acto de projectar deve todavia ser renovado através da crítica do já existente.

⁶³ V. Tese de Mestrado em Arquitectura, José Avelãs Nunes, *A Serpente de Ouroboros*, p. 35

⁶⁴ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, p. 35

⁶⁵ *Op. cit. idem*

Os arquitectos, ao tentar fazer uma nova arquitectura, caíram no erro de tentar *classicizar o anticlássico*⁶⁶. A arquitectura da Bauhaus baseia-se na decomposição do conjunto, a qual é uma premissa da arquitectura moderna. Gropius articulou o complexo em três peças diferenciadas em funções e volumetrias. De nenhum ponto de vista se consegue abarcar todo o conjunto, o que remonta aos ideais góticos, de percorrer e absorver o espaço, através do movimento do observador. Embora Gropius tenha ido buscar esse ideal anti-clássico, as uniões entre estes diversos espaços procuram uma harmonia do conjunto através de *passagens assonantes*⁶⁷, o que contradiz o ideal moderno e cria uma mensagem arquitectónica linear.

⁶⁶ *Op. cit.*, Bruno Zevi, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, p. 38

⁶⁷ *Op. cit.*, *idem*

Riegl e a Casa da Cascata como obra moderna total e intemporal

Alois Riegl distingue no seu ensaio⁶⁸, duas etapas do processo arquitectónico: a formação espacial e a composição de massas.

Se a arquitectura clássica é a arquitectura da desvalorização da cavidade, Riegl atesta que a arquitectura contemporânea exalta esta ideia, e que já no gótico se impunha esse ideal. Pois então, na arquitectura contemporânea, a obra que exprime todo este ideal é a Casa Kaufmann, a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright.

Já vimos vários exemplos de arquitectura passada que demonstravam dificuldade em lidar com o espaço interior (ver parte II), sendo o edifício apenas adorado na sua aparência e simbologia. Para o autor, só a arquitectura romana tardia demonstra um trabalho espacial, uma *dimensão material e cúbica, mas não como grandeza infinita e desprovida de forma*⁶⁹, o que deve acontecer sempre na arquitectura moderna.

A Casa da Cascata consegue reunir todos os ideais espaciais que se quiseram alcançar. Em primeiro lugar, é resultado de um processo de libertação radical de todo o espaço. Com os ideais de De Stijl e o fim da volumétrica tradicional de caixa fechada e a consequente libertação das paredes, o espaço interior deixa de estar completamente encerrado do exterior, para passar a criar uma fluidez entre os diversos ambientes: *a luz penetra nos ângulos que eram antes escuros, o espaço anima-se*⁷⁰.

Assim, as duas etapas referidas pelo autor estão presentes nesta obra quando os diversos espaços trabalham em conjunto, a obra se dilui na paisagem e na combinação entre a estrutura e pesos suportados, resultando na orquestração estática e consistente de todo o conjunto.

⁶⁸ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, ap., Bruno Zevi, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, p. 146

⁶⁹ *Op. cit., idem*, p. 147

⁷⁰ *Op. cit., idem*, p. 37



Fig. 47 e 48 - Casa Kaufmann ou Casa da Cascata, Frank Lloyd Wright, 1934, Pensilvania, EUA

Moderno vs. Tradicional

A integração do novo objecto

Quando é proposta a inserção de uma peça arquitectónica moderna num lugar onde predomina uma arquitectura tradicional, nunca existe uma total aceitação por parte das mentalidades. É muito difícil conciliar as duas visões e obter bons resultados, aliás, nunca há certezas da resposta. Assim os arquitectos, ao tentarem inserir a sua obra moderna, comparada com o existente no local, podem ser tentados a redesenhar o seu projecto, para não criar conflitos visuais e culturais.

A arquitectura actual rejeita quaisquer dogmas visuais pré-estabelecidos e tenta ter uma atitude experimental, contrária ao académico. É certo que a arquitectura moderna tem de ser planeada e ainda mais se vai ser confrontada com outros esquemas visuais, logo para haver uma tentativa de interacção positiva é fundamental que estas relações sejam pensadas em todos os aspectos. É preciso também analisar o encontro entre diferentes etapas da concepção arquitectónica, o que tem custos, não só monetários, mas também culturais. As novas concepções devem sempre apontar para uma nova visão e não se prender aos dogmas existentes, devem ser *francamente modernas, apontando para a criação de um panorama alternativo*⁷¹, pois só assim se atingirá uma nova etapa na arquitectura. A questão está em que os arquitectos só poderão realizar um verdadeiro encontro entre antigo e novo quando conhecerem a fundo o antigo e tiverem a coragem para criar uma nova era. Tal como as outras artes, a arquitectura deverá ser uma crítica, tanto à sociedade e seus modos de actuação, como ao anti-progresso construtivo e cultural.

⁷¹ *Op. cit* Bruno Zevi, A Linguagem Moderna da Arquitectura, p. 137

Um exemplo muito comum de edifícios que são construídos com o objectivo de se tornarem num marco arquitectónico de uma cidade é, sem dúvida, o caso dos museus. A arquitectura de museus esteve sempre ligada à evolução da cidade, no final do séc. XIX principalmente a *uma ideia de representação, de monumentalidade, e a sua formalização expressava claramente um Zeitgeist, espírito do tempo, que era entendido por todos*⁷². Nesse sentido, o edifício museu, demonstrava-se como um ícone de valorização da cidade em que se inseria. Com a entrada em cena do Movimento Moderno, a questão da monumentalidade foi reformulada, dissociando-se dos valores clássicos que eram praticados até então.

Para além disso, o facto de um edifício ser considerado singular no seu contexto é extremamente importante, pois é o motivo para a sua afirmação como museu no contexto urbano e base para uma demarcação como representação visual na sua área. Com efeito, os museus que demonstram esses ideais são na maioria, museus de arte contemporânea, e por isso, tendem a representar a expressão artística daquilo que representam. *Se, como as catedrais medievais, os museus compreendem e aceitam a sua plena responsabilidade perante a arte do seu tempo, incluindo a sua responsabilidade em relação ao ambiente urbano como um todo, então eles estão melhor posicionados para abrir caminho e para explorar as novas e radicalmente diferentes formas arquitectónicas possibilitadas pela revolução digital.*⁷³

⁷² Ana Tostões, "Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do Movimento Moderno" in *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965. Actas do terceiro seminário do Docomomo Ibérico*, Porto, 2001, p. 17, ap., Helena Barranha, *Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem*, p.1

⁷³ David C. Levy, "Foreword - Designing the new museum" in James Crayson Trulove, *Designing the new museum: building a destination*, Rockport, Gloucester/Massachusetts, 2000, pp. 9-10 (trad.). ap., Helena Barranha, *Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem*, p. 3

Um exemplo claro de museu que revolucionou e influenciou uma cidade que não tinha a mediatização que hoje tem é o Museu Guggenheim de Bilbao. O seu projecto faz parte do plano de revitalização da área portuária, empreendida desde os anos 80, no qual figuram intervenções de outros arquitectos conceituados, para além do arquitecto Frank Ghery. O principal objectivo deste projecto foi a originalidade e ainda que o seu significado arquitectónico o transportasse para um nível internacional.

Neste projecto pode ver-se que o arquitecto não aludiu à arquitectura convencional da zona, mas tirou partido do ambiente, ou seja, a zona do porto onde se insere está completamente idealizada nas formas que o arquitecto concebeu e envolveu em titânio, ao passo que na zona virada à cidade, o arquitecto optou por usar um material da zona.

A ligação deste projecto à malha da cidade foi também um factor decisivo, argumentando o arquitecto que:

*I wanted the Guggenheim Bilbao to have an iconic presence in the city. I wanted it to work for the arts. I wanted it to connect to the city, to the bridge, to the water, to the 19th century, so that it became a usable part of the city [...]. That is the spirit of urbanism I tend to be interested in.*⁷⁴

Existem já outros casos de edifícios na mesma cidade que se vêem como inspirações deste anterior, na forma abstracta que este toma frente aos edifícios circundantes, como o caso do Departamento de Saúde Basco dos arquitectos Coll-Barreu.

⁷⁴ Frank Ghery, *op. cit.*, "The Museum as Sculpture. Interview with Frank O. Ghery on the Guggenheim Museum Bilbao" in Gerhard Mack, *Art Museums Into the 21st Century*, Birkhäuser, Basel, 1999, p. 27, *ap.*, Helena Barranha, *Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem*, p. 7

A par do Guggenheim de Bilbao, em Portugal também existe o exemplo marcante da arquitectura, a Casa da Música, do arquitecto Rem Koolhaas, que revolucionou tanto a zona onde se encontra como a cidade do Porto em si. É visível que a arquitectura da peça não é um elemento típico da zona, como se poderia ter feito. O arquitecto criou um novo espaço dentro de um espaço largamente clássico, adoptando uma atitude arquitectonicamente subversiva perante a envolvente. O impacto foi a vários níveis e bastante criticado, mas rapidamente se tornou icónico. Evidentemente que o estilo e a função de ambos são diferentes, mas são semelhantes no que toca ao impacto visual no meio envolvente. Pode dizer-se que são duas obras que cumpriram os objectivos da arquitectura moderna, ao criticar quaisquer tipos de dogmas clássicos preexistentes e ao criar uma nova identidade arquitectónica.

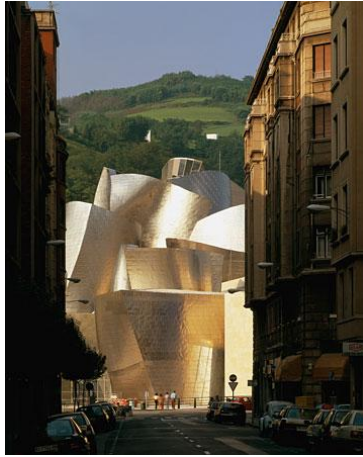


Fig. 49 e 50 - Museu Guggenheim, Frank Ghery, Bilbao, 1992



Fig. 51 e 52 - Departamento Basco de Saúde, Coll-Barreu Arquitectos, Bilbao,

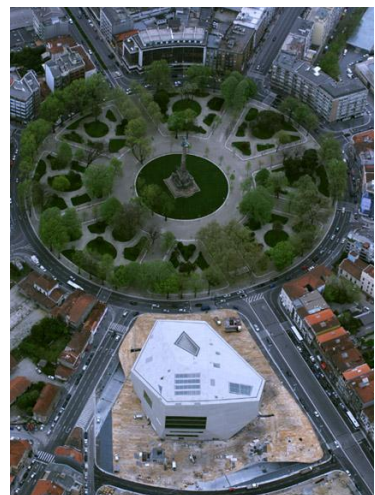
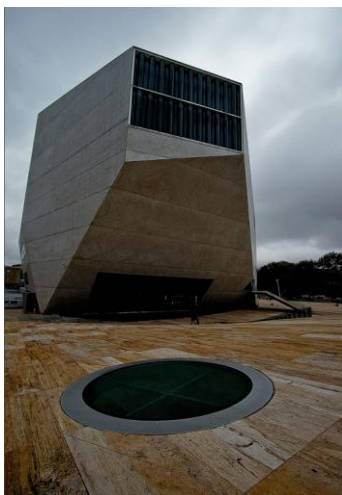


Fig. 53, 54 e 55 - Casa da Música, Rem Koolhaas, Porto, 2005

Álvaro Siza Vieira

A obra de Siza parece nascer, através de desenhos, de uma intuição que o próprio arquitecto tem acerca do espaço onde trabalha. Consegue conceber espaços que pedem para ser descobertos pelo observador. Os seus edifícios não criam um choque visual, mas tentam criar uma nova atmosfera arquitectónica de uma maneira mais subtil, característica deste arquitecto. O trabalho de Siza é um escutar da realidade, e desse modo, interpreta a realidade do contexto onde se insere.

Ao percorrermos a Casa de Chá em Matosinhos de Álvaro Siza, vemos que existe um mesmo tipo de preocupação frente ao meio natural, tal como aconteceu na Casa da Cascata. *A arquitectura provém de formas naturais, mas elas por sua vez transformam a natureza*⁷⁵. É certo que o arquitecto sempre que projecta uma obra para um determinado local, ele transforma esse sítio, logo o diálogo entre as duas partes é algo de necessário, pois a obra do homem é algo não-natural. O que é importante é ver como a geometria do edifício trabalha com os elementos naturais e como a paisagem adjacente é transformada. Como em Wright, o arquitecto trabalha primeiro a natureza e só mais tarde intervém na paisagem.

A implantação da obra integra-se nos afloramentos rochosos da zona, e a forma do edifício segue o contorno rochoso. As paredes criam uma harmonia entre a forma e a função das salas e o conjunto destas com o meio envolvente. Apesar de ter sido elaborado com os materiais típicos, o estuque e a cobertura de telha, a obra consegue um espírito moderno e integra-se na arquitectura da zona. Antes de entrar, o visitante sobe uma escada e por aí descobre o panorama infinito do oceano, mesmo antes de ingressar no interior sombrio do edifício, com uma janela que enquadra uma vista para o oceano.

⁷⁵ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.* Philip Jodidio, *Álvaro Siza*, p. 15

Na Casa de Chá, como na piscina de Leça da Palmeira, o arquitecto, à sua maneira, cria um design moderno que se funde na paisagem e no contexto urbano. O arquitecto, como na maioria das suas obras, cria os elementos de mobiliário para criar um ambiente completo, logo uma obra de arte total, uma característica também de Frank Lloyd Wright.

A casa Vieira de Castro em Famalicão transmite uma identidade tanto regional, pela perfeita integração da peça no local, como pessoal do arquitecto. É o resultado de uma tentativa de criar uma forma abstracta que se distancie do standardizado e impessoal. O arquitecto conseguiu aqui uma concepção moderna através de uma composição entre várias intersecções de volumes, o que quebra o ideal de espaço clássico e de simetria. Isto é visível, tanto em planta como em alçado. A fluência dos espaços é constante, principalmente no piso térreo, onde os vários recantos proporcionados pelo cruzamento dos prismas dão uma possibilidade de vista panorâmica sobre o vale.

Por fim, para falarmos numa comparação com as construções que vigoraram na parte II desta obra, mencionemos a igreja de Santa Maria em Marco de Canavezes. À primeira vista, o edifício pode parecer simétrico, mas esse facto é contrariado pela ala de acesso ao piso inferior. A atmosfera conseguida pelo arquitecto, através da diversidade das entradas de luz, torna este edifício marcante. Em primeiro lugar, pela acentuação na parte superior de uma das paredes interiores, por outro, pela janela em faixa na outra parede ao nível da assembleia que foi criada, o que gerou alguma controvérsia, pois ao criar uma vista panorâmica sobre as montanhas próximas pode criar a distração no momento religioso.

Em termos de planta, poderíamos dizer que segue o ideal de planta de cruz latina tradicional. Mas quando se observa do interior, vemos que esse efeito foi criado quando foi adicionado ao volume uma *chaminé de luz*⁷⁶ colocada directamente sobre o altar que, para além de criar essa forma, ilumina também o piso inferior.

No âmbito dos museus em Portugal, o que tem merecido mais destaque é o Museu de Serralves, cujo projecto tem também merecido divulgação internacional. O projecto nasce do diálogo com as preexistências da área em que está inserido, que consiste nos jardins desenhados pelo mesmo arquitecto e a casa Serralves, e o conjunto deste com a própria cidade. O arquitecto comenta que a *falta de definição programática exige uma concepção flexível*⁷⁷, e para isso é imprescindível que o espaço *tenha flexibilidade e uma certa neutralidade*⁷⁸, para que seja possível acolher qualquer tipo de exposição. O arquitecto compôs um conjunto de espaços que o visitante percorre e aí toma noção dinâmica e temporal do espaço, tanto interior como exterior, pois foram colocadas janelas em sítios estratégicos para que nesse percurso, o visitante tomasse conhecimento dos jardins no exterior, onde também são expostas peças de arte. Em planta, o museu possui duas alas simétricas, deste modo servindo a mesma função, e que formam um pátio, e um volume em forma de L orientado a norte, onde cria, com o corpo central, um outro pátio, onde estão as entradas ao público.

Podemos assim dizer que estas obras de Siza revelam a tentativa, por parte do arquitecto, de alcançar a forma perfeita para cada programa. O arquitecto procura sempre atingir uma expressão entre finalidade e pesquisa formal - *a essencialidade de um objecto de uso o mais perfeito possível*⁷⁹.

⁷⁶ Philip Jodidio, *Álvaro Siza*, p. 121

⁷⁷ Entrevista com Álvaro Siza, Porto, 24 Maio de 1998 *apud*, Philip Jodidio, *Álvaro Siza*

⁷⁸ *Op. cit.*, *idem*

⁷⁹ Häring *op. cit.* Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p. 133

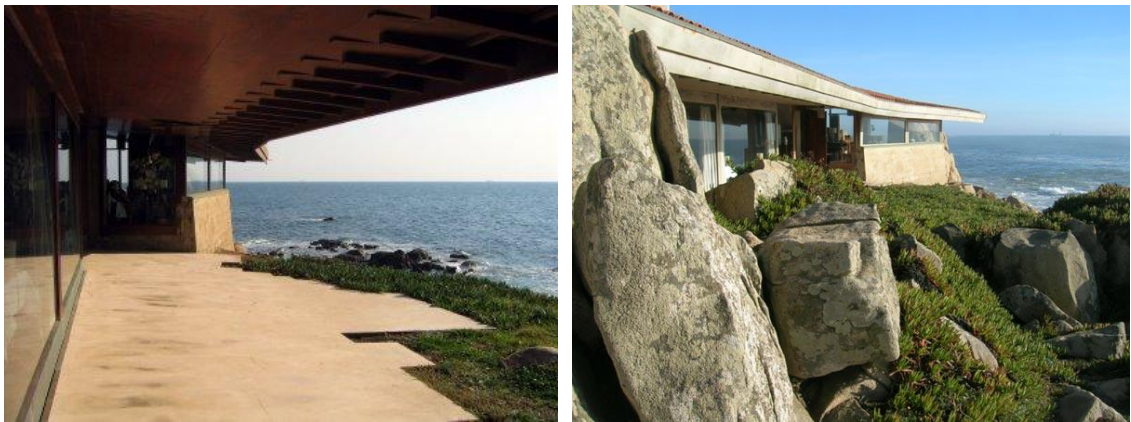


Fig. 56 e 57 - Casa de Chá, Álvaro Siza, Matosinhos, 1952



Fig. 58 - Piscinas naturais de Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1961-1966



Fig. 59 - Casa Vieira de Castro, Álvaro Siza, Famalicão, 1984-1998



Fig. 60, 61 e 62 - Igreja de Santa Maria, Álvaro Siza, Marco de Canavezes, 1990-96



Fig. 63 e 64 - Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99



Fig. 65 e 66 - Museu de Serralves, Álvaro Siza, Porto, 1996-99

Conclusões

O arquitecto tem sido um intenso perseguidor da beleza do espaço. Desde as construções helénicas, a proporção humana foi sempre a origem de toda a concepção, símbolo máximo da simetria, a partir da qual se criou o módulo base de toda a criação arquitectónica. Embora para os gregos o espaço interior não fosse desenhado directamente para o homem, este era desenhado à sua imagem, ainda que a vida social fosse organizada ao ar livre. A verdadeira concepção do espaço interior foi deixada para os romanos, que estudaram a estrutura em profunda relação com a arquitectura, melhorando as formas e espaços interiores, criando a verdadeira arquitectura. Com novos conhecimentos, a arquitectura romana atinge um novo patamar cenográfico e torna-se uma arquitectura monumental pelos seus enormes espaços proporcionados por arcos e abobadas, reduz os elementos estruturais como as colunas, assim proporcionando uma oferta de espaço livre até agora impossível de realizar.

As concepções cristãs começam por aproveitar construções preexistentes e mais tarde criam uma concepção espacial diferente da conhecida até então. Embora os elementos construtivos fossem os mesmos, o espaço era diferente, principalmente em termos de planta livre. Enquanto que no espaço romano, o observador tinha noção do espaço mesmo sem entrar nele, agora o espaço precisa ser percorrido para ser apercebido, um tema que só vai ser redescoberto no séc. XX.

O Renascimento procura uma regressão ao espaço clássico como uma necessidade de se renovar, principalmente em relação à *incomensurabilidade*⁸⁰ do gótico. O espaço é agora criado para nos sentirmos em nossa casa, num espaço desenhado à medida por um arquitecto para o Homem. A única diferença na concepção grega reside na conquista destes ideais no espaço interior. Embora

⁸⁰ O autor refere que se trava uma busca pela ordem para o novo estilo, em detrimento da dispersão do espaço gótico e também da casualidade do Românico, *Op. cit.*, Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura*, p.97

adoptassem de novo os ideais gregos, os arquitectos conseguiram criar obras *consistentes e graves, mas nunca inertes*⁸¹. Este ideal foi ainda mais aprofundado nos edifícios barrocos, onde o movimento tomou o lugar da estaticidade renascentista. É também agora que o espaço é definitivamente entendido: o dinamismo do barroco é a experiência da plasticidade do espaço, que não recusa os instrumentos renascentistas. Existe uma duplicidade entre a horizontalidade e verticalidade espacial, o jogo entre as duas realidades, que não foi atingida pelos arquitectos do gótico, pois estes apenas trabalharam a horizontal.

Até ao séc. XIX não houve progressos em termos de concepções espaciais arquitectónicas, preferindo-se recorrer aos estilos já conhecidos. É só no dealbar do novo século que surge alguma transformação, com os novos materiais da Revolução Industrial, que proporcionam a concepção de novos espaços interiores.

Até agora, o arquitecto é apenas um historicista espacial. A nova era começa quando ele encara a necessidade de uma mudança no espaço, proporcionada graças aos novos materiais. O novo século mostra a necessidade de transformar, reformular o espaço para responder a novas necessidades. Rejeita-se o ornamento, simplifica-se a forma e elimina-se tudo o supérfluo, a estrutura deixa de se encobrir, para exprimir a máxima de que a *forma segue a função*⁸². Le Corbusier vai buscar as formas puras como modo de compor o espaço, para fazer sobressair o *essencial*⁸³. Aqui figura humana também é o ponto de partida para a concepção, tal como o é

⁸¹ *Op. cit., idem*, p. 113

⁸² A autoria desta frase é quase sempre atribuída ao escultor americano Horatio Greenough, cujo pensamento precede o funcionalismo arquitectónico. Porém, foi o arquitecto Louis Sullivan que cunhou a importância da frase em 1896, no seu artigo *The tall office building artistically considered*. Sullivan afirmou aqui que *a forma segue sempre a função*.
In [http://en.wikipedia.org/wiki/Form_follows_function]

⁸³ *Op. cit., Le Corbusier, Por uma Arquitectura*

para os gregos, os quais atingiram a modernidade⁸⁴, segundo Le Corbusier. Portanto, aqui pode haver uma comparação do moderno com o clássico, como uma comparação entre a Villa Savoye e a Villa Rotonda. As concepções de Wright conseguiram alcançar o tão desejado diálogo entre interior e exterior.

No panorama da arquitectura contemporânea, já não é preciso que os arquitectos se subjuguem a algum estilo, mas é verdade que sempre se recorre a algum conhecimento espacial de outrora. É nestes casos que podem surgir as concepções agramaticais, onde nem se cria nada de novo mas também não se revive. Os padrões da estética já não são absolutos.

O facto de um edifício ser considerado singular no seu contexto é extremamente importante, pois é o motivo para a sua afirmação como obra de referência. A integração deste com o antigo tornou-se num desafio arquitectónico. A realidade onde um edifício se insere é agora também trabalhada juntamente com o espaço, num diálogo constante.

No fundo, o arquitecto deve conhecer a história da arquitectura para saber decifrar e analisar a nova concepção espacial. É o diálogo entre as várias partes, o exterior, o interior, o observador, o contexto, que deve ser procurado por todos os arquitectos que deve ser analisado para que o resultado da obra arquitectónica tenha a verdadeira harmonia que sempre foi almejada.

⁸⁴ *Op. cit.,idem*

Bibliografia

Obras gerais, monografias, teses nas áreas de arquitectura, artes plásticas e outras áreas relevantes:

Ching, Francis D. K., 2008, *Arquitectura: Forma, Espaço e Ordem*, Martins Fontes, São Paulo

Frampton, Kenneth, 1998, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona

Janson, H. W., 1982, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Jobst, Christoph, Sigel, Paul, et. al. 2003, *Teoria da Arquitectura*, Taschen, Colónia

Le Corbusier, 2003, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Livros Cotovia, Viseu

—, 2002, *Para uma Arquitectura*, Editora Perspectiva, São Paulo

Lupton, Ellen, 1994, *La Bauhaus y la Teoría del Diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Monteys, X., 2005, *Obras e Projectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Nunes, José Avelãs, 2008, *A Serpente de Ouroborus*, Tese de Mestrado em Arquitectura, Universidade da Beira Interior, Covilhã, pp 166

Pinto, Luis Miguel de Barros Moreira, 2007, *História da Percepção na Acção Projectual*, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade Portucalense, Porto, pp 246

—, (...) *O Desenho na Acção Projectual*, Tese de Mestrado em Arquitectura, Universidade (...), (...), pp 157

Rasmussen, Steen Eiler, 2000, *La Experiencia de la Arquitectura – Sobre la percepción de nuestro entorno*, Manuales Universitarios de Arquitectura nº3, Mairea/Celeste, Madrid

Siza Vieira, Álvaro, 1998, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa

Summerson, John, 2002, *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, Martins Fontes, São Paulo

Suzuki, Akira, 2005, *Toyo Ito – Conversas com Estudantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Tavares, Domingos, 2004, *Léon Baptista Alberti – Teoria de Arquitectura*, Dafne Editora, Porto

Vitrúvio, 2006, *Tratado de Arquitectura*, Instituto Superior Técnico, Lisboa (tradução por M. Justino Maciel)

Wong, Wucius, 2007, *Princípios de forma e de Desenho*, Martins Fontes, São Paulo

Zevi, Bruno, 1997, *A linguagem moderna na arquitectura – Guia ao código anticlássico*, Edições 70, Lisboa

—, 1996, *Saber Ver a Arquitectura*, Martins Fontes, São Paulo

Zumthor, Peter, 2006, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Artigos em revistas

Armesto, A., Piñon, H., Pizza, A., Martí, C., Navas, J. G., Valor, J., 2006, *DPA 16, Abstracción*, Edicions UPC, Barcelona

Gadanhó, Pedro, 2001, Rem Koolhaas – Casa em Bordéus – O Museu Imaginário, *Jornal dos Arquitectos*, nº 203, pág. 71 – 80

Toussaint, Michel, 2001, Le Corbusier - A Villa Savoye como Obra de Arte Maior, *Jornal dos Arquitectos*, nº 203, pág. 61 – 70

Artigos in fontes digitais e páginas Web

The Fountainhead, [filme] dirigido por **King Vidor**, 1950

[http://en.wikipedia.org/wiki/Tempietto#The_Tempietto]

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Percepção_visual] (última visita, 25 Maio 2009)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Form_follows_function] (última visita, 13 Maio 2009)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serio] (última visita, 6 Maio 2009)

Helena Barranha, *Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem*, Texto publicado em **SEMEDO, Alice; LOPES, João Teixeira** (coord.), *Museus, Discursos e Representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2006, pp. 181-196.

[<http://www.quotesdaddy.com/tag/architecture/5>] (última visita, 12 Fevereiro 2009)