

**FACULDADE CAPIXABA DE NOVA VENÉCIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

LINGUAGENS NA CONSTRUÇÃO CIVIL:

Interpretando o sentido da arquitetura em um período de abandono ao
rigor

MISLEYANE DE MORAIS LIMA

NOVA VENÉCIA/ES

2018

LINGUAGENS NA CONSTRUÇÃO CIVIL: Interpretando o sentido
da arquitetura em um período de abandono ao rigor

MISLEYANE DE MORAIS LIMA

Trabalho Final de Graduação de
Curso de Graduação em Arquitetura e
Urbanismo apresentado à Faculdade
Capixaba de Nova Venécia, como
requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Lígia Pôncio.

Nova Venécia/ES

2018

LINGUAGENS NA CONSTRUÇÃO CIVIL: Interpretando o sentido da arquitetura em um período de abandono ao rigor

MISLEYANE DE MORAIS LIMA

Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo apresentado à Faculdade Brasileira – MULTIVIX como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em ____de Dezembro de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulação e nome do Prof: Ligia Pôncio
Faculdade Capixaba de Nova Venécia
Orientador

Titulação e nome do Prof: Washington Catrinque
Faculdade Capixaba de Nova Venécia
Examinador

Titulação e nome do Prof: Maísa Favero
Faculdade Capixaba de Nova Venécia
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pois é dEle que vem a capacitação, a força, o ânimo para correr atrás dos objetivos;

Agradeço à minha família, pela dedicação e cobranças, que me impulsionam a seguir adiante;

Agradeço às amigadas, pela compreensão nos momentos mais difíceis, pelos momentos de desabafo quando necessário, pela amizade permanecida mesmo com os encontros reduzidos;

Agradeço aos mestres pela disposição ao ensino durante esses 5 longos e curtos anos.

Pelas qualidades impessoais e, ao mesmo tempo, funcionais, a arquitetura está à parte das outras artes, parecendo requerer atitudes muito particulares, não só pela criação, mas também pelo prazer que se tem com ela.

Roger Scruton

RESUMO

Este trabalho visa fazer uma leitura da Arquitetura em suas fases históricas, a fim de demonstrar suas principais características e intenções, além da motivação básica para determinar o fim último das construções de cada época. Não pretende-se aqui examinar profundamente cada período, mas sim identificar os fatores norteadores de algumas edificações de cada movimento histórico, analisando resultados gerados pelos arquitetos em suas concepções arquitetônicas. Para tanto, serão tidos como base os traços elaborados por Roger Scruton, que refletem as características da arquitetura. Scruton é um dos mais importantes filósofos da atualidade, produziu grandes escritos a respeito da estética da arte, e especificamente da arquitetura. Entende-se que podem ser tirados conceitos válidos de seus escritos, e pertinentes ao tema tratado. Por fim, pretende-se como resultado, aplicar tais princípios em um estudo de caso que envolva duas obras arquitetônicas: o Palácio de Blenheim, e o Hotel Marques Riscal, identificando, caracterizando essas obras, e ainda demonstrando a importância do estudo e interpretação da Linguagem Arquitetônica na concepção de novas edificações.

Palavras-chave: Scruton; História; Linguagem Arquitetônica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vanbrugh, Palácio de Blenheim,	18
Figura 2: Hotel Marques Riscal, localizado em Elciego, Espanha.....	18
Figura 3: Alberti, Santa Maria Novella, 1360, fachada.	22
Figura 4: Alberti, Santa Maria Novella, 1360, interior.	22
Figura 5: Loos, Villa Mueller, 1930, Fachada.	23
Figura 6: Loos, Villa Mueller, 1930, Interior.....	23
Figura 7: Frank O. Gehry, Museu Guggenheim Bilbao, 1997, Fachada.....	24
Figura 8: Círculo megalítico de Stonehenge.	25
Figura 9: Caverna El Castillo, Interior.....	26
Figura 10: Caverna de Altamira, Pintura rupestre.	26
Figura 11: Caverna Tito Bustillo, Pintura rupestre.....	27
Figura 12: Caverna funerária de Menga, Vista frontal.....	27
Figura 13: Ilustração de cabana primitiva.....	28
Figura 14: Círculo megalítico de Stonehenge, disposição circular dos menires representada na cor laranja (adaptada pelo autor).	29
Figura 15: Mastaba de Meresankh III.....	30
Figura 16: Mastaba de Meresankh III, Interior.....	31
Figura 17: Representação de cemitério de mastabas.	31
Figura 18: Representação de pirâmide truncada de Abidos.	32
Figura 19: Pirâmide escalonada de Zoser, 2778 a.C.	32
Figura 20: Complexo funerário Zoser. Ao fundo, pirâmide escalonada.....	32
Figura 21: Pirâmides de Gizé, 2680-2565 a.C. Ao centro encontra-se a Quéops, considerada a maior pirâmide do mundo.	33
Figura 22: Museu do Louvre. Destaque para a pirâmide estruturada em perfil metálico, e fechamento em vidro.....	34
Figura 23: Templo de Amon, vista aérea.	35
Figura 24: Senemut, Templo funerário de Hatshepsut, em Deir-el-Bahari.....	36
Figura 25: Representação da cabana primitiva grega.....	38
Figura 26: Representação do Mégaron Micênico.....	39
Figura 27: Representação em planta-baixa da evolução do templo grego. Adaptada pelo autor	39
Figura 28: Representação em vista das colunas nos templos gregos.	40
Figura 29: Partenon, 447 a.C.	41

Figura 30: Partenon, representação em planta baixa setorizada. Adaptada pelo autor.	42
Figura 31: Frontão Oeste do Partenon, retratando a história de Atena e Posêidon. .	42
Figura 32: Erecteion, 406 a.C., Fachada.....	43
Figura 33: Erecteion, planta baixa. 406 a.C. Adaptada pelo autor.	43
Figura 34: Erecteion, cariátides.....	43
Figura 35: Teatro de Dioniso, estado atual.	44
Figura 36 (à esquerda): Cariátide.....	45
Figura 37 (à direita): Atlantes.	45
Figura 38: Capitel jônico comum e capitel pseudojônico convenientemente alterado em sua forma. Adaptada pelo autor.	46
Figura 39: Coliseu de Roma, 80 d.C.	50
Figura 40: Maquete de reconstrução da Roma Antiga, Coliseu em destaque.	51
Figura 41: Arco de Constantino, 315.....	52
Figura 42: Alberti, Tempio Malatestiano, 1468, Fachada.	52
Figura 43 (à esquerda): Igreja de S. Andrea, 1650, Fachada.	53
Figura 44 (à direita): Alberti, nave da igreja de S. Andrea, 1650, Interior.....	53
Figura 45: Panteon, 128 d.C, Fachada.	54
Figura 46: Panteon, 128 d.C. Interior.	54
Figura 47 (à esquerda): Igreja de Santa Sofia, 537 d.C, Fachada.	55
Figura 48 (à direita): Interior da Igreja de Santa Sofia, 537 d.C, grandiosa cúpula. ...	55
Figura 49 (à esquerda): Catedral de Durham, 1133, Fachada.	57
Figura 50 (à direita): Catedral de Durham, 1133, Interior, destaque para as abóbadas de berço.	57
Figura 51 (à esquerda): Modelos de abóbada de berço e de arestas, respectivamente.	57
Figura 52 (à direita): Catedral de Saint Vitus, 1344, Nervuras de abóbada.	57
Figura 53 (à esquerda): Nave central da Catedral de Winchester, 1100, Abóbadas nervuradas.	58
Figura 54 (à direita): Capela da King's College, 1446, Abóbadas nervuradas.	58
Figura 55: Catedral São Isidoro de León, 1054, detalhe de fachada em pedra.	59
Figura 56: Catedral Isidoro de León, 1054, Sala “Panteón de los Reyes”.....	59
Figura 57: Catedral Santo Isidoro de León, 1054, detalhe de fresco.	60
Figura 58: Catedral Santo Isidoro de León, 1054, detalhe de fresco.	60

Figura 59 (à esquerda): Catedral de Worms, 1200, Planta baixa.....	60
Figura 60 (ao centro): Capela Palatina de Aix-la-Chapelle, 804 d. C, Planta baixa. .	60
Figura 61 (à direita): Igreja de S. Zenão, Planta baixa.	60
Figura 62: Catedral de Notre Dame, 1345, Fachada.....	61
Figura 63: Catedral de Notre Dame, 1345, Planta baixa	61
Figura 64: Catedral de Notre Dame, 1345, Interior	61
Figura 65 (à esquerda): Catedral de Reims, 1211, Fachada.....	62
Figura 66 (ao centro): Catedral de Amiens, 1236, Fachada.....	62
Figura 67 (à direita): Catedral de Chartres, 1220, Fachada.	62
Figura 68: Igreja Liebfrauenkirche, 1260, Abóbadas de arestas.	64
Figura 69 (à esquerda): Igreja Liebfraukirche, 1260, Fachada.....	64
Figura 70 (à direita): Igreja Liebfraukirche, 1260, Planta baixa	64
Figura 71: Basílica de Saint Denis, 1144, Vitrais.....	64
Figura 72: Sainte-Chapelle, 1248, Fachada.....	65
Figura 73: Sainte-Chapelle, 1248, Planta baixa	65
Figura 74 (à esquerda): Sainte-Chapelle, 1248, Vitrais.....	65
Figura 75 (à direita): Sainte-Chapelle, 1248, Interior.....	65
Figura 76 (à esquerda): Catedral de Chartres, 1220, Rosácea, Vista externa.	66
Figura 77 (à direita): Catedral de Chartres, 1220, Rosácea, Vista interna.	66
Figura 78: Exemplo de arco ogival, destaque para a forma. Adaptada pelo autor. ...	66
Figura 79: Igreja de S. Lorenzo, Sacristia Velha.	68
Figura 80: Basílica S. Lourenço, 1460, por Brunelleschi, Fachada	69
Figura 81: Basílica S. Lourenço, 1460, Interior.	69
Figura 82: Basílica S. Lourenço, 1460, Planta baixa.....	69
Figura 83: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Fachada. Destaque para as ordens aplicadas no frontispício.	69
Figura 84: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Interior.....	69
Figura 85: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Planta baixa	69
Figura 86: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Fachada.	71
Figura 87: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Interior.	71
Figura 88: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Planta baixa.....	71
Figura 89: Residência de Vaux, 1661, Fachada.....	72
Figura 90: Igreja dos Invalides, 1706, Simetria e Regularidade.	73
Figura 91: Igreja de S. Carlos Borromeu, 1738.	73

Figura 92: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Fachada.	74
Figura 93: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Interior.	74
Figura 94: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Planta baixa.	74
Figura 95: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Fachada.	75
Figura 96: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Interior, Destaque para o clerestório na borda da abóbada.	75
Figura 97: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Planta baixa.	75
Figura 98: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Fachada.	76
Figura 99: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Interior.	76
Figura 100: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Planta baixa.	76
Figura 101: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Fachada.	77
Figura 102: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Interior, Detalhe da cúpula.	77
Figura 103: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Interior.	77
Figura 104: San Lorenzo, 1680, Planta baixa.	77
Figura 105: Palácio do Capitólio, 1536.	78
Figura 106: Palácio do Capitólio, 1536, Colunas em destaque. Adaptada pelo autor.	78
Figura 107: Museu do Prado, 1819, em Madrid, Fachada.	79
Figura 108: Museu do Prado, 1819, em Madrid, Interior.	79
Figura 109: Método compositivo, por Durand.	80
Figura 110: Parlamento de Londres, 1870, Fachada.	81
Figura 111: Labrouste, Biblioteca Sainte-Geneviève, 1850, Fachada.	82
Figura 112: Labrouste, Biblioteca Sainte-Geneviève, 1850, Sala de Leitura.	82
Figura 113 (à esquerda): Gaudí, Basílica Sagrada Família, Fachada.	83
Figura 114 (ao centro): Renwick, Catedral de São Patrício, 1878, Fachada.	83
Figura 115 (à direita): Frassinelli e Aparici, Catedral de Covadonga, 1901, Fachada.	83
Figura 116: Ramos de Azevedo, Teatro Municipal de São Paulo, 1911, Fachada. ..	84
Figura 117: Ramos de Azevedo, Pinacoteca, 1905, Fachada.	84
Figura 118: Guimard, estação da Bastilha, metrô de Paris.	85
Figura 119: Estação da Bastilha. Croqui.	85
Figura 120: Montaner, Castelo dos três dragões, Fachada.	85
Figura 121: Gaudí, Casa Batlló, 1877, Fachada.	86
Figura 122: Montaner, Palácio da Música, 1908. Fachada.	86

Figura 123: Montaner, Palácio da Música, 1908, Interior.	86
Figura 124: William Le Baron Jenney, Edifício Leiter, 1879, Fachada.	87
Figura 125: Paxton e Jones, Palácio de Cristal, 1851, Ilustração da Fachada.	87
Figura 126: Paxton e Jones, Palácio de Cristal, 1851, Ilustração do Interior.	87
Figura 127: Dutert e Contamin, Galeria de Máquinas, 1889, Fachada.	88
Figura 128: Duter e Contamin, Galeria de Máquinas, 1889, Interior.	88
Figura 129 (à esquerda): Sauvestre, Koechlin e Nouguiet, Torre Eiffel, 1889.	89
Figura 130 (à direita): Sauvestre, Koechlin e Nouguiet, Torre Eiffel, 1889, Detalhe da estrutura treliçada.....	89
Figura 131: Wallot, Reichstag de Berlim, 1889. Fachada.	90
Figura 132: Palácio da Justiça de Roma, 1888, Fachada.	90
Figura 133: Fourier, Familistério de Guise, Planta baixa.....	91
Figura 134: Wright, Casa Robie, 1908, Fachada.	92
Figura 135: Wright, Casa Robie, 1908, Planta baixa do primeiro pavimento.	92
Figura 136: Fábrica de turbinas, por Behrens, em Berlim	93
Figura 137: Fábrica Fagus, por Gropius, na Alemanha.....	93
Figura 138: Gropius, Escola Bauhaus, 1919, Fachada.	94
Figura 139: Unidade de Habitação de Marselha	95
Figura 140: Casa Schroeder, 1925, por Gerrit Rietveld	96
Figura 141: Vila Stein, 1927, por Le Corbusier.....	97
Figura 142: Casa Citrohan, 1927, por Le Corbusier.....	97
Figura 143: Villa Savoye, 1931, por Le Corbusier	97
Figura 144: Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona, 1929, Fachada.....	98
Figura 145: Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1951, Fachada.	98
Figura 146: Wright, Casa da Cascata, 1939, Fachada.....	99
Figura 147: Wright, Casa da Cascata, 1939, Interior	99
Figura 148: Hans Scharoun, Filarmônica de Berlim, 1963, Fachada.	99
Figura 149: Mies van der Rohe, Edifício Seagram, 1958, Fachada.	100
Figura 150: Kahn, Centro Governamental de Dhaka, 1961.	101
Figura 151: Kevin Roche, Sede da Knights of Columbus, 1969, Fachada.	101
Figura 152: Stirling, Escola de Engenharia de Leicester, 1958, Fachada.	102
Figura 153: Stirling, Faculdade de História em Cambridge, 1967, Fachada.	102
Figura 154: Moshe Safdie, conjunto habitacional, 1967.	102
Figura 155: Aldo Rossi, Escola em Broni, 1976, Fachada.	103

Figura 156: Aldo Rossi, Teatro do Mundo, 1979, Fachada.	103
Figura 157: Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou, 1977, Fachada. ...	103
Figura 158: Koolhaas, Congrexpo de Lille, 1994, Fachada.	104
Figura 159: Koolhaas, Kunsthal de Roterdã, 1992, Fachada.	104
Figura 160: Koolhaas, Educatorium de Utrecht, 1994, Fachada.	104
Figura 161: Frank Gehry, Museu de Arte Frederick R. Weisman, 1993, Fachada. .	105
Figura 162: Zaha Hadid, Centro Heydar Aliyev, 2012, Fachada.	105
Figura 163: John Vanbrugh.	107
Figura 164: Nicholas Hawksmoor.	107
Figura 165: Mapa do Parque de Blenheim, entorno 1722. Adaptada pelo autor.	107
Figura 166: Mapa de Acessos. Adaptada pelo autor.	108
Figura 167: Palácio de Blenheim, Planta baixa. Adaptada pelo autor.	109
Figura 168: Palácio de Blenheim, Mapa de Setorização. Adaptada pelo autor.	110
Figura 169: Técnica construtiva, detalhe.	111
Figura 170: Palácio de Blenheim, 1722, Vista aérea.	111
Figura 171: Basílica de S. Pedro, 1506, Vista aérea.	111
Figura 172: Palácio de Blenheim, Análise de fachada Norte. Ordens. Adaptada pelo autor.	112
Figura 173: Palácio de Blenheim, Frontão.	113
Figura 174: Palácio de Blenheim, Colunas.	113
Figura 175: Palácio de Blenheim, Análise de Fachada Norte, Arcos. Adaptada pelo autor.	113
Figura 176: Templo de Concórdia, ano 10, Roma.	114
Figura 177: Análise de fachada Norte. Parede côncava, destacada na cor verde. Adaptada pelo autor.	114
Figura 178: Análise de fachada Norte. Torres destacadas na cor rosa. Adaptada pelo autor.	114
Figura 179: Análise de fachada Norte. Pináculos das torres.	114
Figura 180: Análise de fachada Norte. Colunatas de ordem jônica, destacadas na cor amarelo. Adaptada pelo autor.	115
Figura 181: Análise da fachada Sul, Colunas. Adaptada pelo autor.	115
Figura 182: Análise da fachada Sul. Torres em vermelho. Adaptada pelo autor.	116
Figura 183: Análise da fachada Oeste.	116
Figura 184: Análise da fachada Oeste.	116

Figura 185: Análise de ambiente, Capela	117
Figura 186: Análise de Ambiente, Biblioteca	118
Figura 187: Análise de Ambiente, Grande hall.	119
Figura 188: Frank Gehry.	119
Figura 189: Gehry, Hotel Marqués de Riscal, Croqui.	119
Figura 190 - Vista Frontal - Hotel Marqués Riscal.....	120
Figura 191: Hotel Marqués Riscal, Mapa de Acessos. Adaptada pelo autor.....	120
Figura 192: Planta baixa, Ambientes, 1º pavimento. Adaptada pelo autor.	121
Figura 193: Planta baixa, Ambientes, 2º pavimento.	122
Figura 194: Técnica construtiva, Concreto armado e arenito.	122
Figura 195: Detalhe das placas de titânio	123
Figura 196: Fachada Sul	124
Figura 197: Fachada Sul, detalhe.	124
Figura 198: Fachada Leste.....	125
Figura 199: Fachada Norte.....	125
Figura 200: Fachada Oeste.....	126
Figura 201: Estética, Quarto.....	126
Figura 202: Estética, Quarto.....	126
Figura 203: Restaurante, Área fechada de alimentação - Hotel Marqués Riscal	127
Figura 204: Restaurante, Área aberta de alimentação.....	127
Figura 205: Hall de entrada.	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 DO SIGNIFICADO À UTILIDADE, ASPECTOS FILOSÓFICOS	20
1.1 LINGUAGEM PRÉ-HISTÓRICA	25
1.2 LINGUAGEM DA ANTIGUIDADE	29
1.2.1 Gramática Egípcia	29
1.2.2 Gramática Grega/Clássica	37
1.2.3 Gramática Romana	48
1.3 LINGUAGEM MEDIEVAL	54
1.3.1 Gramáticas Românica e Gótica	54
1.4 LINGUAGEM CONTEMPORÂNEA	67
1.4.1 Da gramática Renascentista à Barroca	67
1.4.2 Gramática Neoclássica	78
1.4.3 Gramáticas Modernista e Pós-moderna	84
2 ESTUDOS DE CASO	106
2.1 PALÁCIO DE BLENHEIM	106
2.2 HOTEL MARQUES RISCAL	119
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, na arquitetura romana, faz-se necessária a criação de instruções normativas para a concepção da arquitetura. Na criação de novos estilos utilizavam-se determinados métodos que eram apreendidos com rigor, até que por fim um novo estilo emergia como clara indignação quanto às normas estabelecidas.

Segundo Scruton (2010), foram vários os teóricos que, movidos pelo desejo de compreender e alcançar a natureza do êxito arquitetural, desenvolveram suas próprias teorias. De Vitruvio a Le Corbusier, cada um deles nutria por suas próprias teorias a crença de que essas seriam a resposta para a compreensão da arquitetura.

Vitruvio (1486), arquiteto romano pioneiro no exercício da Arquitetura, formulou uma série de normas que julgava essenciais para a obtenção do produto arquitetônico, e que foram basilares para a ciência da arquitetura. Fundamentou sua teoria, argumentando, dentre tantas outras normas, que a arquitetura precisa estar munida de características específicas, são elas a ordenação¹, disposição², euritmia³, comensurabilidade⁴, decoro⁵ e distribuição⁶. Estabeleceu que tais elementos deveriam ser realizados sob a presença de um tripé formado por solidez, funcionalidade e beleza, do original latim respectivamente *firmitas*⁷, *utilitas*⁸ e *venustas*⁹. Sobre essas bases conceituais estão estabelecidos os critérios de execução das edificações que posteriormente surgiram, mesmo que nem sempre todos eles tenham estado presentes nessas edificações. Haja vista a alteração nas interpretações desses conceitos, e em sua valoração.

Determinou ainda as características necessárias ao arquiteto, para conceber uma arquitetura eficaz, que atenda a todas as exigências que lhe são impostas. Diz ser necessário que seja um erudito, estudioso de diversos campos de conhecimento,

¹ *Ordinatio*: “Justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade”. Vitruvio, p 37.

² *Dispositio*: Segundo Vitruvio (1486, p 37), trata-se da “colocação adequada das coisas e o efeito estético da obra com a qualidade que lhe vem dessas adequações”.

³ *Eurytmia*: Pode ser tida como a proporção, é a “forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções”, conforme Vitruvio (1486, p 38)

⁴ *Symmetria*: “Conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte”. Vitruvio, 1486, p 38.

⁵ *Decor*: Diz respeito à decoração, ornamento. “Conveniência, o que convém, o que fica bem”. Vitruvio, 1486, p 37

⁶ *Distributio*: “é a repartição apropriada dos meios e do solo, assim como um equilíbrio econômico nas contas de despesas das obras”. Vitruvio, 1486, p 39.

⁷ Solidez, firmeza, consistência, robustez. *Vitruvio*, 1486, p 41.

⁸ Utilidade, uso, funcionalidade, proveito, vantagem. *Vitruvio*, 1486, p 41.

⁹ Beleza, elegância, estética. *Vitruvio*, 1486, p 41.

tais como a música, matemática, direito, história, filosofia, literatura e astronomia. Porém, certo da impossibilidade de se atingir a perfeição, defende ainda que mesmo que não a atinja, é de suma importância que o arquiteto não seja ignorante nessas áreas, para que execute um trabalho que realmente funcione e atenda às exigências estéticas. Além disso, é importante que o arquiteto se utilize das duas premissas básicas de sua ciência: a teoria e a prática, conforme descreve no início de sua obra O Tratado de Architectura:

1. A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes áreas. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade. (VITRUVIO, 1486, p 30)

Vitruvio (1486) defende tais pontos, pois acredita que a arquitetura, em sua inteireza, é composta por tantos cuidados em sua composição, que para que todos eles sejam observados faz-se necessário tal estudo prévio da teoria de todas as áreas, desde o início do projeto. Da mesma forma, o arquiteto deve munir-se de experiência prática para que, atrelada à teoria, funcione como matéria suficiente para a concepção das edificações. Ele entendia a seriedade desse campo de conhecimento, e a necessidade de um correto entendimento da área. Tais conhecimentos agregam valor à edificação, tornando a construção não apenas um elemento construído, mas também pensado em sua inteireza, que faz sentido onde está localizado, e que proporcione conforto aos seus usuários.

Scruton (2010, p 15) determina cinco traços da arquitetura: função, localização, técnica, caráter e estética. O autor diz serem os traços que são capazes de “determinar a nossa atitude para com ela”, e que distinguem a arquitetura das outras formas de arte. O primeiro dos traços descritos pelo autor é a **função**. É indiscutível que se espera que a edificação supra as necessidades e desejos de quem a utiliza, afinal, como afirma Scruton (2010, p 15), é “onde os seres humanos vivem, trabalham e prestam culto”. A aplicação excessiva desse conceito acaba por desaguar no funcionalismo.

Scruton (2010, p 15) descreve que “O funcionalismo tem muitas formas. A forma mais popular é a teoria estética de que a verdadeira beleza consiste na adaptação da forma à função.” e de que “o valor de um edifício deve ser avaliado na medida em que cumpre a função, e não por quaisquer considerações puramente

estéticas.”. Ou seja, o funcionalismo consiste em valorizar primariamente a função, secundariamente a forma. Essa valorização da arquitetura apenas com a funcionalidade sendo atendida, diz respeito a ignorar o *meio* pela qual é concebida, mas admirando-a pelo *fim* que possui em si mesma.

A apreciação da arquitetura, conforme defende Scruton (2010), ocorre de forma diferente da apreciação das outras formas de arte. É necessário cuidar para que a arquitetura não seja tratada como escultura, sendo sua função completamente ignorada. Da mesma forma, não se deve priorizar a funcionalidade, descartando seus aspectos estéticos e formais. Baseado em Kant, Scruton (2010, p 19) descreve que “nosso sentido da beleza de um objeto depende sempre de uma concepção desse objeto, tal como o sentido da beleza quanto a uma figura humana depende de uma concepção dessa figura”. A concepção humana quanto aos edifícios e suas funções regulam o sentido da beleza.

O segundo traço apontado por Scruton é a **localização**. O local onde é construída, e a forma como é assentada no local, pode tornar a arquitetura inutilizada ou pouco frequentada. “Os edifícios também são afectados num grau incalculável por mudanças nos seus arredores.”, afirma Scruton (2010, p 20). Existem edifícios que possuem efeitos variáveis conforme o local, ou que são fruto de um planejamento inteligente para um problema de espaço.

Determina como terceiro traço, a **técnica**. Scruton (2010, p 22) diz que “O que é possível na arquitetura é determinado pelos limites da competência humana”, ou seja, o ser humano consegue desenvolver qualquer coisa que queira, desde que seja competente para tal. A descoberta de novas técnicas construtivas abre o horizonte para novas possibilidades arquitetônicas.

O quarto traço é definido pelo **caráter de objeto público**. Conforme Scruton (2010, p 22), “Uma obra de arquitetura impõe-se, aconteça o que acontecer, e suprime de cada membro do público a livre escolha de saber se deve observá-la ou ignorá-la”. Portanto, a arquitetura possui o poder de estabelecer ou não laços com seu público. A obra é capaz de determinar se será admirada ou desdenhada, dependendo de seu caráter público.

Por fim, o quinto e último traço diz respeito à **continuidade com as artes decorativas**. Segundo Scruton (2010, p 26), a arquitetura deve conter uma estética, que ele diz ser a “estética da vida de todos os dias”. Chegando a um resultado que se ajuste aos aspectos da vida diária, o edifício chega a um equilíbrio estético

confortável, que não causa cansaço ou enfado ao público. Scruton (2010, p 28) descreve que “A estética começa com as noções de arte e de interesse estético muitas vezes sem averiguar se há uma unidade significativa em qualquer das noções”. Portanto, deve-se encontrar o equilíbrio nesse sentido.

A ciência da arquitetura foi dominada por diferentes teorias, e isso pode ser percebido através dos períodos históricos que funcionaram como divisores de águas para os conceitos de forma e função das edificações. Inclusive, é esse um dos maiores questionamentos que ecoa há décadas no campo da arquitetura, e é expresso tanto verbalmente no meio acadêmico, quanto visualmente nas edificações construídas.

O tema proposto para pesquisa e análise gira em torno de questionamentos a respeito das transformações da arquitetura no decorrer dos períodos, levando em conta a beleza, a estética e a verdade contidas – ou não – nas edificações, assim como a relação entre forma e função contida nelas. Iniciando da arquitetura pré-histórica, até chegar às construções mais recentes, será questionado o fim último das obras arquitetônicas na sociedade, tendo como referência grandes críticos historiadores como José Ramón Alonso Pereira, Leonardo Benevolo, e o arquiteto pioneiro Vitruvio.

Em seguida, serão exploradas as linguagens arquitetônicas que compuseram a ciência da arquitetura em cada período artístico, e que trouxeram à luz o tema levantado. Serão abordados então acontecimentos marcantes – relativos ao tema – dos principais movimentos artísticos, assim como as principais características das edificações, para criar-se uma base sólida à análise e, por fim, à conclusão do tema. Os estilos arquitetônicos serão tidos como linguagens e gramáticas, pois se acredita que funcionaram como tal em seus contextos, sendo fundamentais à leitura e compreensão da arquitetura de cada época. Não serão tratadas todas elas com a profundidade que requerem, mas serão trazidas à pauta as informações necessárias para que se culmine em uma conclusão satisfatória.

Para completar o tema proposto, será ilustrada a discussão com a análise – em forma de estudo de caso - de duas edificações de sistemas construtivos e datações contrastantes, que contribuam para o questionamento aqui realizado. Os objetos de estudo escolhidos para a análise foram o Palácio de Blenheim, projetado pelos arquitetos Vanbrugh e Hawksmoor, entre os anos 1705 e 1722 (Figura 1), e o Hotel Marques de Riscal, projetado por Frank Gehry, construído em 2006 (Figura 2).



Figura 1: Vanbrugh, Palácio de Blenheim, .

Fonte: <<http://treasurehouses.co.uk>>. Acesso em: 03 set.2018.



Figura 2: Hotel Marques Riscal, localizado em Elciego, Espanha.

Fonte: <<https://youmustgo.com.br>>. Acesso em: 03 set.2018.

Como justificativa, destaca-se a elevada importância nos âmbitos histórico e prático, do retorno à interpretação da arquitetura como símbolo, sem que a utilidade seja desprezada, ou seja, com *forma e função* expressas em equilíbrio, e propondo sua utilização na gramática arquitetônica atual. É indispensável destacar também a necessidade de desenvolver no arquiteto um novo senso de gosto, que o torne capaz de decifrar essa linguagem e responder a ela, sob o correto juízo da arte, gerando bom conteúdo artístico que expresse uma unidade.

Acredita-se que o desenvolvimento desse senso de gosto tem sua base no nas qualidades descritas por Vitruvio (1486), como foi referido inicialmente neste

trabalho, na gama de conhecimentos que devem ser adquiridos pelo profissional para um correto proceder em sua profissão.

Por fim, o objetivo geral trata da análise da linguagem arquitetônica de uma obra tradicional e de uma contemporânea. Para chegar a esse resultado, pretende-se analisar a linguagem do contexto em que a edificação foi concebida, descrever os aspectos fundamentais que envolvem a ciência da arquitetura nos períodos tratados, analisar o partido arquitetônico de cada uma, compreendendo-as à luz dos traços descritos por Scruton (2010) – função, localização, técnica, caráter e estética.

A metodologia utilizada compõe-se de pesquisa explicativa, originada de consulta em material bibliográfico disponível, atendo-se à abordagem do processo e seu significado, e de estudo de caso, através do qual será realizado o estudo das edificações já referidas, a fim de que seja concebido um amplo e detalhado conhecimento acerca de suas contribuições pertinentes ao trabalho. Os objetos de estudo foram escolhidos com base em suas datações. Acredita-se que o hiato de tempo existente entre suas concepções, pode contribuir para uma melhor visualização das modificações sofridas pela ciência da construção civil no perpassar das décadas. Os objetos de estudo serão analisados quanto à localização, sua função, as técnicas construtivas utilizadas, seu caráter e estética.

Quanto à estrutura deste trabalho, será composta de um total de dois capítulos. No capítulo um será apresentado um breve resumo dos principais acontecimentos no campo da arquitetura, abordando alguns questionamentos filosóficos que envolvem a história da construção civil, além de serem citados alguns arquitetos considerados destaques de seu tempo e, em seguida, serão tratados os aspectos arquitetônicos de cada linguagem da história da arquitetura, desde a pré-histórica até a pós-moderna, destacando as principais contribuições para a arquitetura e a evolução de suas teorias. No capítulo dois será apresentado o estudo de caso das duas edificações já mencionadas anteriormente. Espera-se que ao final de todo o trabalho, as informações apresentadas sejam suficientes para que uma conclusão seja formada acerca do caminho que a arquitetura tem tomado atualmente.

1 DO SIGNIFICADO À UTILIDADE, ASPECTOS FILOSÓFICOS

É o ornamento importante para a arquitetura, ou é em sua completeza descartável e inútil?

Pode-se fazer um paralelo entre os conceitos “forma e função” e “significado e utilidade”, e desta forma analisar como esses conceitos foram utilizados no decorrer do tempo, seja atrelado ao seu descarte ou à apropriação. O fato é que, com o passar dos séculos, a sociedade sofreu grandes alterações ante a esses conceitos, e as cidades refletem essas mudanças drásticas.

Vitruvio (1486, p 30) foi pioneiro ao analisar o conceito do significado na obra arquitetônica:

Também na arquitetura, de uma maneira especial, se verificam estas duas coisas: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa, é a evidência baseada na lógica dos conceitos.

Grandes filósofos produziram intrincadas discussões sobre o sentido do belo na arquitetura. Platão está entre os pioneiros nesse tema, seguido por Plotino, Cícero, Sêneca, Agostinho, entre tantos teóricos que se esmeraram por questionar o princípio criativo das obras artísticas em geral, quanto ao modo como são concebidas antes de serem materializadas.

Panofsky (2013) atribui a Platão o ato de fornecer fundamentos universais às características metafísicas da Beleza, através da Teoria das Ideias. Seus conceitos foram basilares para o estudo das artes plásticas.

Na filosofia platônica, quanto ao artista e sua obra:

[...] é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso da beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior; e, embora a perfeição total desse modelo não possa passar para a obra no momento da criação, esta deve no entanto revelar uma beleza que é algo mais que a simples cópia de uma “realidade encantadora; embora dada apenas à nossa sensibilidade enganosa, é não obstante algo mais que o puro reflexo de uma “verdade” que só é fundamentalmente cognoscível pelo intelecto. (PANOFSKY, 2013, p 17)

Ou seja, o artista não imita a trivialidade do mundo sensível e enganador, não está sujeito a normas preexistentes; pelo contrário, ele carrega em seu interior um modelo prestigioso de beleza ao qual pode voltar-se, e apesar de não conseguir retratar toda a beleza que carrega em sua ideia, ele é capaz de - como criador - revelar em suas obras uma beleza que copia essa realidade perfeita, fazendo refletir também a “verdade” contida em sua mente.

Durante a idade média, Panofsky (2013) destaca que, sob influência de Platão, Agostinho confirma os conceitos platônicos, porém enraizado em suas crenças cristãs, atribuindo a beleza interior a uma Beleza suprema irradiada por Deus, refletida no homem e sendo executada através do mesmo instinto criador divino. Ou seja, o homem possui capacidade de criar porque herdou tal intuição da mente divina, abrigando em seu intelecto uma centelha¹⁰ desse atributo. A teoria das Ideias, que antes se apresentava como uma “filosofia da razão humana”, torna-se então uma espécie de lógica do pensamento divino. É nesse sentido que a teoria das Ideias perpetua durante toda a Idade Média.

No período Renascentista surge então uma problemática envolvendo a relação entre o sujeito e o objeto: Afinal, através de que premissas o sujeito pode ser guiado para a obtenção do objeto? Panofsky (2013) destaca que a teoria da arte surgiu como resposta à necessidade de orientar o artista na criação artística, por meio de regras firmes e fundamentos científicos. Ao teorizar a arte, arranca-se a origem do objeto do interior do intelecto, e a aloja no exterior, em requisitos sólidos já estabelecidos. O autor declara que:

[...] a teoria da arte só poderia cumprir esse objetivo se pressupusesse a existência de um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, do qual as regras de arte seriam deduzidas e cujo conhecimento constituiria a tarefa específica da teoria da arte”. (PANOFSKY, 2013, p 50)

E ainda,

[...] essa nova disciplina acreditava poder, tal como formulava as exigências de exatidão e beleza, também indicar e trilhar o caminho de sua realização: a exatidão quanto à forma e quanto ao conteúdo parecia-lhe assegurada a partir do momento em que o artista respeitasse por um lado as leis da percepção, por outro as da anatomia, as da teoria psicológica e fisiológica do movimento e as da fisiognomonia”. (PANOFSKY, 2013, p 50)

Panofsky (2013) afirma que a teoria da arte, nesse momento, defendia ainda que o artista poderia atingir a beleza toda vez que escolhesse uma “bela invenção”, evitasse “inconveniências” e “incompatibilidades”, e fornecesse harmonia, que por sua vez era determinada pela razão das cores, qualidades e volumes. Tal harmonia deveria ser acessada através de leis fundamentais da matemática ou da música.

Zevi (1918, p 24) diz ser a arquitetura definida por seu espaço interior, e sua beleza está justamente num interior que atrai, eleva e subjuga espiritualmente o indivíduo que a utiliza. Destaca ainda que “a arquitetura feia será aquela que tem um

¹⁰ “Termo utilizado por Agostinho para se referir a uma pequena porção do conhecimento do homem, em relação ao conhecimento divino”. Panofsky, 2013, p 50

espaço interior que nos aborrece e nos repele”. E ainda, aquilo que não tem espaço interior não pode ser considerado arquitetura, conforme o autor:

Um obelisco, uma fonte, um monumento, ainda que de grandes proporções, um portal, um arco do triunfo, são todos feitos da arte que encontramos nas histórias da arquitetura, que podem ser obras-primas poéticas, mas que não são arquitetura. (ZEVI, 1918, p 24)

Também Panofsky (2013) diz que Alberti trouxe o oposto da interpretação metafísica de outrora, ao inserir um pensamento puramente grego, afirmando que a beleza consiste na harmonia das partes com o todo, na observância da proporcionalidade e da ordem. Defendia ainda que os elementos devem harmonizar-se entre si, através de atributos como tamanho, disposição, motivo, cor e outros. Alberti, assim como todos os teóricos da arte no Renascimento, afirma Panofsky (2013), reconhece como essência da beleza um conjunto harmonioso da proporção, das cores e de outras qualidades sensíveis. Um exemplo a ser citado é a Igreja Santa Maria Novella (Figuras 03 e 04), localizada em Florença, projetada por Alberti:



Figura 3: Alberti, Santa Maria Novella, 1360, fachada.

Fonte: <<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/07/figuras-do-renascimento-leon-battista.html>>.

Acesso em 03 set.2018.

Figura 4: Alberti, Santa Maria Novella, 1360, interior.

Fonte: <https://lt.wikipedia.org/wiki/Vaizdas:Florenz_Santa_Maria_Novella_Innenraum.jpg>. Acesso em 03 set.2018.

Nota-se tanto por seu exterior quanto pelo interior, a preocupação com os elementos citados, a busca pelo equilíbrio entre eles, a harmonia como resultado indispensável.

Panofsky (2013, p 54) destaca que “a teoria da arte do Pré-Renascimento não sofreu muito, no conjunto, a influência do despertar neoplatônico; ela se ligou, por

um lado, a Euclides, Vitruvius e Alhazen, por outro a Quintiliano e Cícero, mas não a Plotino nem a Platão”. Ou seja, apesar de o Neoplatonismo ter surgido naquele período como um resgate às ideias de Platão, não foi suficientemente forte para influenciar a teoria da arte, que se manteve atrelada à racionalidade dos requisitos determinados por Vitruvius e outros teóricos.

Portanto, constata-se que a teoria da arte iniciou-se, sobretudo, da especulação sobre a ideia: De onde surge a ferramenta da criação da obra de arte? De onde surge a ideia? Questiona-se a origem da arte antes de materializar-se em obra. Muitos filósofos, arquitetos e teóricos dedicaram-se por desenvolver uma teoria sólida que explicasse a motivação da criação da obra. Estudiosos que, mesmo com opiniões muitas vezes contraditórias entre si, estabeleceram as bases para o que é entendido como teoria da arte atualmente.

Contudo, novos conceitos foram implementados e adaptados a um novo modelo arquitetônico, dentre eles o abandono do ornamento, que até então era aceito e defendido na teoria da arte. Loss foi precursor do ideal modernista ao reagir contra o período em que a Art Nouveau estava em destaque. Movido pela ideia de que “[...] é isso que traz grandeza ao nosso tempo – o facto de não termos a capacidade de fazer surgir um novo ornamento” LOSS (1908, p 225), marca esse novo tempo com suas obras que dão um novo sentido ao uso do ornamento, requalificando-o como os materiais e cores utilizados na edificação. Dentre elas destaca-se a Villa Mueller, como mostram as Figuras 5 e 6 abaixo:



Figura 5: Loos, Villa Mueller, 1930, Fachada.

Fonte: <<https://www.prague.eu/en/object/places/493/the-city-of-prague-museum-villa-muller-mullerova-vila>>. Acesso em 16/06/2018.

Figura 6: Loos, Villa Mueller, 1930, Interior.

Fonte: <<https://www.prague-stay.com/lifestyle/review/1789-the-villa-mller>>. Acesso em 16/06/2018.

A teoria da arte foi então desmantelada com a chegada da modernidade e pós-modernidade, sendo marcada pelas mudanças culturais e científicas do início do século XX, segundo afirma Pereira (2010).

Regida principalmente por movimentos ideológicos, inicia-se a ruptura com os modelos arquitetônicos concebidos até o momento. Com as grandes descobertas tecnológicas, conforme Pereira (2010, p 294), “surgem grupos que pretendiam dar uma resposta a essa nova era concebendo a arquitetura e a cidade a partir de novos parâmetros: dinamismo, movimento, instabilidade, etc”.

Em meio a grandes mudanças, a teoria da arte é assolada pelo desconstrutivismo, imersa em sua própria feição, passa a compor-se de “propostas na fragmentação, na combinação e na superposição, deixando de lado predomínios e tonalidades controladas, fazendo da composição uma mecânica combinatória [...]”, declara Pereira (2010, p 301). A teoria, que antes era baseada em princípios normativos fundamentados principalmente na harmonia, agora se torna avessa a ela. Exemplo disso foi o Museu Guggenheim Bilbao (Figura 7):

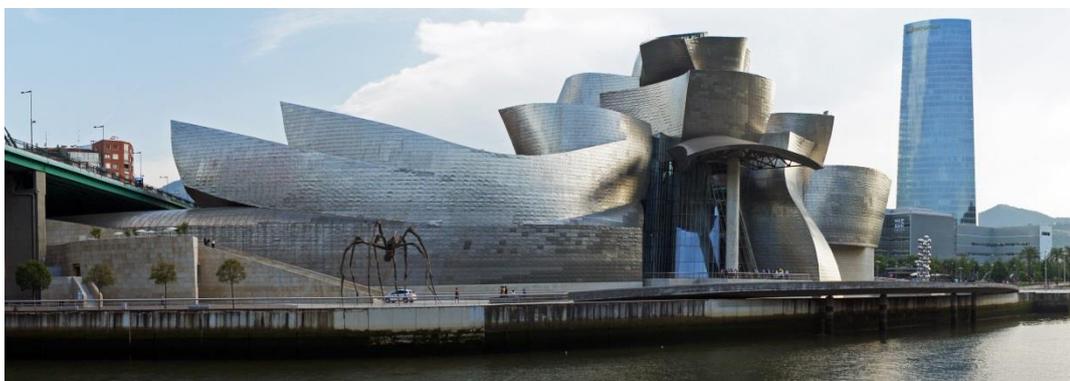


Figura 7: Frank O. Gehry, Museu Guggenheim Bilbao, 1997, Fachada

Fonte: <www.britannica.com>. Acesso em 16/06/2018.

Tal pensamento surge do esforço de, conforme trata Pereira (2010, 301), “dar forma às fraturas do século”. Propaga-se a ideia de que a arquitetura deve retratar a conjuntura do momento, deve ser tratada como um reflexo do contexto da sociedade.

Benevolo (2014, p 30) destaca que podemos dividir a história da arquitetura em cinco fases importantes que tornaram possíveis grandes saltos em seu desenvolvimento:

- a) a passagem da coleta para o cultivo dos alimentos, que permite o assentamento estável e integrado da aldeia neolítica [...];

- b) a formação dos grupos dirigentes – guerreiros, sacerdotes, escribas, artesãos especializados, distintos dos produtores de alimentos – que possibilita o surgimento da cidade e da civilização urbana [...];
- c) a ampliação desta classe dirigente, em consequência da introdução de aparelhagens mais acessíveis – antes de ferro que de bronze – e da escrita alfabética [...];
- d) a “revolução comercial” baseada no melhoramento da produção agrícola e artesanal e numa nova organização do trabalho não servil [...];
- e) a “revolução industrial”, isto é, o desenvolvimento ilimitado da produção e do consumo, que aplica na tecnologia os resultados da pesquisa científica [...].

A arquitetura contemporânea foi, ainda é, e continuará sendo transformada pelos efeitos do desenvolvimento industrial, afirma Benevolo (2014).

1.1 LINGUAGEM PRÉ-HISTÓRICA

A história da arquitetura começa com o surgimento de importantes obras, que destacam a necessidade da expressão arquitetônica entre os grupos de pessoas. Pereira (2010) descreve três elementos desse período, que se destacam e causam discussões entre os pesquisadores e críticos, sobre qual seria a origem e a essência da arquitetura. São eles: o menir¹¹, a caverna e a cabana. Desta forma inicia-se o longo processo de desenvolvimento da Teoria da Arquitetura.

Pereira (2010, p 21) diz ser o menir “o monumento mais primitivo, simples e de uso mais antigo. É a arquitetura como símbolo, como signo e significação; uma arquitetura não habitável, mas com capacidade comunicativa intrínseca”. O Stonehenge (Figura 8) destaca-se como uma das mais impressionantes manifestações megalíticas do mundo, sendo um excelente exemplo de arquitetura carregada de significado.



Figura 8: Círculo megalítico de Stonehenge.

Fonte: <<https://wikitravel.org/en/Stonehenge>>. Acesso em 16/06/2018.

¹¹ “Monumento pré-histórico de pedra, de altura elevada, cravado verticalmente no solo”. Pereira, 2010, p 21

Através de tal definição, Pereira (2010) afirma ser o menir a primeira arquitetura que existe apenas pelo significado que possui. Sua função é simplesmente significar, carregar sentido e símbolo.

A caverna (Figura 9), por sua vez, constitui um sentido contrário. É a arquitetura como abrigo, revela a necessidade de habitar, de proteger o homem das intempéries do mundo. Surgiu do sedentarismo que forçou o homem a morar em um único lugar. Arquitetura muda, sem significado. Como diz Pereira (2010, p 21), “é o reflexo do eterno retorno ao claustro materno”.



Figura 9: Caverna El Castillo, Interior.

Fonte: <<https://www.viajablog.com/visita-a-la-cueva-del-castillo-en-cantabria/>>. Acesso em 04 set.2018.

A caverna-abrigo era natural. Considerada arquitetura, nesse caso, ao “transcender sua condição geológica natural por ter a mesma função de uma edificação” (PEREIRA, 2010, p 23). O homem gostava de pintar nas paredes de seu abrigo (Figuras 10 e 11) “não só com fins estéticos, mas também com objetivos mágicos ou práticos”, segundo Pereira (2010, p 23).

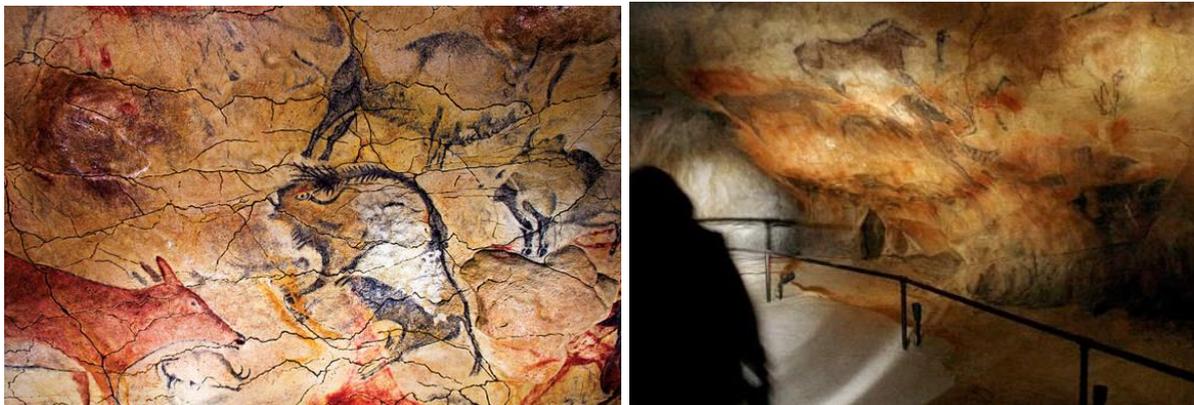


Figura 10: Caverna de Altamira, Pintura rupestre.

Fonte: <<https://www.travelbook.de/atraktionen/die-hoehlen-von-altamira>>. Acesso em 04 set.2018.

Figura 11: Caverna Tito Bustillo, Pintura rupestre.

Fonte: <<https://sobreespana.com/2009/05/19/la-cueva-de-tito-bustillo-en-ribadesella/>>.

Acesso em 04 set.2018.

Com o sedentarismo e a fixação de suas moradias, os homens passam a valorizar mais o espaço em que vivem. Surgem então os sepulcros, “as primeiras manifestações arquitetônicas de caráter permanente” (PEREIRA, 2010, p 24). Os sepulcros são na verdade cavernas funerárias que surgem com intenções simbólica e funcional. Ao mesmo passo em que funciona como túmulo para os mortos, carrega certa misticidade: “a fé numa vida posterior faz mover pedras gigantes” (PEREIRA, 2010, p 24). A caverna funerária de Menga (Figura 12) é um exemplo satisfatório desse tipo de arquitetura.

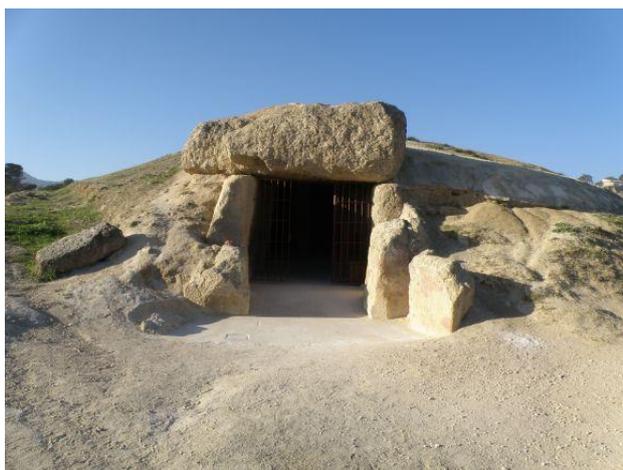


Figura 12: Caverna funerária de Menga, Vista frontal.

Fonte: <<https://umbrasileironaespanha.wordpress.com/tag/dolmen-de-menga/>>. Acesso em:

16/06/2018.

A cabana, por sua vez, foi o elemento que deu origem à arquitetura, salienta Pereira (2010). Primeira estrutura edificada, surgiu por ocasião da descoberta de materiais que poderiam ser usados como ferramentas na confecção de objetos, e com isso reafirmou a possibilidade de viver fora dos abrigos naturais, possibilitando novas conquistas, incluindo a instauração do convívio em sociedade. A Figura 13 mostra a recriação de um modelo de cabana, conforme descrições arqueológicas imaginadas no séc XVIII. Não se sabe ao certo como eram construídas, mas tem-se a ideia de que eram “o resultado da evolução de um recinto indiferenciado revestido

como uma barraca de campanha, cujas paredes e cobertura foram resolvidas com um mesmo elemento comum” (PEREIRA, 2010, p 27).

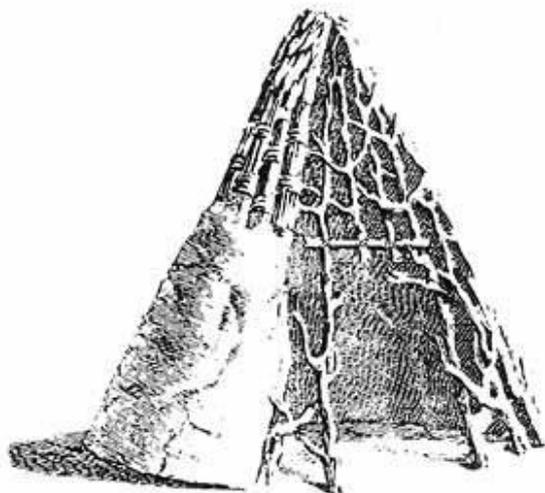


Figura 13: Ilustração de cabana primitiva.

Fonte: Introdução à História da Arquitetura, p 27.

Em suma, Pereira (2010) afirma que é fundamentada no conflito entre estas duas intenções arquitetônicas – o abrigo e a comunicação - toda a obra arquitetônica do homem, sendo um fator determinante dos limites da arquitetura até os dias de hoje. Os exemplos arquitetônicos citados: a arquitetura usada somente para atender a uma necessidade (cabana), e a que é feita apenas para trazer um significado (menir), são separados, não se relacionam entre si, ao menos não nos casos citados. Porém, a cabana foi o elemento que deu origem à moradia, “a história da cabana é a história da edificação, embora não possamos vincular a ela exclusivamente a história da arquitetura sem reduzi-la excessivamente” (PEREIRA, 2010, p 26).

É importante considerar que “num longo processo que vai da pré-história à civilização, a configuração do assentamento humano é resultado de um número de inovações, simbolizadas pelo arado nas sociedades agrícolas” (PEREIRA, 2010, p 25), ou seja, com o tempo o ser humano foi elaborando ferramentas de trabalho mais eficazes, e inovações que permitiram o início da agricultura. Com a agricultura, surge então a necessidade de um local para armazenagem da produção excedente, e assim as construções foram se tornando indispensáveis ao homem. Pereira (2010, p 25) diz que foi a partir de tais inovações que surgiram “as primeiras edificações

idealizadas pelo homem: moradias, quadras urbanas, muralhas, etc.; sistemas construtivos padronizados que criam espaços variáveis em forma e superfície”.

A simetria foi um fator importante para ajudar na compreensão da evolução dos conceitos de Arquitetura, descreve Pereira (2010). É encontrada nos vestígios da sociedade pré-histórica, que compunha seus vilarejos em grandes círculos organizados. A simetria verificada na pré-história caracterizou-se mais tarde como "translativa" ou "série", que ocorre quando há uma repetição de forma regular e em um mesmo ritmo. Esse tipo de simetria pode ser verificado também no Círculo megalítico de Stonehenge, apontado na Figura 14 abaixo relacionada:



Figura 14: Círculo megalítico de Stonehenge, disposição circular dos menires representada na cor laranja (adaptada pelo autor).

Fonte: <<http://www.vuntu.guru/2017/07/10-descubrimientos-que-han-aterrado-los.html>>.

Acesso em: 03 set.2018.

E ainda, com a evolução da cabana, surge a diferenciação entre cobertura e fechamento, o que de acordo com Pereira (2010, p 27),

[...] permite definir e articular racionalmente duas famílias construtivas: uma vertical e outra horizontal – ou seja, o suporte e a cobertura ou coberta -, a primeira formada por uma série de paredes ou pilares assentados sobre uma plataforma, que sustenta um segundo conjunto horizontal formado pelo entablamento ou teto do recinto, e pela cobertura.

1.2 LINGUAGEM DA ANTIGUIDADE

1.2.1 Gramática Egípcia

Quanto à linguagem egípcia, afirma Giedion, citado por Pereira (2010, p 29):

Em todo o mundo sempre existiu alguma forma de arte, mas a história da arte como esforço continuado não começa nas cavernas do sul da França ou entre os índios americanos. Não existe relação direta entre esses estranhos começos e nossos dias, mas realmente há uma

tradição direta passada do mestre ao discípulo e do discípulo ao admirador ou ao escriba, que relaciona a arte da nossa época com a arte do vale do Nilo de 5 mil anos atrás, porque os artistas gregos aprenderam com os egípcios, e todos nós somos alunos dos gregos.

A cultura egípcia teve importância fundamental na história da arquitetura, “a singularidade do Egito o transforma num verdadeiro laboratório arquitetônico” (PEREIRA, 2010, p 29).

No Egito Antigo, a primeira forma construtiva monumental conhecida foi a das mastabas, as casas para os mortos. De acordo com Cole (2011), as mastabas eram túmulos construídos para os faraós das duas primeiras dinastias, havia um planejamento, eram previstas de com a pretensão de unir estética e utilitarismo. Um bom exemplo a ser observado é a mastaba de Meresankh III, vista na Figura 15.



Figura 15: Mastaba de Meresankh III.

Fonte: <<https://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/egyptian-art-gizas-valley-mastaba-of-the-queen-meresankh-news-photo/601101440>>. Acesso em: 03 set.2018.

Segundo Cole, as mais sofisticadas eram compostas de aposentos, como uma casa comum, com despensa, quartos, salas de jantar e capela, para que a vida eterna dos mortos fosse como a vida que tinham quando ainda eram vivos. Havia também decorações nas paredes (Figura 16), retratando cenas do dia-a-dia, pois os egípcios criam que tais decorações os fariam lembrar como era a vida. Além disso, a construção dessa edificação se dava basicamente com madeira e adobe.

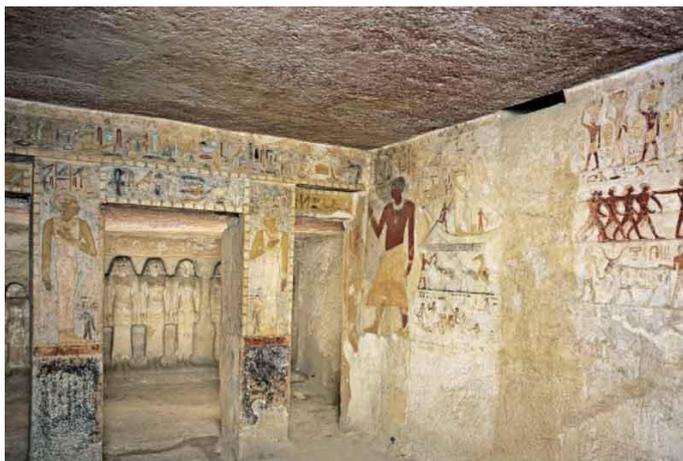


Figura 16: Mastaba de Meresankh III, Interior.

Fonte: <<http://reisen.abc.stangl.eu>>. Acesso em 04 set.2018.

Cole (2011, p 13) afirma que em determinada época “surgiram cemitérios de mastabas não reais associadas às tumbas dos reis. Seus ocupantes eram altos oficiais e é provável que os túmulos fossem cedidos pelo faraó.”, porém, diferente das tumbas reais, essas eram construídas como sendo pequenas capelas, com pouquíssimos detalhes. A Figura 17 traz uma representação desse cemitério.

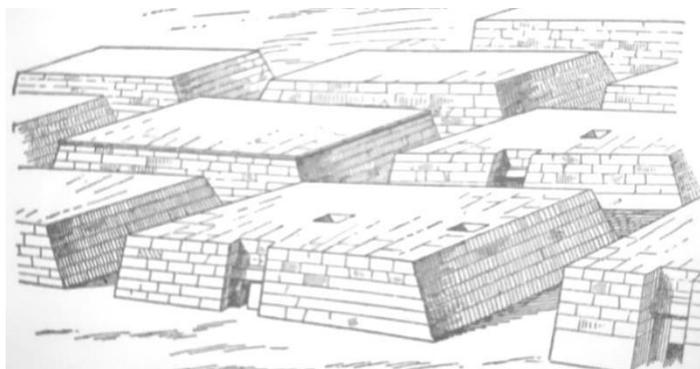


Figura 17: Representação de cemitério de mastabas.

Fonte: Cole, 2011, p 13.

Pereira (2010, p 40) destaca que a origem da arquitetura piramidal se deu com as pirâmides truncadas de Abidos (Figura 18), que foram “construções piramidais truncadas de planta retangular com capela no nível térreo e sepulcro subterrâneo”. Apesar de não possuir a forma de um poliedro como uma pirâmide, sua concepção se dá piramidalmente.

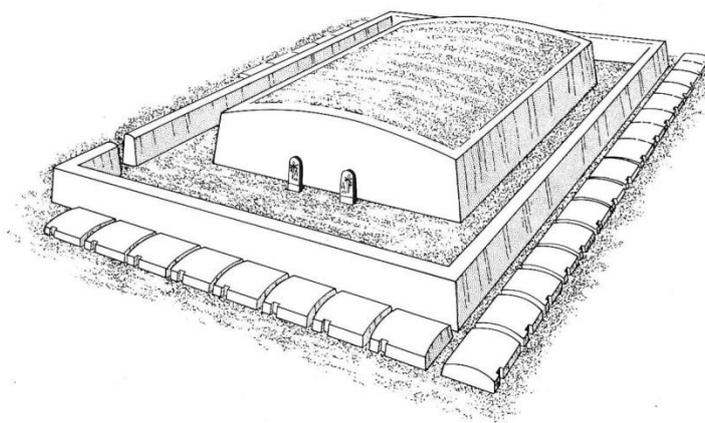


Figura 18: Representação de pirâmide truncada de Abidos.

Fonte: <<https://www.worldhistory.biz/ancient-history/68923-mastaba-tombs-at-abydos-and-saqqara.html>>. Acesso em: 05 set.2018

Posteriormente às mastabas, surgiu então a pirâmide escalonada, exemplificada pela pirâmide de Zoser (Figura 19), localizada dentro de um complexo funerário em Saqqara (Figura 20). Segundo Pereira (2010), a esse complexo é atribuído o surgimento da arquitetura em pedra. Ele foi erguido em pedra, quando as construções eram feitas de madeira.



Figura 19: Pirâmide escalonada de Zoser, 2778 a.C.

Fonte: <<http://ins.bles.com/o-maior-misterio-do-egito-se-encontra-debaixo-da-terra.html>>. Acesso em: 05 set.2018.

Figura 20: Complexo funerário Zoser. Ao fundo, pirâmide escalonada.

Fonte: <<https://antigoegito.org/saqqara-onde-o-egito-antigo-e-mais-antigo/>>. Acesso em: 05 set.2018.

De todos os tipos arquitetônicos da arquitetura egípcia, as pirâmides são as mais rapidamente lembradas. Tais edificações consistiam em túmulos de grande porte, feitos com imensos blocos de pedra. Surgiram, primeiramente, como túmulo da realeza na 3ª Dinastia, como cita Cole (2011). Pereira (2010, p 41) afirma que

começa pelas pirâmides de Gizé (Figura 21) a ideia de alcançar os céus, de aproximar-se do sobrenatural, e “constituem algumas das maiores e melhores amostras de toda a arquitetura da humanidade”. E ainda sobre as de Gizé:

Com Quéops (Khofu), Quéfren e Miquerinos, o túmulo encontra sua máxima expressão monumental e aparecem as mais colossais e perfeitas pirâmides, entre as quais se destaca a de Quéops (Khofu), a maior massa de pedra que o homem já reuniu, com base de 230 x 230 metros e uma elevação de quase 150 metros. (PEREIRA, 2010, p 41)



Figura 21: Pirâmides de Gizé, 2680-2565 a.C. Ao centro encontra-se a Quéops, considerada a maior pirâmide do mundo.

Fonte: <<https://www.noticiasao minuto.com>>. Acesso em: 05 set.2018.

Pereira (2010) destaca que em uma concepção plástica, as pirâmides são fantásticas representações, porém, apesar de toda a sua monumentalidade, é notável a ausência de funcionalidade em seus espaços.

Se observarmos qualquer uma das faces de uma pirâmide, percebemos somente a superfície unitária do triângulo isósceles, cujo contorno não permite pensar em termos de profundidade. Além dessa delimitação da aparência material, falta por completo a formação do espaço interno, que se limita a uma pequena câmara sepulcral. (PEREIRA, 2010, p 40)

Sua construção ainda desperta curiosidade e assombro nos leigos. Porém, Cole (2011) defende que a execução das pirâmides foi possível com o transporte de milhares de blocos de pedra através do rio Nilo, em seguida o material foi arrastado até a orla do deserto, e por fim foram erguidas. “A pirâmide de Quéops, grande demonstração da mais pura geometria aplicada à arquitetura, ainda inspira edifícios modernos, como a pirâmide do Museu do Louvre” (COLE, 2011, p 16), conforme percebe-se pela Figura 22.



Figura 22: Museu do Louvre. Destaque para a pirâmide estruturada em perfil metálico, e fechamento em vidro.

Fonte: <<http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com>>. Acesso em: 05 set.2018.

Pereira (2010) afirma que os templos reiteram perfeitamente as ideias básicas da forma arquitetônica egípcia. Compõem-se de ordem ortogonal, massa megalítica e percurso, além da noção de oásis fechado. A intenção dessas estruturas era ser “uma imagem direta do cosmos e uma representação do Egito” (PEREIRA, 2010, p 42). Pereira traz uma interpretação interessante para descrevê-los:

A imagem do templo – sua série de espaços com colunas fechadas por muros altos – reflete os altos paredões rochosos por onde flui o rio; seu esquema ornamental nos remete ao modelo mítico da paisagem-criação; suas colunas lembram a imagem cósmica do céu e ecoam a paisagem sagrada de fora do templo: um lago artificial entre palmeiras, rodeado de papiros e lótus. (PEREIRA, 2010, p 42)

Apesar de toda essa perspectiva poética referida por Pereira (2010), o autor ainda analisa mais a fundo a composição interna dos templos, notando pontos negativos em sua formatação:

[...] embora não seja uma forma absoluta, o templo tenta ser um modelo em pedra da paisagem-criação e conservar, na medida do possível, uma forma plástica ou cristalina semelhante, apresentando somente superfícies inarticuladas e destacando o contraste entre a necessidade do espaço interno necessário ao uso e o horror que se tem por ele do ponto de vista artístico. Por isso, esse espaço se decompõe em numa sucessão de câmaras escuras tão estreitas que não permitem a impressão de espacialidade, ou por meio de pátios abertos nos quais falta o significado interno, e onde se antepõem formas isoladas à parede perimetral para romper a impressão da superfície parietal que se encontra por trás. (PEREIRA, 2010, p 42)

Segundo Pereira (2010), os templos eram pensados para funcionar como sendo uma longa sequência procissional. Os ambientes são posicionados de forma decrescente desde a fachada frontal, na ordem: Peristilo, Hipostilo e Santuário.

O traçado dos grandes templos do Império Novo se baseia nos complexos de pirâmides do Império Antigo e é determinado pela ideia de sequência: pela sucessão ordenada de peças relacionadas de modo que cada uma determina a seguinte, todas elas indicando o percurso entre a cidade dos vivos e a dos mortos. (PEREIRA, 2010, p 43)

Um bom exemplo a ser citado é o Templo de Amon, em Karnak. A Figura 23 permite notar a alta densidade causada pelas colunas e a ordenação claustrofóbica dos corredores do hipostilo, assim como a grandeza do monumento como um todo.

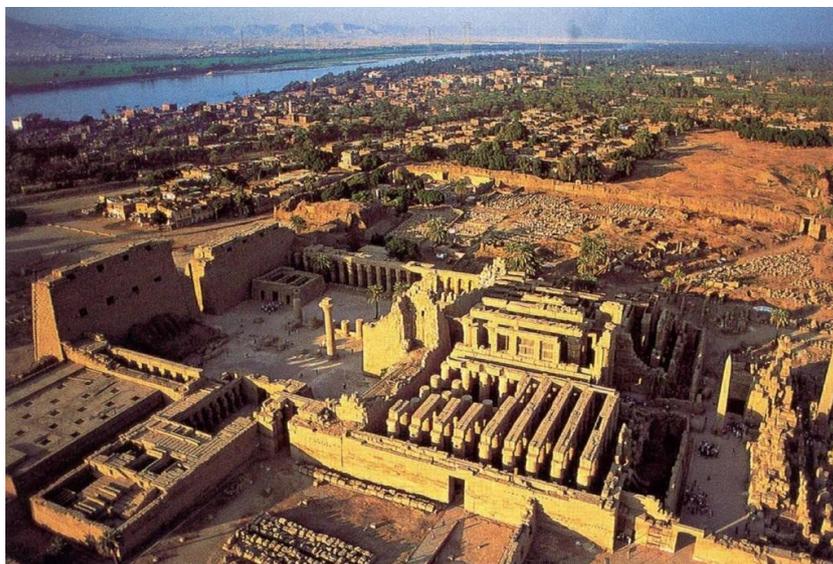


Figura 23: Templo de Amon, vista aérea.

Fonte: <<http://oscarbristolara.blogspot.com/2015/08/arte-e-tecnologia-egipcia-templo-de.html>>. Acesso em: 05 set.2018.

O Templo funerário de Hatshepsut (Figura 24) é o mais importante recinto funerário do Império Novo, descreve Pereira (2010). A estrutura compõe um hipogeu organizado por um eixo longitudinal que penetra na montanha, prolongando o eixo do grande templo de Amon em Karnak do outro lado do Nilo. Sua intenção arquitetônica possui ainda em boa parte, uma relação mística:

Apesar da modernidade do seu conceito espacial, o refinamento do seu processo de articulação e detalhe, e o caráter quase antropomórfico de suas formas, seu arquiteto, Senemut (ou Senmut), ainda incorporou os peristilos de seus terraços ao mundo cósmico, e não ao mundo estritamente arquitetônico. (PEREIRA, 2010, p 44)

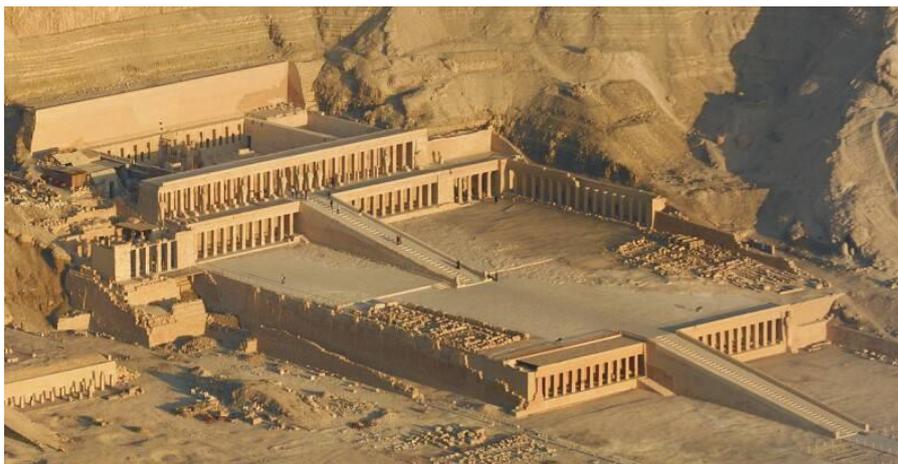


Figura 24: Senemut, Templo funerário de Hatshepsut, em Deir-el-Bahari.

Fonte: <<http://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2009/11/hatshepsut-rainha-farao.html>>.

Acesso em: 05 set.2018.

Na arquitetura egípcia, a orientação foi um fator importante para a implantação de edifícios sagrados. Pereira (2010, p 32) afirma que “Etimologicamente, orientar-se significa voltar-se para o oriente, localizar o nascer do Sol, ponto fixo na cultura egípcia”. O homem se relaciona com a abóboda celeste, e esse é o motivo pelo qual suas construções possuíam significado mítico. Os egípcios se basearam na atividade do rio Nilo (que fluía do sentido Sul ao Norte), para se informar quanto à orientação solar. Sua crença e apego ao cosmos sempre estavam presentes em sua arquitetura.

Segundo Pereira (2010), com o conceito da orientação, surgiu o eixo horizontal. Por meio dos eixos, os egípcios conduziam seu arado e construíam suas casas, seguindo uma lógica de trama reticulada. O eixo vertical torna-se então um símbolo de uma relação entre o homem e o cosmos, é uma interação entre a realidade com o infinito que se rompe e se desmaterializa no céu, símbolo do sublime.

Pereira (2010) descreve ainda que os princípios de organização vertical e horizontal levaram os egípcios ao desenvolvimento da axialidade e da simetria.

Junto com a ortogonalidade, a axialidade é o conceito fundamental característico da arquitetura egípcia, resultado da mesma limitação geográfica que fazia do Egito um território linear vertebrado em torno do Nilo e organizado como sistema uniforme de comunicação e transporte: tanto pela sua corrente, quanto pelos ventos que sopram no sentido contrário e reforçam essa direção ou eixo primário no percurso humano. (PEREIRA, 2010, p 35).

A partir do uso da simetria, elaboraram padrões para organização dos espaços, principalmente dos templos. Conceitos como retícula e quadrícula são belos exemplos de como eles preservavam pela manutenção da "ordem". Baseados em suas relações míticas, descobriram novas técnicas e métodos científicos que foram essenciais no desenvolvimento da linguagem arquitetônica.

Pereira (2010, p 37) afirma que “as enchentes anuais do Nilo obrigam a aparição da geometria para a medição das terras [...]”, torna-se a base da arquitetura egípcia que teve como marco a pirâmide, com toda a sua engenhosidade e suntuosidade, “onde o ideal arquitetônico plástico chega à sua mais pura representação”. Por essa causa, as pirâmides são tidas como exemplos da aplicação excelente da geometria até os dias de hoje, pelos profissionais da construção civil.

Outra forte herança egípcia certamente foi o forte apego às tradições religiosas. Suas edificações foram pensadas para conecta-los ao cosmos ou à vida pós morte, e em sua maioria foram feitas para durarem eternamente. Pereira (2010, p 47) afirma que

no Egito e em toda a Antiguidade pré-clássica tanto o homem quanto as coisas que o cercavam eram considerados como seres naturais que formavam parte do cosmos e aos quais se aplicavam de modo genérico as concepções cósmicas, atendendo mais a critérios e tradições religiosas do que a estudos filosóficos ou científicos.

1.2.2 Gramática Grega/Clássica

Os gregos abandonaram o apego ao cosmos e trouxeram uma reformulação para a arquitetura, uma nova visão que compõe sua própria linguagem. Pereira (2010) afirma que a herança grega consiste na orientação através da visão e percepção humana, agora desenraizada dos problemas divinos, a arquitetura volta-se para o homem. O homem como medida do Universo, como “valor objetivo para a referência de todas e cada uma das coisas que o rodeiam, tanto na sua impressão sensorial quanto na sua valoração: a verdade, a justiça, a bondade, a beleza” (PEREIRA, 2010, p 48). Desse modo, a escala humana torna-se a base da gramática grega, sendo uma de suas principais contribuições à arquitetura ocidental.

"Assim como no corpo humano existe uma proporção entre o braço, o pé, a palma da mão, o dedo e as partes restantes, o mesmo se dá nas construções clássicas" (PEREIRA, 2010, p 50).

Pereira (2010) afirma que da mesma forma que o corpo humano é disposto de tal forma que cada parte se relaciona com o todo, os gregos queriam que essa relação existisse na arquitetura. Assim sendo, partiram de certos princípios para pensar suas construções: são eles a modulação e a proporção. Tais conceitos de módulo e medida os encaminham à aplicação das proporções estáticas e dinâmicas, além dos traçados reguladores. Ou seja, a intenção da arquitetura grega/clássica “sempre foi alcançar uma harmonia inteligível entre as partes”, conforme destaca Summerson (2009, p 4). Eles consideravam a harmonia um resultado essencial da aplicação das ordens.

Summerson (2009, p 6) reforça a importância da ordem clássica para a arquitetura grega/clássica, e as define como sendo uma

unidade “coluna-superestrutura” que compõe a colunata de um templo. Não precisa ter pedestal – e muitas vezes não tem – e precisa ter um entablamento (colunas só tem sentido se suportarem algo), e a cornija representa os beirais do telhado.

A manifestação da linguagem da arquitetura grega inicia-se com “cabanas construídas no campo ou em lugares sagrados relacionados aos deuses” (PEREIRA, 2010, p 61), são essas as primeiras manifestações arquitetônicas gregas conhecidas (Figura 25). Eram frágeis, mas apresentam o primeiro passo na história da composição grega, e detêm por isso grande importância.

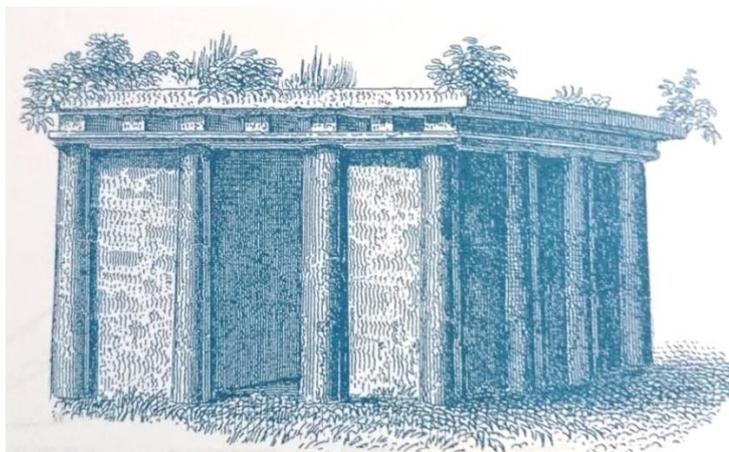


Figura 25: Representação da cabana primitiva grega.

Fonte: Cole, 2011, p 94.

Pereira (2010) destaca que o Mégaron (Figura 26) foi o tipo arquitetônico que precedeu os templos gregos. Tratava-se de uma sala simples com pórtico e colunas em sua fachada.



Figura 26: Representação do Mégaron Micênico.

Fonte: <http://community.middlebury.edu/~slides/HA220/views/aoc015_view.html>. Acesso em: 05 set.2018.

O Mégaron era erguido para abrigar uma imagem divina, segundo Pereira (2010). Com formato, geralmente, retangular, tratava-se da elevação de uma “caixa de paredes e uma cobertura ou telhado com duas águas, que projetava ao exterior um triângulo ou frontão, rematando o prédio e recebendo uma decoração de esculturas.” PEREIRA (2010, p 61).

Pereira destaca que o núcleo principal do Mégaron era uma sala retangular denominada naos ou cela, que abrigava a estátua da divindade. O templo clássico sofreu uma linha de evolução no decorrer do tempo. Sua formatação foi sendo alterada, com quantidade de colunas e espaço interno aumentados consideravelmente. Na Figura 27 podem ser percebidas essas alterações, que são identificadas respectivamente como *distilo in antis*, *prostyle*, *amphiprostyle*, *periptero* e *pseudoperiptero*, segundo o autor.

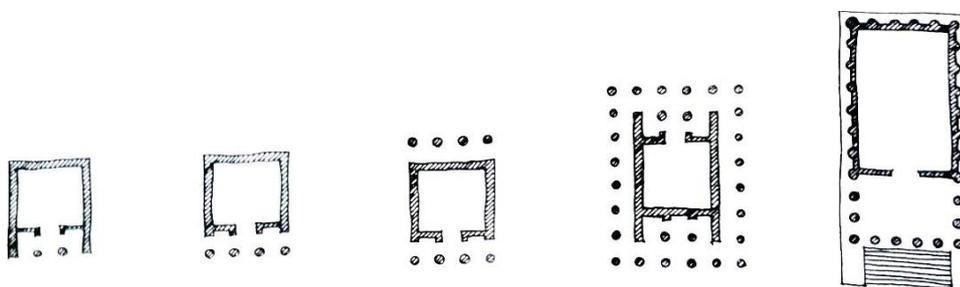


Figura 27: Representação em planta-baixa da evolução do templo grego. Adaptada pelo autor

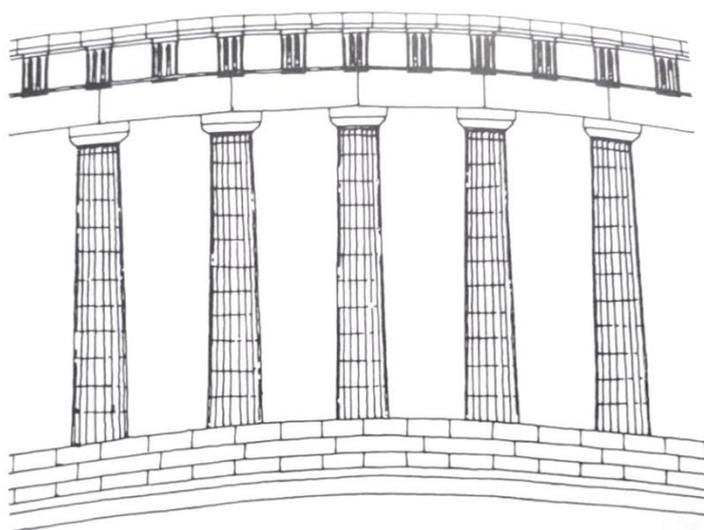
Fonte: Pereira, 2010, p 62

O tipo mais elementar é o *distilo in antis*, simplesmente adornado com duas colunas entre as antas, mas eram mais frequentes os *prostyle*, *amphiprostyle* e *peripteros*, assim chamados por terem, respectivamente, colunas em apenas uma de suas fachadas menores, em duas, ou por

estarem totalmente rodeados por elas. Já os *pseudoperipípteros* eram os templos nos quais as colunas laterais estavam adossadas, ou seja, fundidas às paredes, como se fossem as pilastras dos templos romanos. Além do templo comum de planta baixa retangular, havia o templo de planta circular, que, se não estivesse rodeado de colunas, se denominava tholos. PEREIRA (2010, p 61)

Em uma perspectiva geral, na cidade grega os templos se sobressaíam. E, ao contrário do que pode parecer, não pelo seu tamanho, mas por sua qualidade. Benevolo (2015) afirma que os templos eram posicionados imponentemente, afastados de outros edifícios, o que sugere dominância sobre as outras edificações. Sua qualidade estava na composição simples, mas engenhosamente pensada e ordenada. Pereira (2010) aponta que os gregos zelavam tanto pela regularidade racional de seus templos, que usavam até de correções óticas nas edificações, causando propositalmente deformações nas colunas e inclinações para o interior do edifício, diferenças nos intercolúnios, etc, como pode ser percebido na Figura 28.

Todos esses detalhes são correções óticas, ou seja, soluções encontradas para compensar as diferenças das condições visuais dos diferentes elementos – as colunas de quina, mais expostas à luz do sol, pareceriam mais delgadas e, conseqüentemente, são alargadas; ou também para corrigir algumas ilusões de ótica – uma linha perfeitamente horizontal pareceria levemente afundada em sua parte central e é exatamente por isso que é erguida na metade; já uma linha vertical pareceria estar fora de prumo, assim ela é inclinada para trás; etc. (PEREIRA, 2010, p 63)



7.2 Correções óticas na arquitetura grega: as estilobatas são ligeiramente curvas, os intercolúnios variam, os eixos das colunas estão levemente inclinados para dentro do templo, os fustes são mais largos na meia-altura, etc.

Figura 28: Representação em vista das colunas nos templos gregos.

Fonte: Pereira, 2010, p 63.

Além das nomenclaturas quanto ao estilo dos templos gregos, suas denominações passaram também a se referir ao número – que era sempre par - de colunas em sua fachada menor. Pereira (2010) destaca que quando a fachada continha apenas duas colunas, o templo era chamado *distilo*, quando possuía quatro, *tetrastilo*, quando seis, *hexastilo*, e quando oito, *octastilo*. Os mais comuns, porém, eram os hexastilos.

Baseado na suntuosidade da arquitetura dos templos gregos, Zevi (1918) afirma que “todo arquiteto deve ser um pouco escultor para poder transmitir, através do tratamento plástico do invólucro mural e dos elementos decorativos, o prolongamento do tema espacial”. Ou seja, é necessário que se tenha a capacidade de transmitir ao que envolve a arquitetura, o aspecto escultórico que, de acordo com o autor, ela requer.

Zevi (1918) ainda descreve os templos gregos internamente de acordo com suas funções, dizia que a sua função não era abrigar os fiéis durante as cerimônias, mas sim servir de moradia para os deuses. Portanto, as cerimônias eram realizadas no exterior do templo, não em seu interior. Além disso,

[...] toda a atenção e o amor dos escultores-arquitetos foram dedicados a transformar as colunas em sublimes obras-primas plásticas e a cobrir de magníficos baixos-relevos lineares e figurativos as traves, os frontões e as paredes. [...] assim a civilização grega se exprimiu ao ar livre, fora dos espaços interiores e das habitações humanas, fora mesmo dos templos divinos, nos recintos sagrados, nas acrópoles, nos teatros descobertos. (ZEVI, 1918, p 66)

Conforme Pereira (2010, p 63), o Partenon (Figura 29) pode ser tomado como um exemplo perfeito de templo grego, e é considerado “o modelo perfeito de edificação da arquitetura grega”, situa-se no cume da Acrópole¹² ateniense.

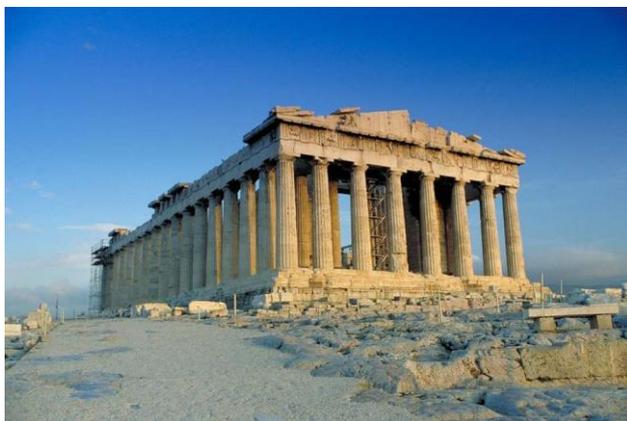


Figura 29: Partenon, 447 a.C.

¹² Recinto murado de uma cidade grega, que se constituía na zona mais elevada e onde se encontravam os templos e edifícios públicos mais importantes. (PEREIRA, 2010, p 67)

Fonte: <<https://bit.ly/2RBW0or>>. Acesso em 17 set. 2018

Quanto à sua formatação (Figura 30), o templo era composto de:

peristilo com frontões octastilos, pronaos com duas fileiras de colunas e nãos ou cela de três naveas formadas por duas colunatas que se sobrepõem para alcançar a altura necessária e manter as proporções. No fundo da cela se encontrava a estátua da deusa Palas Atena esculpida por Fídias, em um recinto com teto sustentado por quatro colunas, um resquício do antigo mégaron. O templo possuía um rico opistódomo posterior, destinado ao tesouro da deusa, onde também se guardava o tesouro público. (PEREIRA, 2010, p 64)

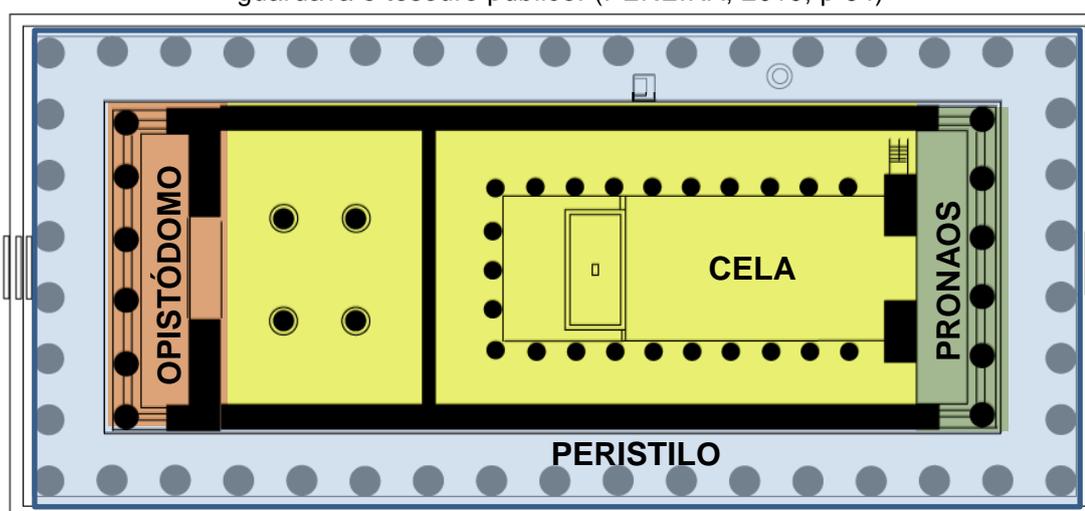


Figura 30: Partenon, representação em planta baixa setorializada. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://thepursuitofbeautyblog.wordpress.com/2015/10/21/a-simetria-na-arquitetura/>>. Acesso em 17 set. 2018

Além disso, era adornado com inúmeras esculturas incluindo dois frontões, um deles – pertencente à fachada Oeste, representado abaixo (Figura 31) - conta a história de Atena e Posêidon, afirma Cole (2011).



Figura 31: Frontão Oeste do Partenon, retratando a história de Atena e Posêidon.

Fonte: Cole, 2011, p 109.

Ainda na Acrópole encontra-se o Ereicteon (Figuras 32 e 33), templo construído “para o culto das imagens, as quais, após a substituição do velho templo pelo Partenon, ficaram sem santuário” (PEREIRA, 2010, p 66). Considerado o

exemplo mais belo da ordem jônica, Pereira ainda afirma que “talvez seja o único onde a construção se adaptou ao terreno, em função de uma série de preocupações de natureza mitológica, que consideravam sagrados diferentes locais do terreno”.

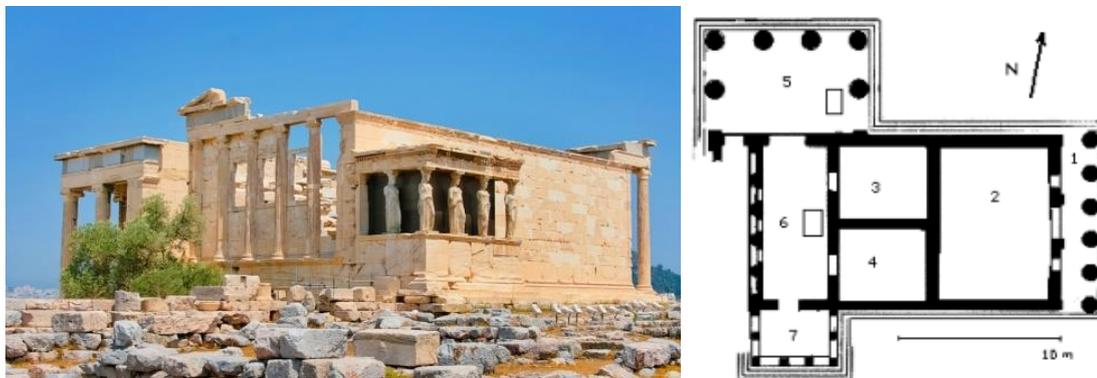


Figura 32: Ereteion, 406 a.C., Fachada

Fonte: <<http://allbooking.com.ua/ua/articles/hram-erehtejon--afini>>. Acesso em 17 set. 2018

Figura 33: Ereteion, planta baixa. 406 a.C. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://papeldeperiodico.com/2015/01/el-erehteion/>>. Acesso em 17 set. 2018

Pereira (2010) descreve o Ereteion da seguinte forma: “do embasamento retangular do edifício nascem três pórticos, todos extraordinariamente esbeltos e formosos” (PEREIRA, 2010, p 66). Os pórticos norte e leste são comuns, porém no sul a tribuna teve suas colunas substituídas por seis cariátides (Figura 34), que compõem a ornamentação e elemento estrutural do anexo, descreve Pereira (2010).

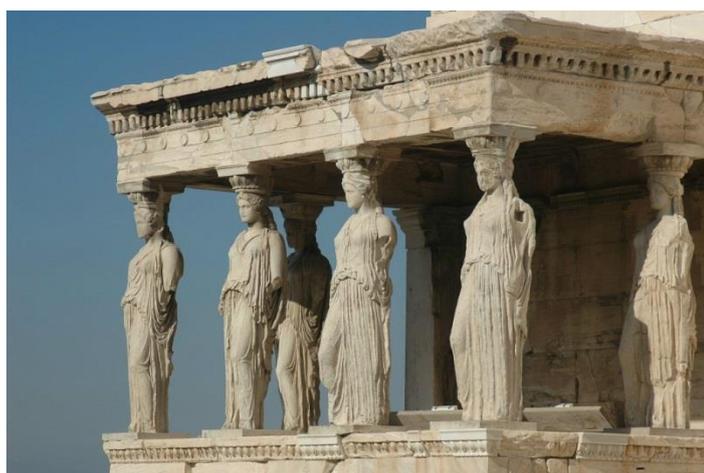


Figura 34: Ereteion, cariátides.

Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cariátide>>. Acesso em 17 set. 2018.

Outra criação grega foi o teatro. Pode-se citar como exemplo o Teatro de Dioniso (Figura 35), onde se reunia toda a população de Atenas para “ouvir as

tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e as comédias de Aristófanes” (ADDIS, 2017, p 87).



Figura 35: Teatro de Dioniso, estado atual.

Fonte: <<https://clubviajerosblog.wordpress.com/2016/04/20/el-viaje-a-grecia-de-elsa-parra/teatro-de-dioniso/>>. Acesso em 17 set. 2018.

As contribuições da linguagem clássica para esse – como podemos chamar – *poliglotismo* que é a história da arquitetura, foram inúmeras e fundamentais. A arquitetura clássica foi basilar para o molde universal de arquitetura, como Benevolo (2015, p 80) destaca, a cidade grega pode ser considerada modelo universal devido sua unidade, articulação, equilíbrio com a natureza e limite de crescimento, pois “dá à ideia da convivência humana uma fisionomia precisa e duradoura no tempo”. E ainda, a polis grega “tornou possíveis os extraordinários resultados da literatura, da ciência e da arte” (BENEVOLO, 2015, p 76).

Um elemento essencial percebido na arquitetura grega é a ordem¹³. Pereira (2010) diz que a ordem cumpre a função de

um instrumento de controle da arquitetura porque pretende regular seu processo, agindo como uma regra estrutural que delimita um terreno comum sobre o qual concentrar as energias e selecionar pouco a pouco os resultados e as melhores soluções, mas sem que elas cheguem a produzir formas, proporções ou figuras precisas, e sempre com uma margem de liberdade para se adaptar a cada caso particular. (PEREIRA, 2010, p 51)

A ordem é definida como uma lei ideal que atende à função que exerce, além de atuar como “gramática da arquitetura, garantindo sua comunicabilidade e

¹³ “[...] colunas sobre pedestais [...] as quais suportam em seu topo vigas onde se apoia o beiral de um telhado”. (SUMMERSON, 2009, p 17)

transmissibilidade e dando lugar ao que denominamos linguagem clássica". (PEREIRA, 2010, p 51). Portanto, ao mesmo passo em que a ordem exerce função na obra, também comunica, é abrigo e comunicação ao mesmo tempo, exerce função e tem significado.

Pereira (2010, p 51) cita ainda que esse sistema envolvendo as ordens comunica-se com as ideias de Platão. Tal sistema determina que as ordens "não são formas materiais ou sensíveis, mas regras ideais que podem se traduzir concretamente de formas distintas". Essa afirmativa se concretiza no fato de que os gregos utilizaram as ordens como parâmetro em toda sua arquitetura. As ordens configuravam a continuidade, proporção e monumentalidade, sendo essenciais para o aspecto imponente gerado nas obras. Todos os parâmetros determinados para as colunas clássicas eram pensados com um fim principal: relacionar suas dimensões com as medidas do homem ideal. Pereira (2010, p 57) descreve essa relação:

Na coluna clássica, a altura está relacionada com o diâmetro; e ambos, com as medidas do homem ideal, de modo que, destacando este mesmo caráter e inclusive simbolizando o componente antropológico clássico, em certos casos se chega a se empregar suportes nos quais se substitui o fuste por uma figura humana: atlante, se é masculina, e cariátide, se é feminina.

As Figuras 36 e 37 mostram raros exemplos de aplicação das colunas Cariátide (Figura 36), na tribuna do Erecteion, e Atlante (Figura 37), no intercolúnio do Templo de Zeus Olímpico:



Figura 36 (à esquerda): Cariátide.

Fonte: <https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g186338-d187555-i218366009-The_British_Museum-London_England.html>. Acesso em 24 set. 2018

Figura 37 (à direita): Atlantes.

Fonte: <<http://sdelbiombo.blogia.com>>. Acesso em 24 set. 2018.

Aconteceram, portanto, situações em que a ordem – no sentido organizacional - era quebrada. Pereira (2010) descreve quando, por exemplo, a situação requeria que fosse feita alteração na elaboração do elemento construtivo, com o fim de preservar a lógica estética. Esse desvencilhar da direcionalidade em favor do aspecto visual fez com que os conceitos gregos se desviassem da real intenção da ordem, e acentuou uma preocupação excessiva com a estética da obra. Há de se considerar que a própria estrutura era elemento estético na arquitetura grega, um sentido estava arraigado ao outro, levando em conta que a verdade era uma de suas características elementares, conforme já comentado anteriormente. Essa ruptura com seus próprios valores afastou o sentido puramente grego da ordem, e identificou-se como preâmbulo do que seria a interação dos romanos com as ordens clássicas posteriormente.

Nas origens da linguagem clássica, seus fundamentos estão sempre claros: quando um elemento não é necessário construtivamente, não se utiliza. Mas em períodos posteriores, e com a evolução da linguagem sem fundamento construtivo, aparecerão arquitraves falsas, pilastras com falso equino, e muitas outras interpretações das ordens meramente linguísticas. (PEREIRA, 2010, p 56)

Na Figura 38 abaixo está representado um exemplo de alteração formal da ordem jônica em prol da lógica estética, neste caso em que o capitel jônico foi adaptado para apoiar a “esquina” do templo de Atena Niké em Atenas.

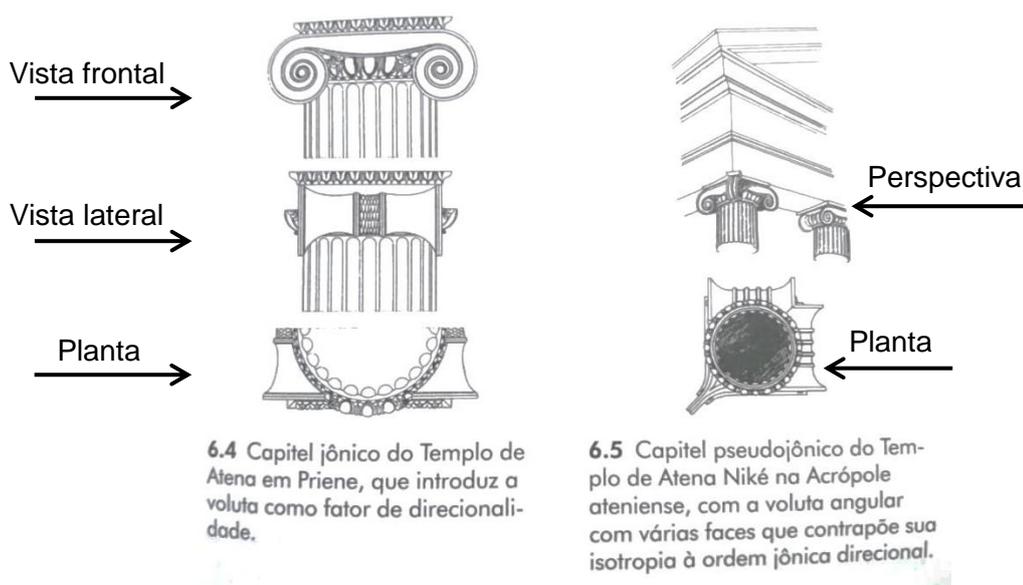


Figura 38: Capitel jônico comum e capitel pseudojônico convenientemente alterado em sua forma. Adaptada pelo autor.

Fonte: Pereira, 2010, p 55.

A sociedade grega priorizava a vida ao ar livre, e por isso se expressava sempre fora de suas edificações, “nos recintos sagrados, nas acrópoles, nos teatros ao ar livre, fora dos espaços interiores, das habitações humanas e também dos templos sagrados, cujos ritos se desenvolviam no exterior” (PEREIRA, 2010, p 70).

Além da composição por simetria, e da correção ótica das estruturas, é a linguagem grega que o conceito de edifício é introduzido.

Se hoje se costuma estudar a história da arquitetura mediante a análise ou a descrição de certas edificações individuais, isso se dá exatamente em função do prestígio dessa tradição clássica, que nos acostumou a considerar a cidade como um agregado de elementos individualizados e autônomos. (PEREIRA, 2010, p 68)

Há de se considerar que a geometria foi uma das ferramentas mais poderosas desenvolvidas pelos gregos. Addis (2009, p 23) afirma que “eles definiram dois tipos de geometria, uma baseada em objetos do mundo real, a outra, em ideias do mundo abstrato”. Ou seja, a percepção artística dos gregos ia além da estética visível, e adentrava outra esfera artística: o abstracionismo – ainda que a arte abstrata tenha tido seu início bem depois.

Contudo, Janson (1996) destaca que, em um aspecto geral, os gregos fizeram mais do que belos edifícios. A engenhosidade com a qual construíram foi ainda mais importante do que a beleza que a eles atribuíram. Seguíam uma lógica estrutural e harmoniosa nas partes da obra, que os destacam como arquitetura única na história, tornando-os referência até os dias atuais. Tal lógica, que rege os templos gregos, traz um grande aspecto de estabilidade e harmonia, sendo essas suas principais e fundamentais preocupações. Janson (1996, p 56) afirma que os gregos

tentaram regular seus templos de acordo com a harmonia da natureza, construindo-os segundo unidades calculadas, tão proporcionais que estariam todas em perfeita harmonia. (“Perfeito” era um conceito que significava tanto para os gregos quanto “eterno” significava para os egípcios). Então, os homens eram capazes de criar unidades orgânicas, não pela imitação da natureza, nem por inspiração divina, mas sim através de um projeto.

Dessa forma, traziam vida aos seus templos, ao mesmo passo em que adaptavam seus edifícios às variações naturais. Essa conquista estava diretamente ligada ao modo como estruturavam suas edificações.

No Período Clássico, expressões de força e força contrária tanto nos templos dóricos quanto nos jônicos tiveram proporções tão exatas que sua oposição criou o efeito de um perfeito equilíbrio de forças e harmonia de volumes e formas. É essa, portanto, a verdadeira razão pela qual, ao longo de tantos séculos, as ordens têm sido consideradas como a única base verdadeira da arquitetura moderna. São tão perfeitas

que não podiam ser sobrepujadas, mas apenas equiparadas (JANSON, 1996, p 56).

Addis (2009) destaca que os gregos são os responsáveis por um grande avanço na ciência, e conseqüentemente, na construção civil. É importante destacar o trabalho de teóricos que foram fundamentais na evolução de mecanismos essenciais ao avanço da arquitetura:

Filósofos, matemáticos e físicos gregos desenvolveram a ciência da mecânica e usaram o mesmo rigor lógico desenvolvido no estudo da geometria para explicar e comprovar a ideia dos benefícios mecânicos que estavam por trás de recursos-chave que permitiam ao homem multiplicar o poder de sua força limitada: a alavanca, a cunha, o parafuso e a polia. (ADDIS, 2009, p 23)

1.2.3 Gramática Romana

A transição entre a arquitetura grega e a romana foi sutil. Esse Estado, cujo nome era Roma, estabeleceu sua importância desde a fundação da República Romana, e se desenvolveu juntamente com as cidades-Estados ao redor do Mediterrâneo, afirma Addis (2009). Além disso, pelo fato de terem sido ensinados em escolas e universidade de engenharia em Alexandria, a arquitetura romana carrega muitos vestígios do conhecimento grego acerca das construções. Isso explica as semelhanças entre esses estilos, e a utilização massiva das ordens pelos romanos.

Como afirma Pereira (2010, p 71), com seus “termas e basílicas; teatros, anfiteatros e circos; cisternas, aquedutos, pontes e construções utilitárias de todo tipo”, a arquitetura romana transforma os conceitos de arquitetura nos campos existentes até então.

Pereira (2010, p 72) afirma que a certa altura, a arquitetura “se vê obrigada a redefinir seus próprios instrumentos”, sendo a transmissão da cultura arquitetônica o primeiro deles. Surge, portanto, a teoria da arquitetura, e os primeiros tratados de arquitetura são escritos. Um teórico de extrema importância para toda a história foi Marco Vitruvio Polião, mais conhecido como Vitruvio, autor de “Os dez livros de arquitetura”, o único tratado de arquitetura que foi conservado e pode ser consultado até os dias atuais. Vitruvio nos apresenta a primeira tentativa conhecida de recorte da essência da arquitetura em seus diferentes componentes, nos apresentando a três fatores que devem representá-la: sua solidez, sua utilidade e sua beleza (firmitas, utilitas e venustas, respectivamente).

Firmitas surgiu como resposta a problemas de estabilidade que os romanos tinham em suas edificações, contudo atualmente implica em “todas as questões de ambiente e conforto, respondendo à ampla complexidade tecnológica que todo projeto de arquitetura enfrenta” (PEREIRA, 2010, p 73); utilitas é outro fator de extrema importância a ser observado. Não se trata apenas de utilidade física ou mecânica, mas dobra-se ainda à utilidade social, pessoal e até psicológica que a arquitetura deve conter para fornecer conforto e bem-estar ao ser humano; Pereira (2010, p 73) declara que a venustas é “parte essencial da arquitetura”. Refere-se não somente à beleza da obra, mas ainda à forma, volumetria e componente espacial. Pereira (2010) trata essas características da venustas como uma parte isolada do todo, que transcende o superficial conceito de beleza.

Esses componentes “devem estar presentes e integrar-se com equilíbrio”, afirma Pereira (2010, p 73). Se tal equilíbrio é alterado grandes erros são produzidos, seja por defeito ou excesso, como é o caso do funcionalismo, do tecnicismo, do formalismo, etc. O equilíbrio correto entre eles garante o caráter da obra.

Portanto, Pereira (2010) descreve que uma obra arquitetônica não pode ser considerada satisfatória se essa tríade estiver incompleta. Se não há venustas, pode até ser uma edificação, mas não uma arquitetura; se falta a utilitas, configura-se mais como escultura do que como arquitetura; se não há firmitas, sua fragilidade a torna descartável, além de extremamente perigosa à vida dos usuários da edificação.

Contudo, afirma Pereira (2010), o exagero de uma ou outra dessas características pode causar resultados insatisfatórios. Se há exagero no uso da firmitas, por exemplo, a obra torna-se equivalente a uma obra de engenharia; se o excesso está na presença de utilitas, encaixa-se então no viés perigoso do funcionalismo; se a venustas é aplicada em demasia, então há um problema de formalismo sem sentido arquitetônico.

Quanto aos elementos arquitetônicos, Pereira (2010) descreve que a arquitetura romana compõe-se da junção de abóbodas e arcos, e transfere a esses a função primordial nas estruturas. As abóbodas exigiam paredes extremamente grossas, com o fim de suportar o peso transferido a partir delas, tal grandiosidade e plasticidade – ocasionada pelas estruturas arredondadas – confere uma característica própria à arquitetura romana.

Os romanos também se apropriaram das ordens gregas para trazer o prestígio da arquitetura religiosa grega às suas obras civis, porém frequentemente as utilizaram como elemento estético apenas, não estrutural. Roma cria então um novo jogo linguístico arquitetônico, reunindo dois sistemas construtivos suficientes por si só, e esteticamente contraditórios, afirma Pereira (2010).

A edificação de lazer mais característica da arquitetura romana era o anfiteatro. Pereira (2010) diz que era onde ocorriam os combates, lutas e espetáculos análogos. Quanto à sua forma, Pereira (2010, p 80) descreve:

É um teatro duplo de planta elíptica, cercado por todos os lados de arquibancadas para os espectadores. O espetáculo acontece na parte central ou arena, embaixo da qual existem numerosos corredores, câmaras e escotilhas para a tramoia das apresentações e a saída de feras, gladiadores e atores.

O Coliseu de Roma (Figura 39) é um conhecido anfiteatro composto por três galerias abertas, “formadas por arcos sobre arcos, e o andar superior fechado. Cada sequência horizontal de arcos é emoldurada por uma colunata contínua”, conforme descreve Summerson (2009, p 19). As ordens inseridas no Coliseu – que se possuem função estrutural, é mínima - estão apresentadas em quatro tipos diferentes:

dórica, no andar inferior; jônica, no seguinte; coríntia, no último andar aberto; e, no andar superior, uma ordem indeterminada (a qual tem sido chamada compósita, mas que, na verdade, só existe no Coliseu). (SUMMERSON, 2009, p 19)



Figura 39: Coliseu de Roma, 80 d.C.

Fonte: <<https://mundointrigante.com/coliseu-principal-ponto-turistico-roma/>>. Acesso em: 27 set.2018

A Figura 40 mostra uma maquete de reconstrução da Roma Antiga, nela pode ser visto como era a formação original do Coliseu.



Figura 40: Maquete de reconstrução da Roma Antiga, Coliseu em destaque.

Fonte: Addis, 2009, p. 46.

Summerson (2009) diz ter o Coliseu uma construção gramatical unitária, e que foi através dele que homens da Renascença mais aprenderam sobre a linguagem romana. Contudo, o autor afirma ainda a importância de outra composição romana, os arcos triunfais, que se tornaram ainda mais instrutivos gramaticalmente do que os teatros. Os arcos triunfais romanos foram tidos como inspiração para a concepção de todo tipo de edifício, como “expressões gramaticais de controle da estrutura” (SUMMERSON, 2009, p 22). Um exemplo a ser citado é o Arco de Constantino (Figura 41), o maior arco “sobrevivente”. Sua composição forma-se através de grande volume retangular, perfurado por três arcos – um maior central, e outros dois menores em ambos os lados. O autor ainda descreve com mais detalhes os elementos que formam o arco:

Contra os quatro maciços que dividem os arcos estão colocadas quatro colunas sobre pedestais. O entablamento se projeta sobre cada uma, sustentando, nesses pontos, figuras esculpidas. Sobre o entablamento fica uma superestrutura chamada “ático”, que serve de pano de fundo para as esculturas e é decorada com diretrizes comemorativas em alto-relevo. (SUMMERSON, 2009, p 21)



Figura 41: Arco de Constantino, 315.

Fonte: <<https://www.turismo.it/cultura/articolo/art/gli-archi-di-roma-il-trionfo-della-vittoria-id-15094/>>.

Acesso em: 03 out.2018

Summerson (2009, 22) afirma que um exemplo interessante de templo, que teve sua fachada inspirada pela composição do arco do triunfo, é o Tempio Malatestiano (Figura 42), localizado em Rimini, e projetado por Leon Battista Alberti, que “baseou-se, propositadamente, no arco romano existente nos arredores da cidade”. Mais tarde Alberti levou essa ideia ainda mais longe, ao projetar a igreja de S. Andrea (Figura 43), em Mântua. O autor descreve que nesse caso Alberti não adaptou somente a fachada da igreja às premissas do arco, mas também sua nave (Figura 44).

A igreja de S. Andrea é um triunfo, tanto na conquista da gramática romana como na criação de uma estrutura contínua e lógica. Esse projeto serviu de modelo para incontáveis igrejas clássicas construídas nos quatro séculos seguintes [...]. (SUMMERSON, 2009, p 22)



Figura 42: Alberti, Tempio Malatestiano, 1468, Fachada.

Fonte: <<http://www.sigismondomalatesta.com/il-tempio-malatestiano/>>. Acesso em: 03 out.2018



Figura 43 (à esquerda): Igreja de S. Andrea, 1650, Fachada.

Fonte: <<https://smarthistory.org/alberti-santandrea-in-mantua/>>. Acesso em: 03 out.2018

Figura 44 (à direita): Alberti, nave da igreja de S. Andrea, 1650, Interior.

Fonte: <<http://www.planetanoastra.com/arhitectura-renascentista/sant-andrea-mantua/>>. Acesso em: 03 out.2018

Outra obra arquitetônica importante que foi erguida pelos romanos foi o Panteon (Figura 45), reconhecido por Summerson (2009, p 23) como sendo o “protótipo de todos os grandes domos clássicos”, foi descrito por Pereira (2010, p 76) como “uma esfera gigantesca de cerca de 43 metros de diâmetro, resultando geometricamente como uma cúpula semiesférica sustentada por um cilindro cujas paredes têm uma altura equivalente ao raio da cúpula”.

O Panteon foi construído de maneira contínua. Sua forma se assemelha a “uma grande tigela de alvenaria de tijolos cozidos emborcada”, segundo afirma Pereira (2010, p 76), de modo que não se consegue perceber as linhas de transferência de esforços que a cúpula transmite para as paredes, como pode ser visto na Figura 46. Segundo Pereira (2010), o conceito de cabana/abrigo foi reencarnado nesse edifício, que carrega em sua fachada um pórtico com frontão, com o propósito de limitar a iluminação provinda da fachada, e priorizar a que surge da abertura zenital central existente na cúpula do templo.



Figura 45: Panteon, 128 d.C, Fachada.

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano>>. Acesso em: 27 out.2018

Figura 46: Panteon, 128 d.C. Interior.

Fonte: <<http://www.visionealchemica.com/il-pantheon-lo-stargate-ignorato-di-umberto-di-grazia/pantheon-interno/>>. Acesso em: 28 out.2018

A utilização dos espaços internos dos templos, que na arquitetura grega era encarada como reservada aos deuses, agora é reconhecida pelos romanos como necessária para “alojar o povo e isolá-lo do mundo exterior”, afirma Pereira (2010, p 77). Foi esse o início da ideia de segunda concepção de espaço. É na arquitetura romana que as cerimônias passam então a serem realizadas no interior dos templos, não mais ao redor dele.

Tal como os gregos, os romanos davam extrema importância aos intercolúnios, e definiram esse parâmetro por meio de cinco tipos-padrão. Como se sabe, o intercolúnio é medido com os diâmetros das colunas, que foram registrados por Vitruvio em seu tratado. Summerson (2009, p 23) descreve tais dimensionamentos:

O espaçamento mais fechado, chamado picnostilo, corresponde a 1 ½ diâmetro. Em seguida, temos o sístilo, o êustilo, o diástilo e, finalmente, o mais largo, araeóstilo, com 4 diâmetros. Os mais comuns eram: o sístilo, que pode ser descrito como uma marcha rápida, e o êustilo, um caminhar lento e digno.

Os romanos instituíram as abóbadas e os arcos como elementos de papel primordial em suas obras, deram a esses a função estrutural, e às ordens sobrou o caráter meramente estético.

Além da ampliação do território e de sua grande criatividade formal, a terceira grande contribuição romana à história da arquitetura é a ampliação do repertório técnico e as novas técnicas de construção de paredes, arcos e abóbadas, que em determinadas ocasiões são agregadas ao repertório e aos princípios da arquitetura helênica. (PEREIRA, 2010, p 75)

1.3 LINGUAGEM MEDIEVAL

1.3.1 Gramáticas Românica e Gótica

Pereira (2010, p 117) afirma que “no mundo medieval, a igreja cristã é entendida como uma obra de arte total, como uma soma de esforços para a qual as diferentes manifestações artísticas confluem e se integram”.

Na Linguagem Medieval, a ornamentação é tida como um símbolo, carregando significado e transmitindo informações. Conforme descreve Pereira (2010), a arquitetura medieval é uma arte figurativa e utiliza-se de imagens e ícones para transmitir a teologia.

Apesar disso, afirma Pereira (2010), os elementos que compõem as edificações, apesar de sua exuberância, aparecem sempre subordinados à estrutura, ou seja, que não conseguem competir com a grandeza das estruturas.

“Para uma população em sua maior parte analfabeta, as imagens e a simbologia dos ornamentos mostravam-se como uma forma de divulgação dos princípios religiosos”, afirma Sá (2005, p 44).

Contudo, o avanço do Cristianismo marcou a Era Medieval, e a arquitetura sofreu também alterações em suas concepções. Addis (2009) afirma que a edificação que marcou o início desse estilo foi a igreja de Santa Sofia (Figura 47), tornando-se a primeira igreja de cunho cristão.

Na igreja de Santa Sofia, a enorme cúpula (Figura 48) repousa sobre um vão de 30 metros (Figura 49), descreve Addis (2009, p 66), e se apoia em “quatro arcos enormes que também atuam como pequenas abóbadas de cisalhamento ou botarésus”.



Figura 47 (à esquerda): Igreja de Santa Sofia, 537 d.C, Fachada.

Fonte: <<https://www.infoescola.com>>. Acesso em 05 out.2018.

Figura 48 (à direita): Interior da Igreja de Santa Sofia, 537 d.C, grandiosa cúpula.

Fonte: <<https://www.jotdown.es>>. Acesso em 05 out.2018.

Addis (2009) reforça que um ponto importante a se observar nessa igreja é que ela, diferente das que a antecederam, não foi construída em concreto, mas inteiramente em alvenaria. Os pilares foram erguidos com blocos de pedras e para

os arcos principais, abóbadas, cúpulas e várias paredes de sustentação, foram usados tijolos.

Benevolo (2014) destaca ainda que os métodos construtivos na arquitetura religiosa românica não se alteraram em relação a outros edifícios da cidade medieval, como ocorria com os templos gregos.

A técnica, somada à necessidade de estabilidade na execução das obras arquitetônicas, fez com que os romanos articulassem suas estruturas de forma incompleta e assistemática. Contudo, na Idade Média, uma arquitetura com mais qualidade foi desenvolvida, à medida que resolveram melhor a articulação das estruturas. Novos elementos passaram a ser usados, outros foram melhorados, e assim formou-se a gramática românica, afirma Pereira (2010).

Benévolo (2014, p 114) afirma que, até então,

as abóbadas eram raramente usadas e apenas para pequenos vãos, mas vários motivos – sobretudo a frequência de incêndios e o entendimento das abobadas como um luxo arquitetônico – levam à preferência das abobadas, especialmente em edifícios religiosos e representativos como os construídos por Ramiro I no monte Naranco de Oviedo. (PEREIRA, 2010, p 114)

Agora utilizadas em grande escala na arquitetura, as abóbadas têm a vantagem de vencer grandes vãos utilizando-se de pequenas peças. Formando um arco, essas peças apoiam-se umas às outras e produzem esforços internos, conduzindo as cargas até os pontos de apoio ou impostas, resultando em esforços verticais e laterais, afirma Pereira (2010). Benévolo (2014) diz que as abóbadas são concebidas de forma que adaptam o ritmo das estruturas ao das solicitações, justificando assim a transformação dos esforços em compressão. Tal distribuição, afirma Benévolo (2014), acaba por produzir falhas e exigir nervuras que, ao graduar as espessuras, fornecem equilíbrio à distribuição das forças, resultando assim em mais estabilidade à estrutura.

Considerada um dos primeiros grandes organismos com as abóbadas de berço descritas anteriormente, a Catedral de S. Ambrosio (Figuras 52 e 53), situada em Milão, ilustra bem o emprego desse elemento que marcou fortemente a arquitetura românica.

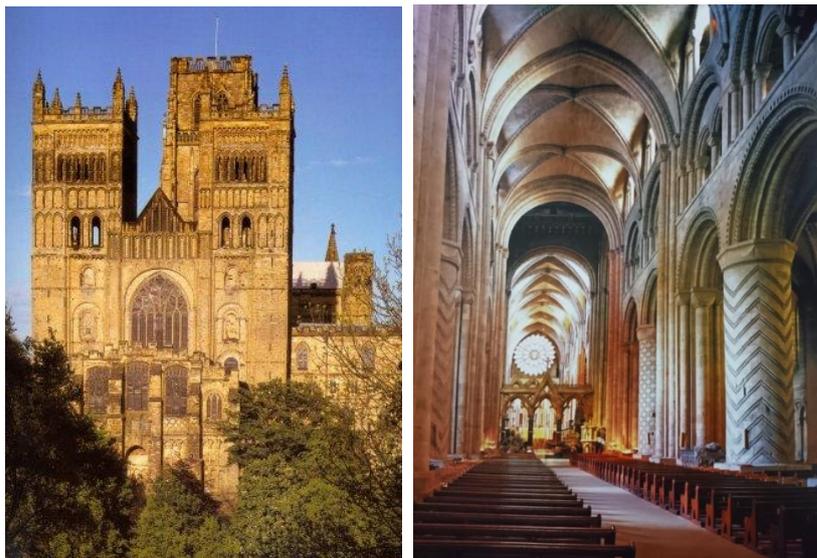


Figura 49 (à esquerda): Catedral de Durham, 1133, Fachada.

Fonte: <<https://bit.ly/2Qm2S9x>>. Acesso em 05 out.2018.

Figura 50 (à direita): Catedral de Durham, 1133, Interior, destaque para as abóbadas de berço.

Fonte: Addis, 2009, p 88.

De acordo com Pereira (2010, p 115), por esse elemento arquitetônico fundamental – a abóbada de berço -,

a obra românica mostra um esqueleto resistente formado por pilares sustentadores e arcos adintelados e nervuras nas abóbadas. As paredes externas e as partes abobadadas entre um arco e outro se apoiam nesse esqueleto, de forma que a articulação da construção coincide com a ordem arquitetônica do vão, e as partes interiores e exteriores resultam ligadas de maneira orgânica.

As Figuras 54-57 mostram alguns exemplos de abóbadas aplicadas na arquitetura românica:



Figura 51 (à esquerda): Modelos de abóbada de berço e de arestas, respectivamente.

Fonte: <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 10 out.2018

Figura 52 (à direita): Catedral de Saint Vitus, 1344, Nervuras de abóbada.

Fonte: Addis, 2009, p 107



Figura 53 (à esquerda): Nave central da Catedral de Winchester, 1100, Abóbadas nervuradas.

Fonte: Addis, 2009, p 106

Figura 54 (à direita): Capela da King's College, 1446, Abóbadas nervuradas.

Fonte: Addis, 2009, p 105

Benevolo (2014) descreve que na arquitetura da Antiguidade e do Oriente não era comum a preferência pela estrutura à mostra, sempre buscavam uma maneira de revestir com algum material, seja com estuque, mármore, mosaicos, etc. Já os construtores românicos preferiam deixar as pedras e tijolos à vista, seja no interior ou exterior da obra, com o fim de que toda a reentrâncias fossem percebidas pelos visitantes. Uma obra que ilustra bem essa situação é a Catedral São Isidoro de León (Figuras 55 e 56), que revela seus fechamentos em pedra, tanto interna quanto externamente, demonstrando um minucioso trabalho em cantaria.

Como pode ser percebido através da Figura 56, a Catedral abriga um elemento ornamental que ainda não era muito comum, a pintura de eventos cristãos, que pode ser vista, nesse exemplo, nas abóbadas de berço da edificação.



Figura 55: Catedral São Isidoro de León, 1054, detalhe de fachada em pedra.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leon_-_Basilica_de_San_Isidoro_02.JPG>. Acesso em 08 out.2018.

Figura 56: Catedral Isidoro de León, 1054, Sala “Panteón de los Reyes”.

Fonte: <https://elpais.com/cultura/2016/05/17/actualidad/1463513315_759896.html>. Acesso em 08 out.2018.

A Figura 57 abaixo mostra detalhes de uma das cenas mais relevantes da decoração do teto da igreja. Segundo o site Museo de San Isidoro, (acesso em 11 de out.2018), a pintura ““A Anunciação dos pastores”, uma bucólica cena de valor artístico incalculável, dado seu naturalismo, que nos faz viajar no tempo até a montanha leonesa dos finais do século XI” (tradução nossa).

Já a Figura 58 ilustra outra cena não menos importante, intitulada “O Apocalipse de São João”, que é descrita da seguinte forma:

[...] mostra no centro da abóbada o Pantocratos, e uma das imagens mais conhecidas da pintura românica: o calendário agrícola, em que cada mês é representado simbolicamente pela atividade agrícola ou pecuária que se desenvolve principalmente nesse período.



Figura 57: Catedral Santo Isidoro de León, 1054, detalhe de fresco.

Fonte: <<https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/>>. Acesso em 08 out.2018.

Figura 58: Catedral Santo Isidoro de León, 1054, detalhe de fresco.

Fonte: <<https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/>>. Acesso em 08 out.2018.

O Românico foi o primeiro estilo do Ocidente, além de ter sido o precursor do progresso e expansão da arquitetura europeia, afirma Pereira (2010), serviu como base de um conceito espacial que foi abraçado pela Europa até o início da linguagem moderna. A arquitetura que até então era, acima de tudo, plástica, passa a ser percebida e entendida como estrutura e esqueleto atrelados em unidade, como pode ser visto nas Figuras 59, 60 e 61 abaixo:

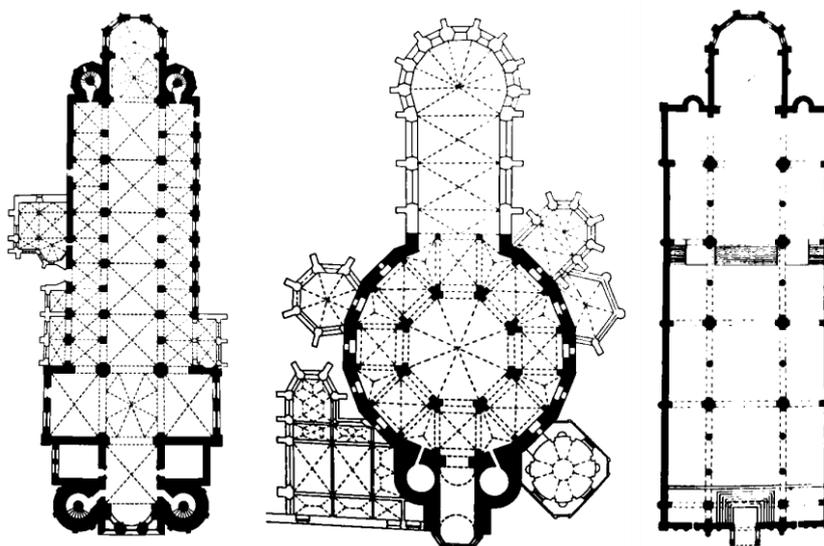


Figura 59 (à esquerda): Catedral de Worms, 1200, Planta baixa.

Fonte: Benevolo, 2014, p 107.

Figura 60 (ao centro): Capela Palatina de Aix-la-Chapelle, 804 d. C, Planta baixa.

Fonte: Benevolo, 2014, p 92

Figura 61 (à direita): Igreja de S. Zenão, Planta baixa.

Fonte: Benevolo, 2014, p 105

Benévolo (2014) descreve que os exemplos mais representativos da arquitetura gótica têm sua base traçada em planos simétricos, porém começam a surgir exemplos variados de planos assimétricos em formas verticalizadas. “Os edifícios de planta central são cada vez menos frequentes e os organismos mais importantes são, em regra, claramente orientados numa determinada direção.” BENÉVOLO (2014, p 112).

As catedrais góticas são o paradigma do estilo de toda a Idade Média, chegando a ser “uma obra total à qual confluem todas as artes do momento” PEREIRA (2010, p 124). A primeira é a Notre Dame (Figuras 62, 63 e 64),

Uma obra clara, sóbria e exata na qual os suportes são colunas unitárias e cilíndricas ainda grossas, o que, junto com a sobreposição de vãos para a nave central, contribui de forma poderosa para produzir o efeito de um interior leve e diáfano. Ela possui naves laterais duplas e um deambulatório igualmente duplo. A fachada apresenta um pórtico triplo, e aparece centrada por uma grande rosácea circular, com um friso de estátuas sob ela e uma galeria em cima. As torres são de corte uniforme e carecem de flechas.



Figura 62: Catedral de Notre Dame, 1345, Fachada.

Fonte: <<http://yallabook.com/guide/en/show.php?nid=624¬re-dame-cathedral-paris>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 63: Catedral de Notre Dame, 1345, Planta baixa

Fonte: Pereira, 2010, p 124.



Figura 64: Catedral de Notre Dame, 1345, Interior

Fonte: <<https://www.dicasparis.com.br/2015/03/catedral-de-notre-dame-paris-franca.html>>. Acesso em 11 out.2018.

De acordo com Pereira (2010), as catedrais mais representativas da linguagem gótica são a de Reims (Figura 65), Amiens (Figura 66), e Chartres (Figura 67).

Com três naves em seu espaço basilical e em seu transepto, contam com deambulatório simples ou duplo e capelas absidais. Sem a sobriedade de Paris, a composição de suas fachadas correspondem, entretanto, ao mesmo esquema, evidenciando um desejo de profundidade em nichos e pináculos, e principalmente no avanço do pórtico, destacado na elevação principal e coroado por gabletes ponteagudos. Mesmo assim, em todas elas a parede externa se reduz à expressão mínima e os vitrais ocupam amplas superfícies, especialmente em Chartres, que pela unidade de sua construção é o melhor exemplo da obra de arte total. (PEREIRA, 2010, p 125)



Figura 65 (à esquerda): Catedral de Reims, 1211, Fachada.

Fonte: <<https://catedraismedievais.blogspot.com/2010/06/catedral-de-nossa-senhora-de-reims.html>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 66 (ao centro): Catedral de Amiens, 1236, Fachada.

Fonte: <<http://sanctaearchitecture.blogspot.com/2010/10/catedral-de-amiens.html>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 67 (à direita): Catedral de Chartres, 1220, Fachada.

Fonte: <https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g187122-d258096-i254441827-Chartres_Cathedral-Chartres_Eure_et_Loire_Centre_Val_de_Loire.html>. Acesso em 11 out.2018.

Houve também, nesse momento, um aprofundamento na percepção do significado de suporte e de elemento suportado. A parede passou a ser percebida com duas funções: suportar a coluna, e separar o ambiente interior do exterior. Quanto ao suporte, foi exercida com a participação de pilares, contrafortes e

arcobotantes, e quanto a ser um elemento suportado, compôs-se de painéis leves de pedra ou vidro. Tais características contribuíram diretamente para uma descontinuidade no perímetro da obra. Por outro lado, o conjunto da obra – composto por vários elementos construtivos – passou a apresentar rigorosa continuidade, afirma Benévolo (2014).

A gramática gótica, conforme afirma Pereira (2010), caracteriza-se pela altura de suas edificações e pela leveza das paredes externas, assim como pelas grandes vidraças nelas configuradas, que proporcionam a iluminação natural em seu interior. A leveza é garantida “pelas altas e finas colunas, pela presença de inúmeras janelas e pelas arcadas cegas”, afirma Cragoe (2014, p 33). Os capitéis, as cornijas e outros elementos escultóricos são reduzidos, e as esculturas, em especial no exterior, Benévolo (2014, p 120) afirma que “alinham-se sobre as saliências do edifício como uma inumerável população, mas cada uma com a sua fisionomia própria, os seus gestos, a sua mímica [...]”, dessa forma elimina-se o aspecto repetitivo e carrega de vivacidade a arquitetura.

Benévolo (2014) cita que outra característica marcante na linguagem clássica é a evolução da noção de abóbadas de arestas românicas. Enquanto essas estão associadas a uma determinada planta, geralmente quadrada, e atreladas a embasamentos, o modelo gótico compreende a abóbada de arestas apenas como um entrelaçado de nervuras que são capazes de ser universalmente utilizadas para resolver qualquer articulação, como exemplificado nas Figuras 68-70, – não apenas para plantas quadradas. Além disso, Pereira (2010) afirma que as abóbadas de arestas permitem que as grossas paredes e pequenas janelas transformem-se em grandes vitrais (Figuras 71) historiados, que tornam o interior da edificação iluminado e colorido.



Figura 68: Igreja Liebfrauenkirche, 1260, Abóbadas de arestas.

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/hansel5569/6406068355>>. Acesso em 11 out.2018.

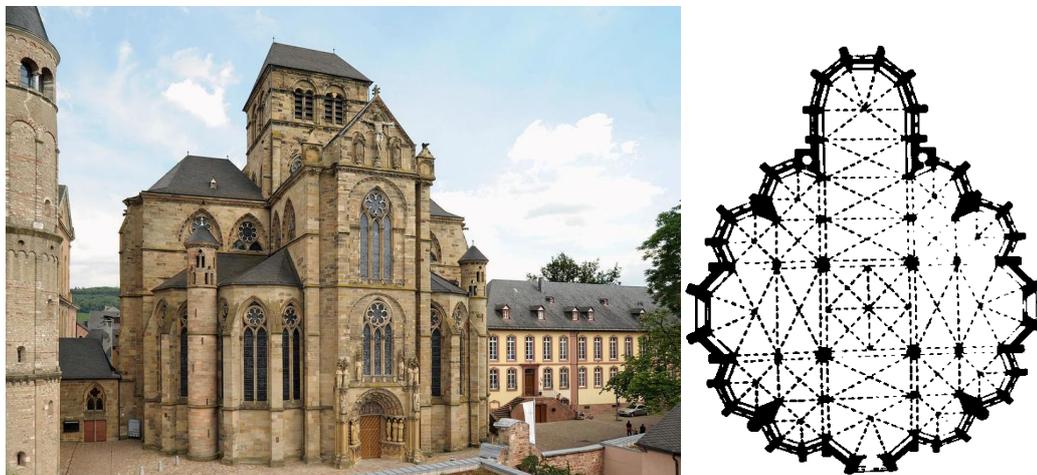


Figura 69 (à esquerda): Igreja Liebfrauenkirche, 1260, Fachada.

Fonte: <https://www.volksfreund.de/region/kultur/volksfreund-serie-unser-weltkulturerbe-im-schatten-des-trierer-doms-strahlt-die-liebfrauenkirche_aid-5331884>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 70 (à direita): Igreja Liebfrauenkirche, 1260, Planta baixa

Fonte: Benévolo, 2014, p 122.

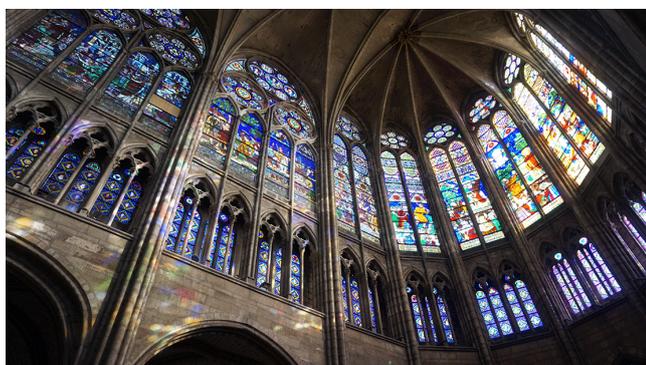


Figura 71: Basílica de Saint Denis, 1144, Vitrais.

Fonte: <<https://bit.ly/2qxbxut>>. Acesso em 11 out.2018.

Ainda sobre os ilustres vitrais góticos, é indispensável que seja citada a Sainte-Chapelle (Figuras 72 e 73), capela do antigo palácio real em Paris, uma estrutura retangular verticalizada. Contendo 17m de altura, não é tão elevada como as catedrais já citadas, mas tem seu destaque entre uma das joias da arquitetura de todos os tempos. Em certa altura nas paredes é composta por vitrais policromáticos (Figuras 74 e 75) que constituem praticamente toda a parede externa, tornando sua composição leve, colorida e luminosa.

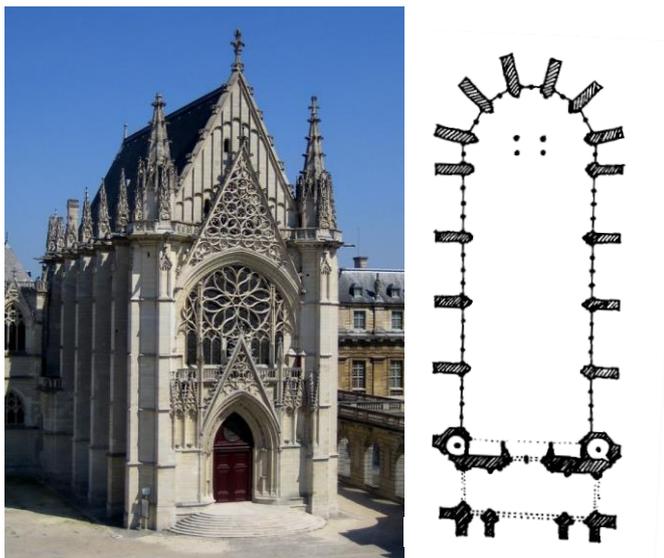


Figura 72: Sainte-Chapelle, 1248, Fachada.

Fonte: <<https://www.trekearth.com/gallery/Europe/France/North/Ile-de-France/Vincennes/photo756212.htm>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 73: Sainte-Chapelle, 1248, Planta baixa

Fonte: Pereira, 2010, p 125.

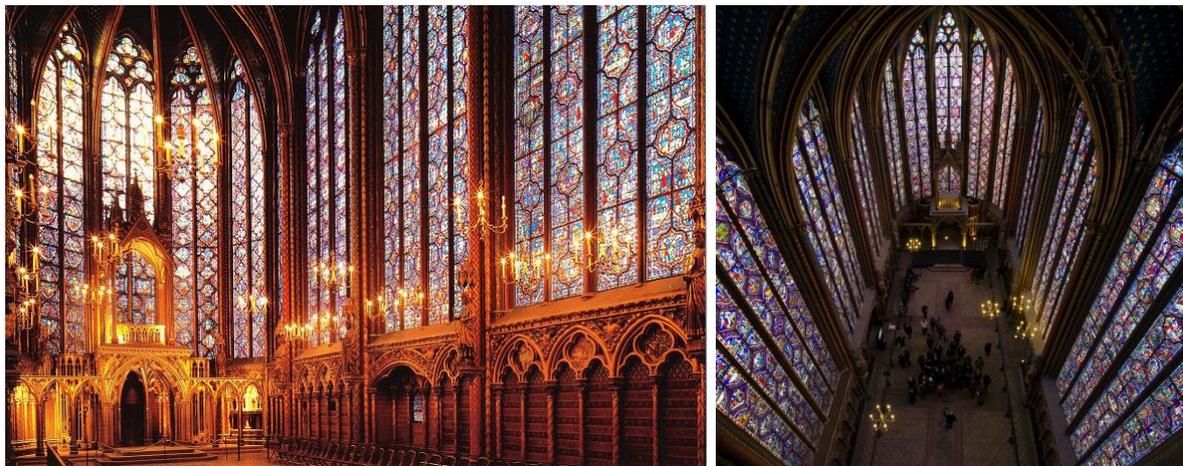


Figura 74 (à esquerda): Sainte-Chapelle, 1248, Vitrais.

Fonte: <<http://farfalline.blogspot.com/2013/11/arte-catolica-sainte-chapelle-de-paris.html>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 75 (à direita): Sainte-Chapelle, 1248, Interior.

Fonte: <<https://buenavibra.es/por-el-mundo/destinos/europa/las-vidrieras-goticas-de-la-sainte-chapelle-marcan-una-ruta-por-paris/>>. Acesso em 11 out.2018.

Outro elemento característico na linguagem gótica é a rosácea. Segundo Cole (2011), é caracterizada por ser circular e possuir forma de rosa, conforme mostram as Figuras 76 e 77.

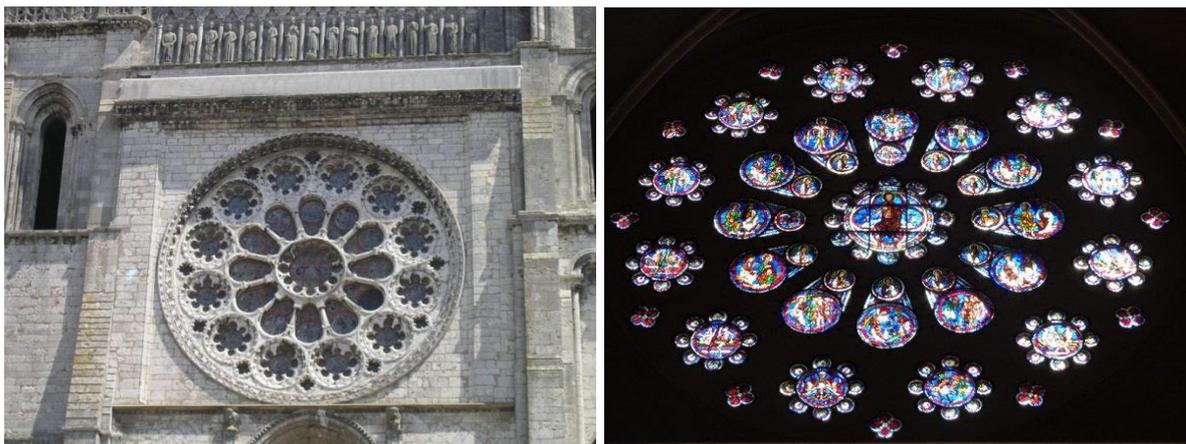


Figura 76 (à esquerda): Catedral de Chartres, 1220, Rosácea, Vista externa.

Fonte: <<https://www.viajoteca.com/1-cidade-1-atracao-chartres-catedral-de-chartres/>>. Acesso em 11 out.2018.

Figura 77 (à direita): Catedral de Chartres, 1220, Rosácea, Vista interna.

Fonte: <<https://www.pan-horamarte.com.br/2016/01/o-que-esta-oculto-em-chartres/>>. Acesso em 11 out.2018.

Benévolo (2014) afirma que passa a ser necessário o uso do arco em ogiva (Figura 78), tornando possível a elevação da altura do fecho das abóbadas, seja em pequenos ou grandes vãos. Esse novo elemento construtivo abre um leque de possibilidades para a criação gótica, garantindo maior liberdade aos projetos, além de alturas cada vez mais elevadas, com segurança e firmeza.



Figura 78: Exemplo de arco ogival, destaque para a forma. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://www.estilosarquitectonicos.com.br/arquitetura-gotica/>>. Acesso em 11 out.2018.

Um detalhe importante que não pode ser esquecido é o fato de a arquitetura gótica redefinir seu padrão de escala. Ao contrário dos gregos e romanos, o

construtor gótico não atrela a escala da edificação à escala humana, tem-se então edifícios que possuem sua própria escala, relacionada apenas a si mesmos e a sua própria proporção, afirma Pereira (2010).

1.4 LINGUAGEM CONTEMPORÂNEA

1.4.1 Da gramática Renascentista à Barroca

Conforme comenta Benevolo (2014), a arquitetura renascentista foi originada com o intuito de resgatar os valores tradicionais da arquitetura. Com a soma dos conhecimentos adquiridos até então, e ao buscar o resgate da ordem, uma nova perspectiva foi criada e estabelecida. O questionamento que rodeia essa linguagem não é sobre se a obra é bela ou não, mas sim se é ou não correta. Essa é a premissa da gramática renascentista.

Benevolo (2014) afirma que ocorre então a busca dos princípios aplicados nos monumentos antigos. Os modelos construtivos já não lhes interessam, mas sim a teoria outrora fundamentada. Para tanto, estudam e analisam os elementos da linguagem antiga, levando em conta principalmente a relação entre as ordens e as estruturas. A intenção é, na verdade, a busca dos métodos dos antigos para resolver os problemas renascentistas. E, partindo do conhecimento adquirido até então, racionalizam a linguagem, limitando-a e tornando-a mensurável, utilizando da perspectiva como método projetual. São essas características humanísticas que inserem a gramática renascentista na linguagem moderna.

Diferente do gótico, a nova arquitetura se baseará em duas premissas fundamentais. A primeira é o uso de figuras geométricas elementares e de relações matemáticas simples; a segunda é a reutilização das ordens clássicas da tradição grega e romana. (PEREIRA, 2010, p 131)

O novo método consistia na busca da racionalidade contida na linguagem clássica, reconhecendo um valor absoluto na oposição entre o velho e o antigo. Sustenta-se no “retorno a uma estrutura mais simples de conhecimento, ao conhecimento próprio da Antiguidade clássica [...], ainda que tal retrocesso deva ser entendido como um meio de retomada para um novo impulso progressista” (PEREIRA, 2010, p 131).

Segundo Benevolo (2017), esse novo método introduzido pela linguagem renascentista propõe – em uma primeira definição - que os elementos sejam alocados de forma proporcional, utilizando como base a representação dos objetos em três dimensões, sobre uma superfície plana. Em uma interpretação mais

profunda, trata-se da utilização de referências geométricas no desenho do projeto, com noções de profundidade e sentido lógicos, que facilitam a percepção da localização de cada parte, assim como a compreensão do todo, de forma que a arquitetura é construída de forma semelhante à imagem que se forma no olho humano. Tal sistema, por exemplo, é implementado na linguagem através dos cheios e vazios das estruturas, como pode ser percebido na Figura 79 abaixo.

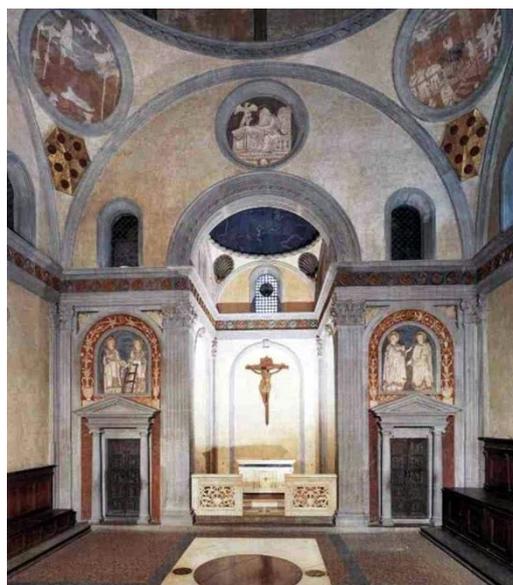


Figura 79: Igreja de S. Lorenzo, Sacristia Velha.

Fonte: <<http://www.vivatoscana.com.br/2014/10/curiosidades-sobre-san-lorenzo.html>>. Acesso em 18 out.2018.

Ao mesmo passo em que o método perspectivo fornece à arquitetura renascentista um afastamento quase completo da arquitetura tradicional, por outro lado, a aplicação das técnicas tradicionais reflete substancialmente no resultado gerado nela. A Basílica de S. Lourenço (Figuras 80 e 81), por exemplo, modelo criado por Brunelleschi, mostra uma arquitetura completamente renovada, mas que carrega em si o modelo distributivo tradicional, contando com uma sequência de colunas clássicas em seu interior, que estabelecem uma conexão com outros elementos também de ordem clássica. Como pode ser percebido através de sua planta baixa (Figura 82), as colunas clássicas inseridas no ambiente servem para definir as proporções do projeto, que apesar de ainda carregar a forma medieval, é sistematicamente organizado para atender às novas propostas linguísticas, afirma Benevolo (2014).



Figura 80: Basílica S. Lourenço, 1460, por Brunelleschi, Fachada

Fonte: <<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/8687266/Michelangelos-San-Lorenzo-Basilica-exterior-could-be-revived.html>>. Acesso em 16 out.2018.

Figura 81: Basílica S. Lourenço, 1460, Interior.

Fonte: <http://www.italipes.com/studentiterzo_foto1.htm>. Acesso em 16 out.2018.

Figura 82: Basílica S. Lourenço, 1460, Planta baixa

Fonte: Benevolo, 2014, p 148.

Já em um caso contrastante, encontra-se a Capella Pazzi (Figuras 83-85), também projetada por Brunelleschi. Benevolo (2014, p 146) afirma que nesta é criada “com os mesmos instrumentos, organismos totalmente novos que contêm em si a sua justificação racional, fora de todos os hábitos correntes”. Ou seja, os elementos inseridos, ainda que tenham seus métodos fundamentados na arquitetura tradicional, possuem um fim em si mesmos, justificando-se pela razão, e resultando em um organismo completamente novo.

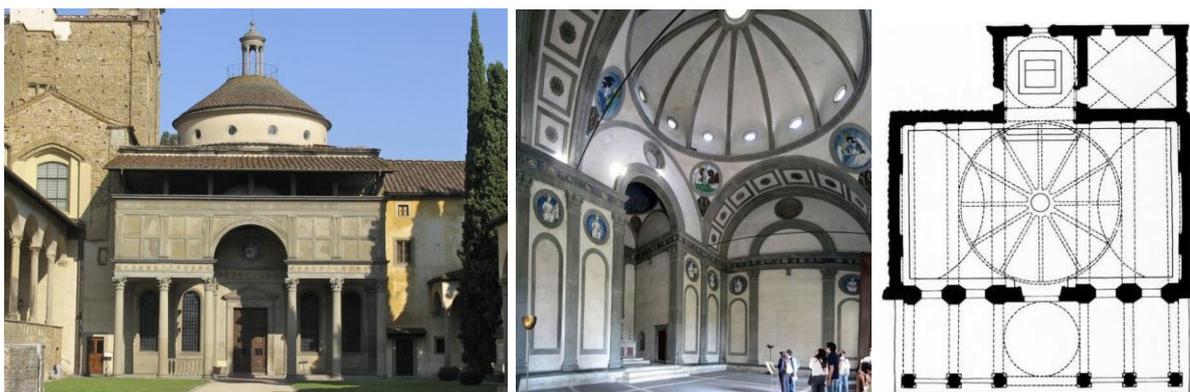


Figura 83: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Fachada. Destaque para as ordens aplicadas no frontispício.

Fonte: <<https://pixers.es/cuadros-en-lienzo/capilla-pazzi-en-florenzia-25291435>>. Acesso em 16 out.2018.

Figura 84: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Interior.

Fonte: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Capella_dels_Pazzi>. Acesso em 16 out.2018.

Figura 85: Brunelleschi, Capella Pazzi, 1443, Planta baixa

Fonte: <<http://www.historiasztuki.com.pl/strony/002-00-12-STYLE-RENASANS.html>>. Acesso em 16 out.2018.

Nota-se que a linguagem renascentista foi estabelecida pelo contato com a linguagem tradicional, porém filtrando o conteúdo dessa busca, não aproveitando completamente seus modelos, mas selecionando e separando criticamente o que poderia ser aproveitado em seu contexto. Benevolo (2017, p 403) descreve como sendo “uma arquitetura baseada na razão humana e no prestígio dos modelos antigos, capaz de organizar e controlar todos os espaços necessários à vida do homem, mas baseada em formas simples e repetidas, facilmente reconhecíveis” (BENEVOLO, 2017, p 403).

A linguagem renascentista deixou de utilizar, então, os tirantes metálicos - que antes eram usados para impulsionar as abóbadas - por julgarem destoantes do restante dos elementos arquitetônicos. Benevolo (2014, p 154) afirma ainda que, além disso, “desaparece, também em larga medida, o costume de deixar à vista a estrutura de alvenaria”.

Benevolo (2014) destaca que foi em meio a todo esse processo que surgiu o conceito de decoração como entendemos hoje, desatrelado da estrutura, variável. Houve então uma ruptura da continuidade que a linguagem medieval explorava, assim como da unidade que era estabelecida. Com essa ruptura, afirma Benevolo (2014, p 156),

os acabamentos tradicionais ficam, assim, divididos em duas partes: uma é chamada a si pelo arquitecto [sic], e é a decoração dita arquitectónica [sic] (colunas, cornijas, balaustradas, molduras de portas e janelas, etc.), enquanto a outra (estátuas, relevos, frescos, mesas, objetos [sic] móveis) é deixada para os especialistas. E, de um modo geral, fica estabelecido que esta última goze de um grau de independência relativamente ao enquadramento arquitectónico [sic], contribuindo, todavia, para o efeito do conjunto.

Contudo, o caráter universal do modelo renascentista garante certa liberdade no uso do ornamento independente, conferindo mobilidade aos elementos, torna as pinturas e esculturas “desfrutáveis em si mesmas, independentemente da sua localização e função decorativa”, salienta Benevolo (2014). Os cânones da perspectiva conferem à linguagem renascentista tal percepção do espaço.

A arte ocupa um lugar central na cultura do tempo: é uma disciplina geral, capaz de conhecer e dominar todo o ambiente físico, evidenciando ao mesmo tempo a beleza e a verdade das coisas: define por antecipação o mundo ilimitado e mensurável que será percorrido pelos exploradores do século XVI e estudado pelos cientistas do século

XVII. (BENEVOLO, 2017, p 421)

Com o tempo surge Donato Bramante com seu ideal classicista rigoroso, buscando abertamente o padrão nos modelos antigos. Tal reviravolta no modelo basilar da linguística renascentista é exemplificada pelo pequeno templo de S. Pietro (Figuras 86-88), uma das primeiras obras do arquiteto. Como afirma Benevolo (2014, p 163),

possui uma eloquência significativa que não é inferior às obras mais polêmicas [sic] dos arquitetos [sic] modernos de há trinta anos. A tradicional continuidade entre concepção geral e acabamentos é interrompida deliberadamente, tratando os acabamentos e a execução como simples acidentes [...].



Figura 86: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Fachada.

Fonte: <<https://lacultur.altervista.org/en/analisi-e-descrizione-tempietto-di-san-pietro-in-montorio/>>.

Acesso em 18 out.2018.

Figura 87: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Interior.

Fonte: <<https://natchard.com/2017/12/09/tempietto/>>. Acesso em 18 out.2018.

Figura 88: Bramante, Tempietto de S. Pietro, 1500, Planta baixa.

Fonte: Benevolo, 2017, p 444.

Uma sequência de acontecimentos históricos resultou na transformação e destruição dos princípios “universais” já formulados pela linguagem renascentista. Benevolo (2017, p 454) afirma que “Roma se torna a cidade-museu da cultura europeia, aonde todos se dirigem a fim de estudar em conjunto as fontes do classicismo antigo e do classicismo moderno”.

O conceito da arte foi alterado. A imitação, que antes era considerada uma aproximação do real e com valor verdadeiro, passou a ser considerada uma

“negação da espontaneidade individual”, descreve Benevolo (2014, p 171). Um novo classicismo racional foi instaurado. Com a expansão do cristianismo, que antes percebia na arte uma beleza que julgava ser objetiva, agora são percebidas qualidades subjetivas e sentimentais, sendo ela útil como expressão de sentimentos individuais, de conformismo e/ou protesto, assim como “para controlar os sentimentos coletivos”, afirma Benevolo (2017, p 509).

Em suma, Benevolo (2017, p 503) assume que “[...] a arte perde seu caráter de método unitário para conhecer e controlar o ambiente físico; a verdade das coisas não coincide mais com a beleza das coisas, mas pode ser afirmada com os métodos objetivos da pesquisa científica”.

A nova cultura “prepara os instrumentos para um controle mais rigoroso do ambiente natural e artificial, e de fato torna possíveis, depois da metade do século, grandes arranjos unitários numa escala até então desconhecida”. (BENEVOLO, 2017, p 509). A residência de Vaux (Figura 89), em Paris, pode ser citada como o primeiro exemplo dessa reformulação cultural.



Figura 89: Residência de Vaux, 1661, Fachada.

Fonte: <<http://www.all-free-photos.com/show/showphoto.php?idph=IM0479&lang=sp>>. Acesso em 18 out.2018.

Uma característica notável a ser apontada é a dos princípios de simetria e regularidade, comenta Benevolo (2017). Tal ponto é nitidamente percebido, por exemplo, na fachada frontal da Igreja dos Invalides e na Igreja de S. Carlos Borromeu (Figuras 90 e 91).



Figura 90: Igreja dos Invalides, 1706, Simetria e Regularidade.

Fonte: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Hôtel_des_Invalides>. Acesso em 18 out.2018.

Figura 91: Igreja de S. Carlos Borromeu, 1738.

Fonte: <<https://slaviantours.com/viagem-leste-europeu/937-austria-de-luxo>>. Acesso em 18 out.2018.

Summerson (2009, p 5) afirma que “a essência da arquitetura – tal como foi exposta pelos teóricos renascentistas – está expressa, consciente ou inconscientemente, em todas as arquiteturas do mundo”. (SUMMERSON, 2009, p 5)

Com o fim do Renascimento, a Igreja tinha muito poder secular. Porém, como descreve Fazio, Moffett e Wodehouse (2011, p 361), “suas bases morais haviam se deteriorado”. O Barroco foi, então, a linguagem criada para “reafirmar os ensinamentos católicos tradicionais” (FAZIO, MOFFETT, E WODEHOUSE, 2011, p 361). Tratava-se de obras carregadas de apelo às emoções e aos sentidos, características essas evidenciadas nos gestos exagerados, na ornamentação excessiva e no sentimentalismo evidente. Efeitos de luz elaborados com o uso de formas côncavas e convexas, a axialidade e centralidade dos espaços, assim como a preservação da continuidade entre os elementos arquitetônicos, que são apresentados na linguagem arquitetônica nesse período. Todavia, o Concílio de Trento recomendava o uso da cruz latina como forma padrão para esse tipo de edificação, contrariando o uso corrente da centralidade. Então Herrera, Vignola e Maderna, encontraram formas de atrelar a concepção humanista à resolução de Trento, ao prolongar a igreja centralizada acrescentando uma cabeceira e uma nave maior. A Figura 94 mostra, através da planta baixa, tal conciliação de ideias, aplicada na Igreja de Jesus.

Segundo Fazzio, Moffett e Wodehouse (2011), a Igreja de Jesus (Figuras 92-94) pode ser tida como um dos primeiros projetos de arquitetura barroca da história. Os autores destacam ainda que esta obra possui planta baixa semelhante à da Igreja de San't Andrea, projetada por Alberti em Mântua. Tal semelhança se deve a elementos como as abóbadas de berço transversais e a nave central com abóbadas longitudinais. Porém, as razões para tais escolhas foram diferentes em cada caso. Enquanto Alberti procurou recriar a grandiosidade e monumentalidade da Roma Antiga, a intenção de Vignola era produzir linhas de visão e uma acústica clara, através de um projeto inovador em que

“pares de pilastras saem de planos projetados até chegarem às colunas adossadas, de cada lado da entrada, que sustentam um frontão triangular; esse, por sua vez, é emoldurado por um frontão abaulado sustentado por pilastras laterais” (FAZZIO, MOFFETT, E WODEHOUSE, 2011, p 359).



Figura 92: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Fachada.

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 360.

Figura 93: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Interior.

Fonte: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6430>>. Acesso em 18 out.2018.

Figura 94: Vignola, Igreja de Jesus, 1568, Planta baixa.

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 361.

Outro exemplo de edificação Barroca é a Igreja Sant'andrea al Quirinale (Figuras 95-97). Fazzio, Moffett e Wodehouse (2011) destacam que, com planta baixa oval, essa pequena igreja serviu como refúgio silencioso para os noviços jesuítas. Composto por colunas coríntias que sustentam o frontão, o clerestório permite a entrada de luz no interior.



Figura 95: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Fachada.

Fonte: <<http://web.williams.edu/art/architectureVR/santAndreaAlQuirinale/images/facade2.html>>.

Acesso em 28 out.2018.

Figura 96: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Interior, Destaque para o clerestório na borda da abóbada.

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 366.

Figura 97: Igreja Sant'andrea al Quirinale, 1670, Planta baixa.

Fonte: <<http://www.prolocoroma.it/chiesa-santandrea-quirinale/>>. Acesso em 28 out.2018.

É importante destacar que “os rigorosos programas de necessidades da Igreja Católica no século XVII foram responsáveis pelo desenvolvimento do estilo Barroco e, por mais de 50 anos, as obras barrocas em Roma foram dominadas por Bernini” (FAZZIO, MOFFETT, E WODEHOUSE, 2011, p 363).

Apesar de pequena, afirmam Fazzio, Moffett e Wodehouse (2011), a Igreja San Carlo alle Quattro Fontane (Figuras 98 e 99) é uma obra inovadora, que demonstra na prática a alta capacidade de organização de Bernini. Nota-se nitidamente o apelo geométrico na planta baixa (Figura 100), que foi concebida com o uso de círculos e até de triângulos equiláteros, explorando intensamente a capacidade das formas.



Figura 98: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Fachada.

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 367.

Figura 99: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Interior.

Fonte: <<http://www.artslife.com/2017/09/12/san-carlo-alle-quattro-fontane-capolavoro-del-borromini/>>.

Acesso em 28 out.2018.

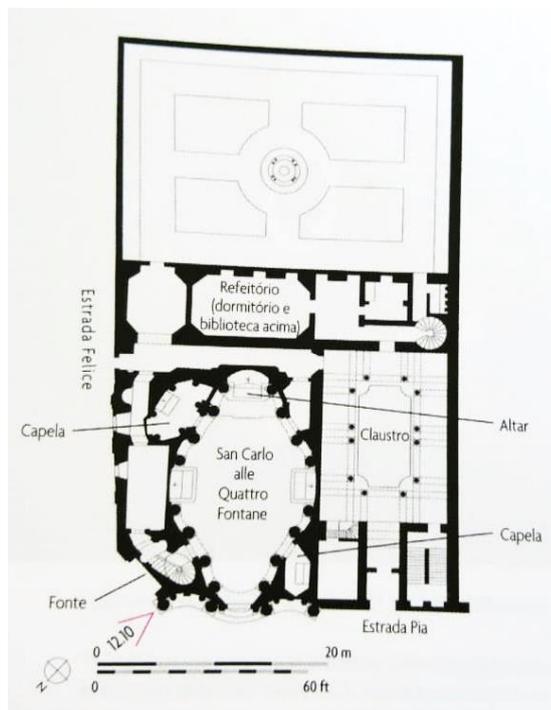


Figura 100: Igreja San Carlo alle Quattro Fontane, 1641, Planta baixa.

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 367.

A planta baixa (Figura 104) de San Lorenzo (Figuras 101-103) foi baseada num octógono, com superfícies convexas, e com imensa complexidade geométrica contendo quadrados, octógonos, uma cruz grega, formas ovais e círculos. E ainda, “a cúpula não é uma abóbada maciça, mas uma estrutura oca com oito nervuras elípticas entrelaçadas”, apontam Fazio, Moffett e Wodehouse (2011, p 375). E, além disso, possui aberturas octogonais (Figura 102) que facilitam a entrada da luz natural.

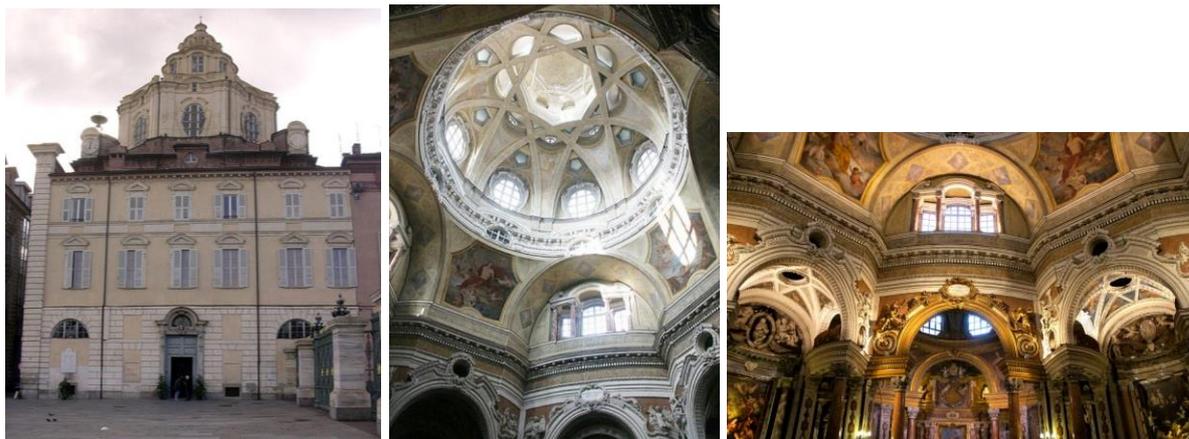


Figura 101: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Fachada.

Fonte: <https://www.wikiwand.com/en/San_Lorenzo,_Turin>. Acesso em 28 out.2018.

Figura 102: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Interior, Detalhe da cúpula.

Fonte: <<http://soturismo.com.br/continentes/europa/italia/Turim/>>. Acesso em 28 out.2018.

Figura 103: Guarino Guarini, San Lorenzo, 1680, Interior.

Fonte: <<https://www.consueloblog.com/real-chiesa-di-san-lorenzo/>>. Acesso em 28 out.2018.

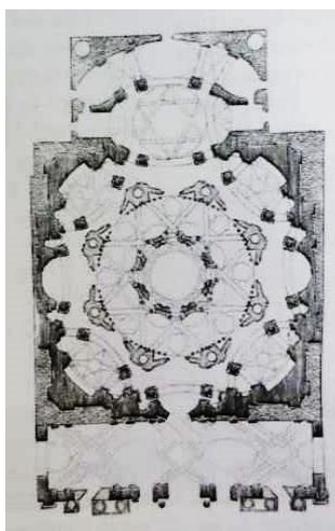


Figura 104: San Lorenzo, 1680, Planta baixa

Fonte: Fazio, Moffett e Wodehouse, 2011, p 376.

Enquanto na linguagem Renascentista houve “um retrocesso da álgebra medieval à geometria clássica” (PEREIRA, 2010, p 159), na linguagem Barroca viveu-se um avanço no pensar a arquitetura, utilizando uma estrutura diferenciada. Tal estrutura foi caracterizada pelo uso do cálculo como base para o conhecimento e para a estrutura arquitetônica, afirma Pereira (2010). Além disso, foi comum usar da combinação de duas ordens em diferentes escalas, como pode ser percebido nos palácios do Capitólio (Figuras 105 e 106).



Figura 105: Palácio do Capitólio, 1536.

Fonte: <<http://soturismo.com.br/continentes/europa/italia/Turim/>>. Acesso em 28 out.2018.

Figura 106: Palácio do Capitólio, 1536, Colunas em destaque. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<http://www.romapravoce.com/museus-capitolinos/>>. Acesso em 31 out.2018.

Pereira (2010) afirma que a Revolução Francesa foi o divisor de águas que separou a Idade do Humanismo da Idade Contemporânea. Com a difusão dos ideais iluministas, houve a necessidade de reforma na linguagem arquitetônica. Tais ideais apoiavam-se no racionalismo exagerado e no cientificismo, buscando renovação em todas as áreas da sociedade.

“Na arquitetura, esse espírito científico leva a uma interrupção na tradição clássica, uma revisão conceitual da arquitetura do barroco e uma busca da natureza própria da obra de arquitetura” (PEREIRA, 2010, p 182). A universalidade do classicismo foi reduzida, houve uma ruptura com os modelos clássicos já existentes, que perderam seu valor absoluto e deram início à linguagem intitulada “Neoclássica”. A arquitetura continua com a mesma aparência, porém sua intenção é alterada. “A linguagem deixa de ser um valor absoluto e passa a ser um mero instrumento de comunicação” (PEREIRA, 2010, p 182).

1.4.2 Gramática Neoclássica

Um pensamento racionalista leva à busca da natureza da arquitetura, cultuando-se a geometria e tendo-a como essência e configuradora das formas arquitetônicas. Pereira (2010, p 183) destaca que “as formas puras e os volumes puros (o cubo, a esfera, o cone ou o cilindro) vêm a ser bases e essência da arquitetura”.

Um exemplo modelo que sintetiza as marcas do Neoclassicismo é o Museu do Prado (Figuras 107 e 108), localizado em Madrid. Pereira (2010, p 183) destaca que trata-se de um

edifício concebido como síntese enciclopédica das formas arquitetônicas, no qual se conjugam harmonicamente o tipo palaciano, o tipo basilical e o tipo rotunda, unidos por galerias de conexão e exposição que proporcionam um feitiço unitário ao conjunto.



Figura 107: Museu do Prado, 1819, em Madrid, Fachada

Fonte: <https://www.clarin.com/viajes/mejores-museos-mundo-tripadvisor_0_S1ZQ2ftDQg.html>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 108: Museu do Prado, 1819, em Madrid, Interior

Fonte: <<https://www.tripsavvy.com/free-museums-in-madrid-1643825>>. Acesso em 31 out.2018.

Ao mesmo passo, o neoclassicismo revisou-se e converteu-se em “neoclassicismo romântico, retórico ou flexível” (PEREIRA, 2010, p 184), simplificando a linguagem clássica para aplicação adaptada às particularidades locais. Segundo Pereira (2010, p 185), esse novo sistema clássico foi baseado “na estruturação plástica de formas analíticas claras e racionalmente construtivas”, evidenciando um sistema robusto, contundente, estruturado, equipado com elementos simples no exterior, mas abrigando formas complexas internamente.

Conforme descreve Pereira (2010), a Revolução científica atingiu os sistemas de pensamento e conhecimento, e também a arquitetura, cuja reação foi elaborar modelos teóricos, captando a realidade ou decompondo-a. Passou-se a classificar os gêneros arquitetônicos em religiosa, civil, militar, de arquitetura pública e privada.

Jean-Nicolas-Louis Durand foi um arquiteto e teórico de arquitetura francês que teve atuação de extrema importância, ao desenvolver um novo método compositivo puramente científico, baseado em ideais aristotélicos “como a busca das causas e a redução dos fenômenos a um pequeno número de princípios explicativos” (PEREIRA, 2010, p 189). Ou seja, novamente é notável a busca pela simplificação da linguagem arquitetônica.

Durand implementou o utilitarismo reconsiderando a utilitas vitruviana e tornando-a o fim último da arquitetura. A firmitas é tida como o meio pelo qual a utilitas é alcançada, e a venustas é mero resultado. Dessa forma, a estética da arquitetura é deixada de lado, sendo vista apenas como consequência da presença – considerada mais relevante – da utilidade e da solidez. Além disso, seu método compositivo funciona considerando cada elemento arquitetônico como sendo uma unidade, que ao ser combinada uma com a outra, têm-se os ambientes/recintos, essas combinações podem combinar-se entre si e dar origem a um edifício. Sendo assim, os elementos são vistos como caixas, e o resultado final como uma grande caixa. Pereira (2010, p 191) afirma que Durand era fiel à tradição revolucionária e, por isso “fundamenta a forma na geometria e baseia esta nas figuras simples (o círculo e o quadrado, a esfera e o paralelepípedo, ou o cubo), justificando-as pela economia e simplicidade”.

Na Figura 109 pode ser vista a representação do método compositivo desenvolvido por Durand, para ser utilizado na diagramação arquitetônica.

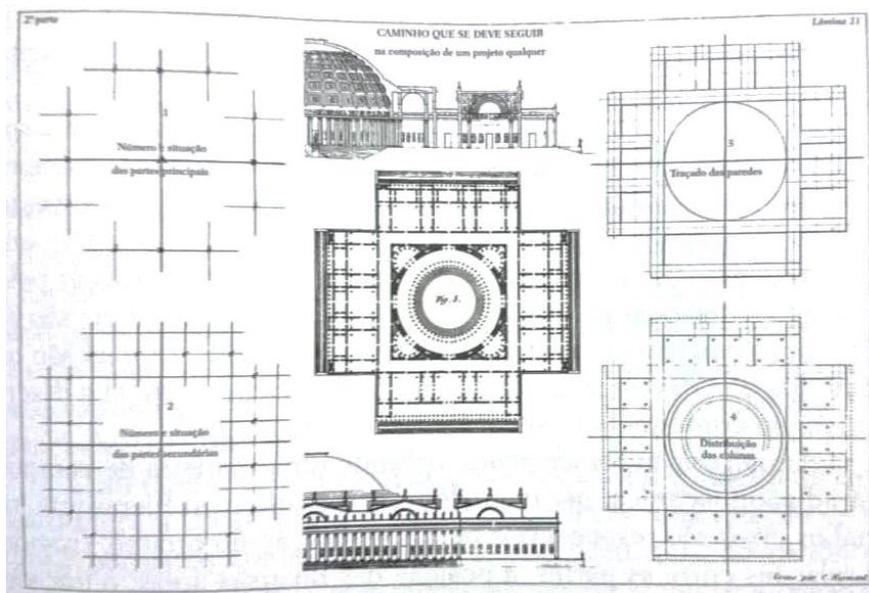


Figura 109: Método compositivo, por Durand

Fonte: Pereira, 2010, p 189.

Para que o projeto não fique reduzido – após o aparente abandono do tipo – a um simples problema de organização que converte a venustas em uma mera resultante, Quatremère definirá os conceitos de decoro, da linguagem e do chamado caráter próprio da obra de arquitetura como elementos prévios ao processo de projeto, e os incorporará à metodologia de Durand, dando assim lugar a um sistema novo: o sistema beaux-arts. (PEREIRA, 2010, p 192)

Numa tentativa de encontrar uma relação entre a linguagem e a identidade dos edifícios e de seus elementos, recorreu-se ao decoro, à simetria e ao caráter monumental – elementos censurados pelo movimento Moderno. Pereira (2010, p 193) afirma que, “no sistema beaux-arts o desenvolvimento de um tema arquitetônico consiste na atribuição de caráter à composição, possibilitando certo controle tipológico da arquitetura, mas permitindo uma enorme variedade estilística”.

Conforme cita Pereira (2010), os principais teóricos de arquitetura que surgiram em defesa do beaux-arts foram Charles Blanc, François Léonce Reynaud, Jean Rondelet e Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.

Essa tendência de recorrer à história para criar os projetos acarretou em problemas com o estilo. Com essa teoria sendo difundida, as edificações foram conduzidas a um historicismo e chegou até o ecletismo e o modernismo. Houve a ruptura com o classicismo, porém continuou-se a usar as mesmas formas, apenas por convenção. Passou-se a aplicar os “repertórios extraídos de outros períodos passados” (PEREIRA, 2010, p 195).

O problema do estilo estava, justamente, na consequência de tudo isso. A linguagem, antes, era associada à composição arquitetônica, não havia separação. Com essas novas percepções historicistas da arquitetura, tais elementos são dissociados, sendo tidos como atributos isolados. Um grande exemplo dessa dissociação é o Parlamento de Londres, também conhecido como Catedral de Westminster (Figura 110) que, concebido em linguagem clássica, teve seu invólucro moldado com formas neogóticas. Pereira (2010) descreve que essa edificação evidencia o *divórcio* entre composição e estilo que houve no século XIX.



Figura 110: Parlamento de Londres, 1870, Fachada.

Fonte: <<https://www.ilpost.it/2013/05/05/il-vicepresidente-della-camera-dei-comuni-britannica-e-stato-arrestato/>>. Acesso em 31 out.2018.

“Assim, cada uma das diferentes linguagens se vê sustentada por ideias diferentes cujo significado varia conforme o país e o momento” (PEREIRA, 2010, p 196). Ou seja, elas se manifestam de formas diferentes em cada local.

Analogamente, houve a integração do ferro à arquitetura, afirma Pereira (2010), e um exemplo dessa apropriação foi a Biblioteca de Sainte-Geneviève (Figuras 111 e 112), projetada por Henri Labrouste, localizada em Paris.

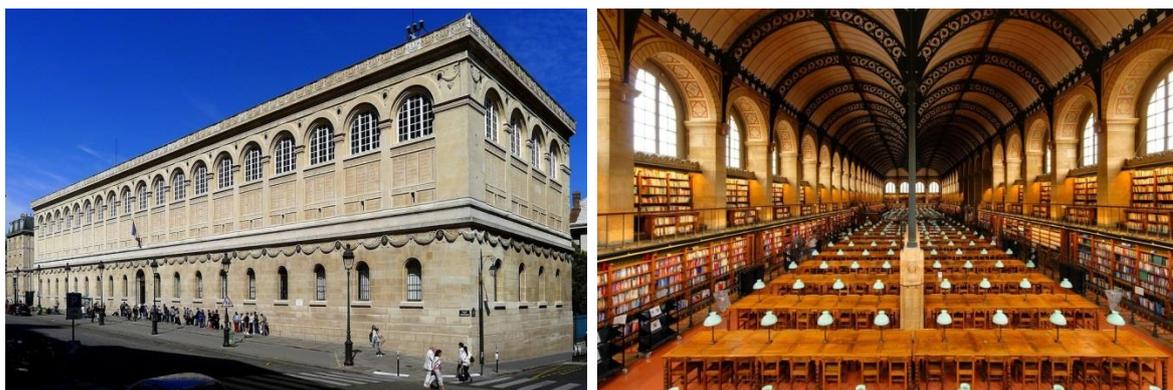


Figura 111: Labrouste, Biblioteca Sainte-Geneviève, 1850, Fachada.

Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/henri-labrouste-bibliotheque-sainte-genevieve>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 112: Labrouste, Biblioteca Sainte-Geneviève, 1850, Sala de Leitura

Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/henri-labrouste-bibliotheque-sainte-genevieve>>. Acesso em 31 out.2018.

Houve também a difusão do historicismo medieval, principalmente na vertente gótica, e este “é aceito em todo o mundo como a modalidade natural da arquitetura eclesiástica” (PEREIRA, 2010, p 198). Representam tal linha as catedrais espalhadas pela Europa e América, que procuraram representar a nova espiritualidade religiosa daquele período, através do resgate do modelo antigo de edificação espiritual. Dentre elas destacam-se a Basílica Sagrada Família (Figura 113), a Catedral de São Patrício (Figura 114) e a Catedral de Covadonga (Figura 115).



Figura 113 (à esquerda): Gaudí, Basílica Sagrada Família, Fachada.

Fonte: <<https://www.laprensa.hn/vivir/viajes/1072601-410/sitios-turisticos-visita-turismo-destino>>.

Acesso em 31 out.2018.

Figura 114 (ao centro): Renwick, Catedral de São Patrício, 1878, Fachada.

Fonte: <<https://catedraismedievais.blogspot.com/2016/03/o-retorno-do-gotico.html>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 115 (à direita): Frassinelli e Aparici, Catedral de Covadonga, 1901, Fachada.

Fonte: <<https://www.msn.com/es-xl/viajes/noticias/algunas-de-las-iglesias-más-bonitas-del-mundo/ss-BBhm1dt?fullscreen=true>>. Acesso em 31 out.2018.

Carregado de significados, porém movido pelo mesmo sentimento reavivalista, o historicismo ganhou pra si o empenho de mais um talentoso arquiteto, Viollet-Le-Duc, que encarou a linguagem gótica como modelo principal do racionalismo construtivo. De acordo com o site Britannica (Acesso em 31 out.2018), Le Duc participou da restauração da Sainte-Chapelle, Notre-Dame, além da abadia de Saint-Denis, dentre outras grandes catedrais.

A gramática eclética surgiu para contrapor o historicismo reavivalista que estava instaurado, com a premissa de mostrar as “possibilidades infinitas do manejo livre de linguagens e formas históricas diversas.” (PEREIRA, 2010, p 199). Parte do pressuposto de que os estilos podem ser utilizados em harmonia uns com os outros, em favor da comunicação de uma nova linguagem. Tal ideal é refletido, por exemplo, no Teatro Municipal de São Paulo e na Pinacoteca (Figuras 116 e 117), ambos projetados por Ramos de Azevedo.



Figura 116: Ramos de Azevedo, Teatro Municipal de São Paulo, 1911, Fachada.

Fonte: <<http://theatromunicipal.org.br/programacao/virada-cultural-com-a-osm/>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 117: Ramos de Azevedo, Pinacoteca, 1905, Fachada.

Fonte: <<https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/07/18/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo/>>. Acesso em 31 out.2018.

O clímax do ecletismo ocorreu com a Exposição Universal sediada em Paris, mas em seguida decaiu sob uma crise cultural em toda a Europa, afirma Pereira (2010).

1.4.3 Gramáticas Modernista e Pós-moderna

A gramática modernista talvez não possa ser considerada “gramática”, dado que compreende a junção de vários conceitos diferentes, não seguindo uma regra ou estrutura para que possa ser caracterizada como tal. O que condensa tais estilos são os conceitos difundidos de que a forma segue a função, e de que o ornamento é um crime, afirma Farrelly (2014). Tais modos de pensar são permeados por um senso de liberdade arquitetônica que é carregado de um espírito futurista, e envolto numa esfera tecnológica e industrial. Dadas todas essas considerações, essa fase será tida como “movimento” ao invés de “gramática”.

No entanto, o movimento modernista inicialmente teve seu ponto referencial na art nouveau, com seus elementos orgânicos e elaborados, descreve Pereira (2010). Um exemplo a ser citado é o metrô parisiense da estação da Bastilha (Figuras 118 e 119), projetado por Hector Guimard.

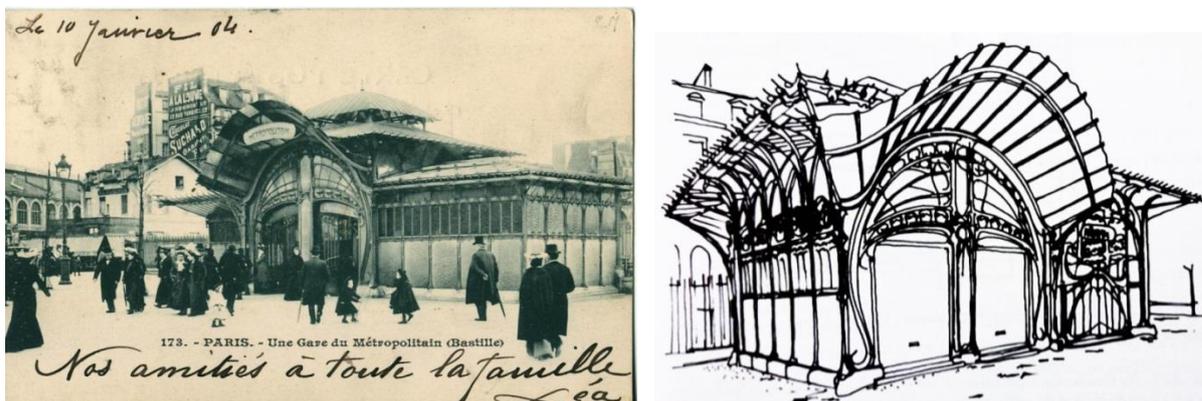


Figura 118: Guimard, estação da Bastilha, metrô de Paris.

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/880796/classicos-da-arquitetura-entrada-das-estacoes-de-metro-de-paris-hector-guimard/598afd2eb22e38939200089b-ad-classics-paris-metro-entrance-hector-guimard-image>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 119: Estação da Bastilha. Croqui.

Fonte: Pereira, 2010, p 201.

Pereira (2010, p 202) afirma que o “Modernismo catalão também se destaca como uma síntese original do racionalismo, naturalismo e medievalismo, que teve seu início na Exposição Universal de Barcelona de 1888”.

Destaca-se, no movimento modernista, uma oposição dialética entre dois arquitetos pioneiros nessa fase do estilo no século XIX: Lluís Domènech Montaner e Antoni Gaudí, de acordo com Pereira (2010). Nas Figuras 120 e 121 pode-se visualizar duas de suas obras marcantes características desse movimento, respectivamente relacionadas.



Figura 120: Montaner, Castelo dos três dragões, Fachada.

Fonte: <<https://olhares.sapo.pt/castelo-dos-tres-dragoes-foto7143047.html>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 121: Gaudí, Casa Batlló, 1877, Fachada.

Fonte: <<https://www.barcelona-tourist-guide.com/pt/atracoes/gaudi-casa-batllo-em-barcelona.html>>.

Acesso em 31 out.2018.

Pereira (2010) afirma que o Palácio da Música (Figuras 130 e 131), projetado por Montaner, é uma obra totalmente modernista,

tanto por sua transparência espacial como pela decoração curvilínea, naturalista e policromática, onde artes maiores e artes aplicadas se integram na totalidade artística da obra, fazendo um importante esforço no campo das artes decorativas, que aumenta a repercussão do Modernismo e sua contribuição à arquitetura moderna. (PEREIRA, 2010, p 203)



Figura 122: Montaner, Palácio da Música, 1908. Fachada.

Fonte: <<https://seonegativo.com/palacio-de-la-musical-catalana.html>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 123: Montaner, Palácio da Música, 1908, Interior.

Fonte: <<https://bit.ly/2JGmOkQ>>. Acesso em 31 out.2018.

A Revolução Industrial teve forte impacto na área da arquitetura. Não mudou apenas os procedimentos construtivos e técnicos das construções, mas também as exigências arquitetônicas, destaca Pereira (2010).

Pereira (2010) afirma que, com as novas invenções e tecnologias, e com a aplicação dos métodos científicos, houve descobertas revolucionárias que interferiram diretamente no campo da construção civil. Tais avanços potencializaram a utilização do ferro e do cimento, além da geração de eletricidade, fator fundamental na invenção do primeiro elevador elétrico que, por sua vez, “permite a edificação em altura e torna possível o aparecimento de novas tipologias edificatórias [...] e, finalmente, dos grandes arranha-céus construídos pelos arquitetos da chamada Escola de Chicago” (PEREIRA, 2010, p 204). Na Figura 124

pode ser visto o que pode ser considerado primeiro arranha-céu resultado da Escola de Chicago, o Edifício Leiter.



Figura 124: William Le Baron Jenney, Edifício Leiter, 1879, Fachada.

Fonte: <<https://www.britannica.com/place/Leiter-Building>>. Acesso em 31 out.2018.

Com a facilidade de transporte – por causa da invenção do motor para as locomotivas -, o consumo do ferro foi facilitado e, seu uso, difundido. Esse material foi entendido, então, como facilitador de uma arquitetura modular. Surgiram edifícios construídos inteiramente com peças pré-fabricadas de ferro, combinadas com outros materiais. O Palácio de Cristal (Figuras 125 e 126) é visto até os dias atuais como um marco do início do movimento modernista, e é um excelente exemplo do uso indiscriminado do ferro e do vidro na composição arquitetônica, afirma Pereira (2010).

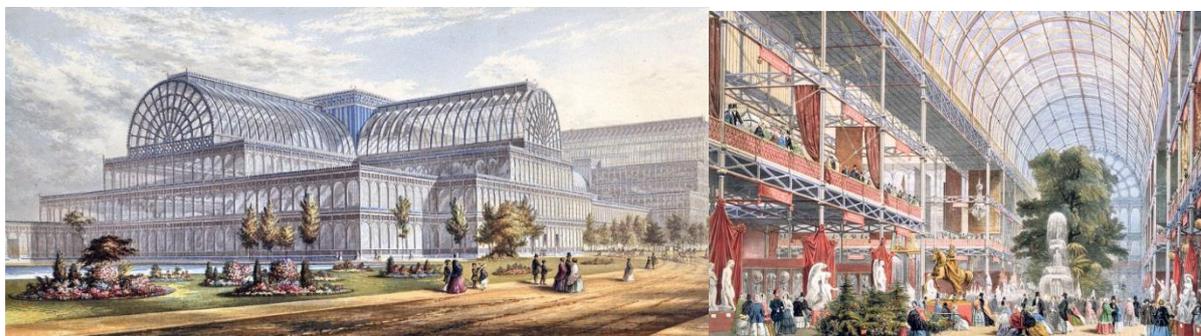


Figura 125: Paxton e Jones, Palácio de Cristal, 1851, Ilustração da Fachada.

Fonte: <<https://www.eliberico.com/restauracion-de-la-estacion-subterranea-del-crystal-palace-de-londres/>>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 126: Paxton e Jones, Palácio de Cristal, 1851, Ilustração do Interior.

Fonte: <<https://inews.co.uk/news/uk/northern-cities-vye-host-great-exhibition/>>. Acesso em 31 out.2018.

Pereira (2010) destaca que o Palácio de Cristal tornou-se modelo arquitetônico para as Exposições seguintes, nas quais, percebendo a velocidade de execução desse sistema, engenheiros instauram uma espécie de corrida na busca por prestígio no alcance da execução de obras cada vez mais desafiadoras, e de vãos maiores. Tais avanços culminam na Galeria de Máquinas (Figuras 127 e 128), espaço projetado por Dutert e Contamin na Exposição Universal de Paris. Vencendo um vão de 115 metros, Pereira (2010) afirma que esta se tornou uma construção prestigiada e de beleza, pureza e originalidade comparáveis ao templo grego ou a uma catedral.



Figura 127: Dutert e Contamin, Galeria de Máquinas, 1889, Fachada.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Galerie_des_machines>. Acesso em 31 out.2018.

Figura 128: Duter e Contamin, Galeria de Máquinas, 1889, Interior.

Fonte: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/10/11/forma-estrutural-ii/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Há de se considerar como importante obra moderna, também desenvolvida na Exposição citada anteriormente, a Torre Eiffel (Figuras 129 e 130), menir moderno composto por treliças de ferro, e elevado a 300 metros do solo.

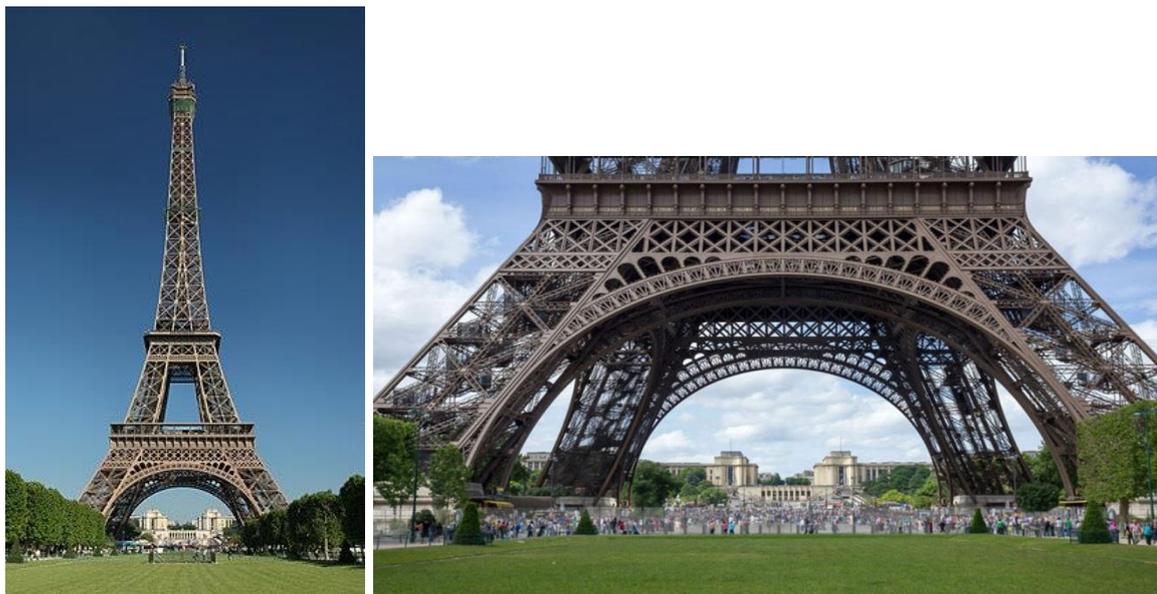


Figura 129 (à esquerda): Sauvestre, Koechlin e Nougier, Torre Eiffel, 1889.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_Eiffel>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 130 (à direita): Sauvestre, Koechlin e Nougier, Torre Eiffel, 1889, Detalhe da estrutura treliçada.

Fonte: <<https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/torre-eiffel-ganhara-muro-de-vidro-blindado/>>.

Acesso em 01 nov.2018.

Pereira (2010) afirma que a arquitetura nesse movimento atendeu inicialmente ao uso industrial. Portanto, foi tida como puramente funcionalista, aparecendo sem preocupações estilísticas e difundindo-se dessa forma pelos centros industriais.

Como cita Pereira (2010), havia ainda as manifestações arquitetônicas em edificações de importância pública, como o Reichstag de Berlim (Figura 131), projetado por Wallot, que mistura o uso do vidro com a alvenaria, e o Palácio da Justiça de Roma (Figura 132), autoria de Calderini.



Figura 131: Wallot, Reichstag de Berlim, 1889. Fachada.

Fonte: <<https://travel.sygic.com/en/poi/reichstag-building-poi:889>>. Acesso em 01 nov.2018.



Figura 132: Palácio da Justiça de Roma, 1888, Fachada.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo_di_Giustizia>. Acesso em 01 nov.2018.

Pereira (2010) destaca que, analogamente, ao passo em que a industrialização aumentou, a cidade tomou um novo formato contraditório. A nítida dualidade ocasionada pela divisão da cidade em cidade burguesa e cidade carvão, incomoda alguns grupos de pessoas, que se manifestam propondo modelos de comunidade que resolvam essa problemática. Nesses modelos seriam alocadas milhares de pessoas, e buscou-se alternativas históricas para tal concepção, ocasionando em certo revival de estilo, considerando a tipologia arquitetônica e dimensão populacional. As primeiras propostas que surgiram foram dos socialistas “Saint-Simon, Owen, Cabet, Considerant, Fourier, entre outros, e suas comunidades ideais reduzidas a somente mil ou dois mil habitantes, propostas quase como monastérios laicos para grupos de pessoas de forte coerência sociocultural.” (PEREIRA, 2010, p 222).

Dentre esses modelos está o projeto do Falanstério (Figura 133), feito por Charles Fourier. Mais tarde foi realizado por Godin em Guise, que o transformou em Familistério, afirma Pereira (2010).

afirmações, desbancando assim a metodologia beaux-arts. Redefinindo os espaços e suas prioridades em relação à edificação, Wright renovou o conceito de modulação interior da arquitetura, trabalhando em prol de um conceito aberto, com um único uso especializado. Para tanto, utilizou-se da aplicação de cheios e vazios, e da redução do número de paredes internas, produzindo ambientes integrados entre si. Tais características podem ser verificadas, por exemplo, na Casa Robie (Figuras 134 e 135).



Figura 134: Wright, Casa Robie, 1908, Fachada.

Fonte: <https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Robie_House.jpg>. Acesso em 01 nov.2018.

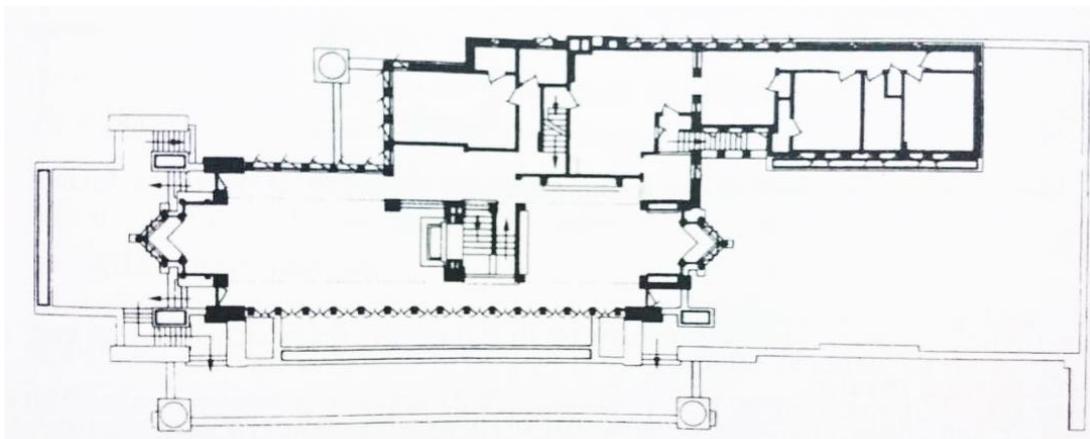


Figura 135: Wright, Casa Robie, 1908, Planta baixa do primeiro pavimento.

Fonte: Pereira, 2010, p 231.

Para Benevolo (2017, p 618), o principal objetivo do movimento modernista foi fazer “desaparecer a diversidade entre o método objetivo do trabalho científico e o método subjetivo do trabalho artístico”. Ou seja, encontrar um equilíbrio. Pereira (2010) afirma que, com a missão de reunir arquitetura, artesanato e indústria, a

Werkbund¹⁴ tornou realidade tal objetivo, relacionando arte e técnica em unidade, criando, por exemplo, a Fábrica de turbinas (Figura 136). Pouco tempo depois, Gropius fez o mesmo em suas obras, e isso fica evidenciado significativamente na fábrica Fagus (Figura 137), localizada na Alemanha.



Figura 136: Fábrica de turbinas, por Behrens, em Berlim

Fonte: <<http://projectos-arquitectos.blogspot.com/2010/05/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 137: Fábrica Fagus, por Gropius, na Alemanha

Fonte: <<https://bibfauusp.wordpress.com/2011/07/20/unesco-aumenta-a-lista-de-patrimonio-mundial-inclui-a-fabrica-fagus-de-walter-gropius-mas-veta-19-edificios-de-le-corbusier/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Pereira (2010, p 236) afirma que é nesse contexto da relação entre arte e técnica, arquitetura e indústria, como consequência da utilização dos novos materiais, que surgem temas concernentes

a produção em massa de objetos, a edificação das moradias, a normatização das técnicas e a padronização dos procedimentos e objetos. Tudo isso conduz a uma nova orientação formal, compositiva, espacial e linguística da arquitetura após a Primeira Guerra Europeia, na passagem direta da Werkbund à Bauhaus.

Pereira (2010, p 238) ainda defende que

para o Movimento Moderno, os elementos da arquitetura serão aquelas peças abstratas que, como mínimos funcionais e existenciais [...], se decompõem e recompõem, formando séries de elementos e permitindo aplicar as novas possibilidades de combinações à arquitetura.

O movimento modernista em nada se assemelha ao compositivo do beaux-arts, destaca Pereira (2010). Le Corbusier surgiu com um manifesto intitulado “Por uma arquitetura”, que se destaca como o texto mais importante e difundido da

¹⁴ “Sociedade Alemã do Trabalho”. (PEREIRA, 2010, p 234)

época, nascido dos ensinamentos de uma escola de arquitetura criada por Walter Gropius, a Bauhaus (Figura 138), que teve fundamental importância na caracterização desse movimento. Gropius teve a ideia de criar a escola ao ver as consequências da Revolução Industrial. Percebendo que a industrialização em massa poderia ser útil ao setor da arquitetura, fundou a escola Bauhaus com o objetivo de introduzir ao máximo os elementos pré-fabricados na construção civil, que deveriam ser montados já no local da construção, reduzindo consideravelmente o tempo de obra. Além de Le Corbusier, destacou-se Ernst Neufert, com a produção de um texto didático chamado “Arte de Projetar em Arquitetura”. Nesse, o símbolo e o ornamento não existem, e toda importância é dada aos fatores funcionalistas.



Figura 138: Gropius, Escola Bauhaus, 1919, Fachada.

Fonte: <<https://quantocustaviajar.com/blog/escola-bauhaus-hospedagem/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Pereira (2010, p 241) afirma que a moradia foi tida pelo Modernismo como “o nível padrão de agregação, a célula essencial a partir da qual se definem os níveis superiores e inferiores”. Por essa razão, as primeiras análises foram voltadas para a residência familiar, individual ou coletiva. Surgiram novas propostas de integração, e com elas uma releitura do falanstério, modernizada e com capacidade para abrigar 1600 moradores, a Unidade de Habitação de Marselha (Figura 139). Projetada por Le Corbusier, essa habitação de alta densidade foi concebida como sendo “uma metáfora edificada do transatlântico” (PEREIRA, 2010, p 241) que Le Corbusier evoca em seu manifesto.



Figura 139: Unidade de Habitação de Marselha

Fonte: <<https://travel.sygc.com/pt/poi/unite-d-habitation-poi:5256>>. Acesso em 01 nov.2018.

Segundo Pereira (2010), “é no Movimento Moderno que se considera a habitação como o núcleo da atividade profissional do arquiteto, o patamar inicial de investigação arquitetônica e a base da arquitetura, uma vez que a moradia relaciona as diversas funções urbanas e lhes confere o caráter de conjunto [...]”. Ou seja, toda a atenção se voltou para a moradia e suas inferências na vida humana.

a habitação moderna possibilita o tipo único, o padrão, na medida em que a família urbana é uma unidade exclusivamente consumidora e somente convive no tempo que lhe resta após as atividades profissionais de seus membros, o que permite entender o lar como [...] “a vestimenta espacial” da célula familiar. (PEREIRA, 2010, p 247)

Le Corbusier classificou a cidade como tendo algumas funções: habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo e o espírito, descreve Pereira (2010).

Benevolo (2017, p 637) cita algumas formas quanto à ação da arquitetura moderna:

Analisa pela primeira vez rigorosamente a estrutura interna da moradia, as relações entre as partes componentes – os quartos – e individualiza as principais variantes distributivas; estabelece as regras para agrupar livremente as moradias, sempre com relação às necessidades dos habitantes, isto é, considerando as relações das moradias entre si e com os serviços coletivos. As moradias e os serviços de todos os tipos – escolas, hospitais, lojas, quadras de esporte, salas de espetáculos, ruas para pedestres e para carros – formam o bairro, isto é, a estrutura principal da cidade moderna.

Pereira (2010) afirma que, enquanto a linguagem clássica possuía um fundamento construtivo carregado de sentido devido a sua lógica, a linguagem moderna está longe de ser uma linguagem natural, sendo então uma linguagem abstrata que se baseia nos elementos geométricos. Portanto, a geometria volta a ser

a base da arquitetura. Na busca pela construção dessa nova linguagem, um grupo composto por pintores, arquitetos, cineastas, poetas e escultores, acreditando que encontrou uma linguagem aplicável a todas as artes, o neoplasticismo, que comunica-se através da cor e da forma. Um exemplo aplicado a ser citado é a Casa Schroeder, projetada por Gerrit Rietveld (Figura 140).



Figura 140: Casa Schroeder, 1925, por Gerrit Rietveld

Fonte: <<https://ctorressanchiz.wordpress.com/2015/11/10/analisis-de-la-casa-schroeder-gerrit-rietveld/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Van Doesburg manifestou-se defendendo que, “com o fim de alcançar imagens perfeitas, matemáticas, completamente criadas e, portanto, antinaturais e abstratas” (PEREIRA, 2010, p 256), seria necessário eliminar o volume puro e garantir a presença da continuidade entre o exterior e o interior da edificação, descartando tudo o que poderia descaracterizá-la.

Concomitantemente, Le Corbusier identificou os volumes puros, proporções e traçados reguladores como sendo a base da arquitetura. Expôs, então, os cinco pontos reguladores – planta e fachada livres, terraço-jardim, pilotis e janela em fita -, que tornam-se o significado da arquitetura moderna, afirma Pereira (2010). Alguns desses elementos podem ser percebidos na Vila Stein (Figura 141), e na Casa Citrohan (Figura 142), ambas edificações projetadas por Le Corbusier.



Figura 141: Vila Stein, 1927, por Le Corbusier

Fonte: <<https://mobile.divisare.com/projects/199431-le-corbusier-cemal-emden-villa-stein>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 142: Casa Citrohan, 1927, por Le Corbusier

Fonte: <<https://bauhausmovement.wordpress.com/2015/01/29/le-corbusier-citrohan-house-1920/>>. Acesso em 01 nov.2018.

A Villa Savoye (Figura 143) é tida como uma edificação paradigmática do período, por possuir todos os pontos defendidos por Le Corbusier.



Figura 143: Villa Savoye, 1931, por Le Corbusier

Fonte: <<http://fastudioprogettazione.blogspot.com/2017/11/villa-savoye-la-casa-manifesto-di-le.html>>. Acesso em 01 nov.2018.

A linguagem moderna recebe o nome de estilo internacional ao ser levada a uma exposição em Nova York, como sendo uma ideia consolidada. Pereira (2010, p 258) afirma que

se anteriormente os princípios modernos se baseavam em fatores genéricos ou utilitários – racionais ou funcionais -, a partir da exposição de Nova York são os princípios formais que passam a definir um estilo universal, gerando um sistema total de modernidade no qual ainda nos encontramos.

Ou seja, é nesse instante que a linguagem moderna passou a ter princípios baseados na forma. Tais princípios são três, e baseiam-se na regularidade, no plano

e volume, e no valor ornamental das formas puras. O ornamento foi eliminado por um tempo, assim como as cores e as texturas, porém pouco a pouco essas características foram retomadas. As formas, porém, se apresentam desvinculadas do passado, ao passo em que o fascínio pelo mundo tecnológico e por novos métodos construtivos é aumentado.

Pereira (2010) afirma que, se primeiramente a cabana era uma caixa ou peristilo, e na segunda a cabana era uma caixa escavada – tendência medieval, na qual já se pensavam melhor o interior das estruturas -, na terceira a cabana moderna torna-se um espaço com quatro dimensões, que destruiu a caixa e deixou “fluir conjuntamente o espaço interno e o externo e que – ao separar a estrutura do fechamento de fachada – consegue tornar realidade a planta livre e a fachada livre.” (PEREIRA, 2010, p 260).

Um exemplo de decomposição formal moderna é o Pavilhão de Barcelona (Figura 144), projetado por Mies van der Rohe, levado ao extremo dos princípios neoplásticos. Possui espaços fluidos, as cores são dos próprios materiais utilizados, as formas são definidas por meio de planos e de uma estrutura muito simples, afirma Pereira (2010). Também a casa Farnsworth (Figura 145), do mesmo arquiteto, exemplifica esse conceito de pureza absoluta.



Figura 144: Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona, 1929, Fachada.

Fonte: <<https://www.barcelonainfo.nl/2011/paviljoen-mies-van-der-rohe/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 145: Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1951, Fachada.

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/898304/tutorial-de-revit-ensina-a-desenhar-a-casa-farnsworth-de-mies-van-der-rohe>>. Acesso em 01 nov.2018.

Outro exemplo de aplicação dos princípios racionalistas e orgânicos é a Casa da Cascata (Figuras 146 e 147), projetada por Frank Lloyd Wright, que, segundo

Pereira (2010) sintetiza tais princípios ao passo em que garante a comunicação entre o espaço interno e o externo.

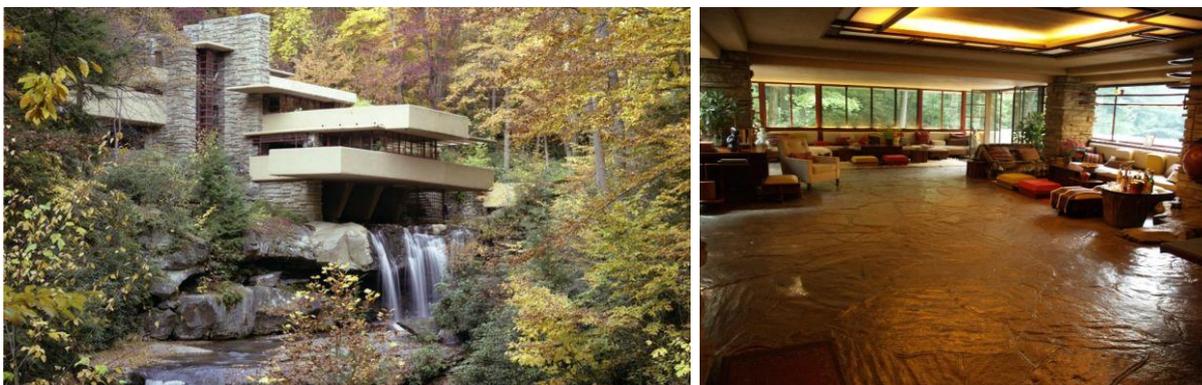


Figura 146: Wright, Casa da Cascata, 1939, Fachada

Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-40451624>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 147: Wright, Casa da Cascata, 1939, Interior

Fonte: <<http://www.wright-house.com/frank-lloyd-wright/fallingwater-pictures/c4-living-room-windows-fallingwater.html>>. Acesso em 01 nov.2018.

Projetada por Hans Scharoun e Bruno Taut, a Filarmônica de Berlim (Figura 148) é um exemplo da manifestação do expressionismo alemão.



Figura 148: Hans Scharoun, Filarmônica de Berlim, 1963, Fachada.

Fonte: <<https://mydailymagazine.com/hans-scharoun-berlin-philharmonic-modern-building/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Pereira (2010) destaca que a Segunda Guerra Mundial deixou consequências na arquitetura moderna. Durante o processo de reconstrução pós-guerra, houve esplendor e banalização de seus ideais, ao mesmo tempo. Essa banalização ocasionou na reação de posicionamentos funcionais, de um lado “mais é mais”, do

outro “menos é mais”. Mies van der Rohe formulou, então, a ideia de que qualquer função pode ser abrigada pela caixa de vidro. O problema passa da distribuição dos ambientes ao dinamismo do espaço para que comporte as funções que serão executadas em seu interior. O arranha-céu Seagram (Figura 149) é um exemplo válido dessas ideias.



Figura 149: Mies van der Rohe, Edifício Seagram, 1958, Fachada.

Fonte: <<https://www.estudiojorgemorán.uy/wp-content/uploads/2014/02/New-York-Seagram-Building-Ludwig-Mies-van-der-Rohe.jpg>>. Acesso em 01 nov.2018.

Houve certa banalização na prática da arquitetura, que ocasionou na inquietação de novos mestres. Louis Kahn surgiu defendendo que a forma e a função não devem ser separadas, devendo, portanto, caminhar juntas. Pereira (2010, p 280) descreve tal posição da seguinte forma: “antes de resolver o organograma funcional, existe uma ideia na mente que predetermina a forma arquitetônica”. E ainda:

Kahn defende a memória como a base da arquitetura: uma memória subconsciente que aflora com uma exigência imposta por uma função e que pode ser uma memória geométrica, histórica ou mesmo técnica na qual os objetos da técnica do passado ressurgem através de uma releitura da forma.

A história surge como elemento na concepção do projeto, e se relaciona diretamente com o resgate ao passado. Tais características podem ser percebidas no Centro Governamental de Dhaka (Figura 150), projetado por Louis Kahn.



Figura 150: Kahn, Centro Governamental de Dhaka, 1961.

Fonte: <<https://www.clickittefaq.com/book-will-tell-story-of-bangladesh-pakistan-through-architecture/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Kevin Roche foi claramente influenciado pelas ideias de Louis Kahn, e tal fato pode ser percebido, por exemplo, na sede dos Knights of Columbus (Figura 151).



Figura 151: Kevin Roche, Sede da Knights of Columbus, 1969, Fachada.

Fonte: <<https://en.wikiarquitectura.com/building/knights-of-columbus-headquarters/>>. Acesso em 01 nov.2018.

Contudo, afirma Pereira (2010), a linguagem Pós-moderna pode ser definida a partir da constatação do exagero da ênfase da função, e do fracasso e empobrecimento da linguagem moderna. A cabana, então, é entendida como uma cabana tecnológica, na qual as possibilidades arquitetônicas são exploradas por meio do uso da tecnologia, além de novos materiais e sistemas estruturais – o concreto armado, por exemplo. As Figuras 152 e 153 demonstram duas obras de James Stirling, nas quais são utilizados aço e vidro.



Figura 152: Stirling, Escola de Engenharia de Leicester, 1958, Fachada.

Fonte: <<http://arquiscopio.com/archivo/2012/11/07/escuela-de-ingenieria-de-leicester/?lang=pt>>.

Acesso em 01 nov.2018.

Figura 153: Stirling, Faculdade de História em Cambridge, 1967, Fachada.

Fonte: <https://quintinlake.photoshelter.com/image/I0000957T_VOf9e8>. Acesso em 01 nov.2018.

Em cada momento da história, a arquitetura tem estado vinculada ao pensamento matemático como ferramenta de compreensão e abordagem da realidade. Assim, os novos conceitos matemáticos passam a explicar o fracasso da cidade moderna, que encontra na utopia matemática e em seu instrumento lógico o fundamento do projeto que condiciona a repetição e a qualidade da forma. (PEREIRA, 2010, p 285)

Pereira (2010) destaca que a tendência da matemática aplicada veio a ser a tecnologia da informação, e passou a ser usada como facilitadora da arquitetura. Moshe Safdie expôs na Exposição Universal, uma cabana científica contemporânea (Figura 154), para mostrar a potencialidade da junção da cibernética e da matemática. Tal composição se baseia na combinação de uma série de células, mostrando como as moradias populares estavam sendo construídas em Israel.



Figura 154: Moshe Safdie, conjunto habitacional, 1967.

Fonte: <<https://www.dicasparis.com.br/2015/06/centro-museu-georges-pompidou-em-paris-franca.html>>. Acesso em 01 nov.2018.

Em busca de uma nova identidade na linguagem arquitetônica, objetivando-se por recuperar a disciplina, o movimento modernista caminhou para uma releitura. Aldo Rossi surgiu com suas ideias, defendendo que na arquitetura a forma deve se manifestar da forma mais sutil, o mais minimamente possível. A Escola em Broni (Figura 155) e o Teatro do Mundo (Figura 156), refletem esse pensamento, afirma Pereira (2010).



Figura 155: Aldo Rossi, Escola em Broni, 1976, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/F7qVaW>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 156: Aldo Rossi, Teatro do Mundo, 1979, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/R28Dbk>>. Acesso em 01 nov.2018.

Outro exemplo a ser citado é o Centro Pompidou (Figura 157), projetado por Renzo Piano e Richard Rogers. Um edifício completamente novo em sua concepção, o Pompidou teve sua forma identificada pelas novas técnicas, e inaugurou a arquitetura high-tech, conforme cita Pereira (2010).



Figura 157: Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou, 1977, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/DBhZ5s>>. Acesso em 01 nov.2018.

Com a metamorfose e a obsolescência como princípios básicos, todas essas propostas expressam uma confiança ilimitada na técnica como

fundamento da arquitetura. O equipamento tecnológico é o elemento gerador da forma, a qual, por sua vez, controla o organismo arquitetônico, onde – com a metáfora do motor de barco – a maquinaria concentrada pode transformar uma estrutura indiferenciada em algo com uma função e um fim. (PEREIRA, 2010, p 296)

Pereira (2010) afirma que, dessa forma, a desconstrução dos modelos disciplinares foi posta em prática. Ou seja, com a intenção de fragmentar, combinar e sobrepor, abandonou-se os eixos, as proporções e simetrias. A intenção voltou-se para a criação de uma arquitetura futurista e tecnológica, desconectada de qualquer disciplina, com a pretensão inicial de que fosse tornada um método, mas na verdade transformou-se em uma atitude, dada sua ausência de disciplina. Tais características podem ser percebidas através das Figuras 158-160.

Seus projetos buscam ser ilustrações da matemática do caos e dos fractais, dissociando o significado da forma arquitetônica, fragmentando, desagregando e reagrupando-a, com uma linguagem de sintaxe desconjuntada, livre de conotações e versátil em seus significados. (PEREIRA, 2010, p 301)



Figura 158: Koolhaas, Congrexpo de Lille, 1994, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/BNqm5u>>. Acesso em 01 nov.2018.

Figura 159: Koolhaas, Kunsthal de Roterdã, 1992, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/wwSnx9>>. Acesso em 01 nov.2018.



Figura 160: Koolhaas, Educatorium de Utrecht, 1994, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/JinT1b>>. Acesso em 01 nov.2018.

Farrelly (2014) afirma que a arquitetura passou a carregar um novo conceito, o de que poderia ser determinada pela forma desde que a função se submetesse completamente a ela. O esculturalismo surge a partir desse pensamento e isola a forma como principal preocupação, o atributo mais importante na edificação. Utilizando-se de materiais inovadores e uma tecnologia de ponta, os arquitetos pós-modernos elaboraram obras monumentais cada vez mais ousadas, com total liberdade de criação e exuberância na escolha dos materiais. Tais características podem ser notadas facilmente nos exemplos apontados nas Figuras 161 e 162.



Figura 161: Frank Gehry, Museu de Arte Frederick R. Weisman, 1993, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/ixfUTb>>. Acesso em 04 nov.2018.

Figura 162: Zaha Hadid, Centro Heydar Aliyev, 2012, Fachada.

Fonte: <<https://goo.gl/appcDb>>. Acesso em 04 nov.2018.

2 ESTUDOS DE CASO

Sob a ótica da pesquisa realizada até o momento serão feitos dois estudos de caso nos quais serão analisadas algumas características das edificações, que segundo Scruton (2010), são essenciais para a nossa percepção da arquitetura. Desse modo, os objetos de estudo serão situados, será descrita brevemente a função, a técnica construtiva também será abordada, o caráter da obra será levantado, e por fim serão analisadas as fachadas e três ambientes internos de cada edificação para que a estética seja estudada.

Summerson (2017, p 70) afirma que o Palácio de Blenheim é “um dos edifícios clássicos mais complexos de toda a Europa”. A concepção dessa edificação partiu, primeiramente, pela afeição que Vanbrugh – seu arquiteto - nutria pela arquitetura romana, e também por seu gosto pelos castelos medievais e por alguns edifícios ingleses que usou como referência. Há de se considerar que foram feitas diversas restaurações ao longo da existência do Palácio, então ele será analisado conforme dados de sua situação atual de conservação e formatação.

A segunda obra analisada será a do Hotel Marqués de Riscal. Uma obra arrojada e atual, projetada por Frank Gehry que, baseando-se no desejo de seu cliente de instalar uma vinícola na cidade, buscou inspiração nas próprias vinícolas e no vinho ali produzido, dando origem assim a uma obra ousada e irreverente.

2.1 PALÁCIO DE BLENHEIM

Conforme especifica o documento nº 425 do ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios –, disponibilizado no site da UNESCO¹⁵ (Acesso em 05 out.2018), o Palácio de Blenheim é datado de 1722. A construção da edificação foi dirigida pelo arquiteto John Vanbrugh (Figura 163), com a colaboração do também arquiteto Nicholas Hawksmoor (Figura 164).

¹⁵ United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization. “Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas”.

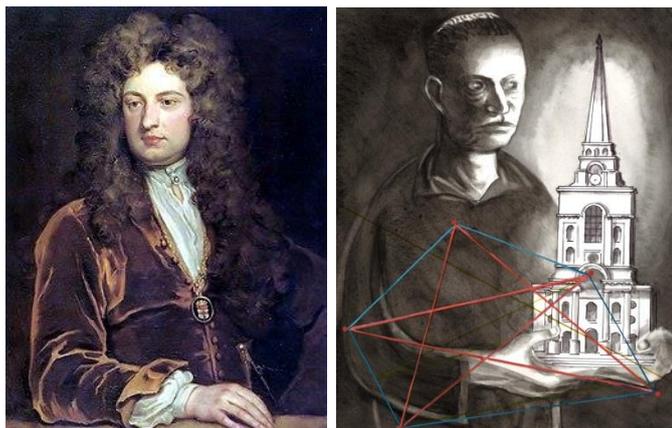


Figura 163: John Vanbrugh.

Fonte: <<https://goo.gl/NLaadX>>. Acesso em 18 out.2018.

Figura 164: Nicholas Hawksmoor.

Fonte: <<https://goo.gl/xrLsBd>>. Acesso em 18 out.2018.

Segundo o site Blenheim Palace (Acesso em 05 out.2018), a área onde o Palácio de Blenheim está posicionado, possui 2.000 acres de extensão.

Situado em Woodstock – pequena cidade do condado de Oxfordshire -, sudoeste da Inglaterra, o Parque Blenheim, no qual o Palácio foi construído, está também próximo à aldeia de Bladon, e ao Sul encontra-se uma vasta área com vegetação de grande porte, como pode ser percebido através da Figura 165. O objeto de estudo situa-se a menos de 1 quilômetro do aglomerado urbano de Woodstock, e aproximadamente 110 quilômetros de Londres.

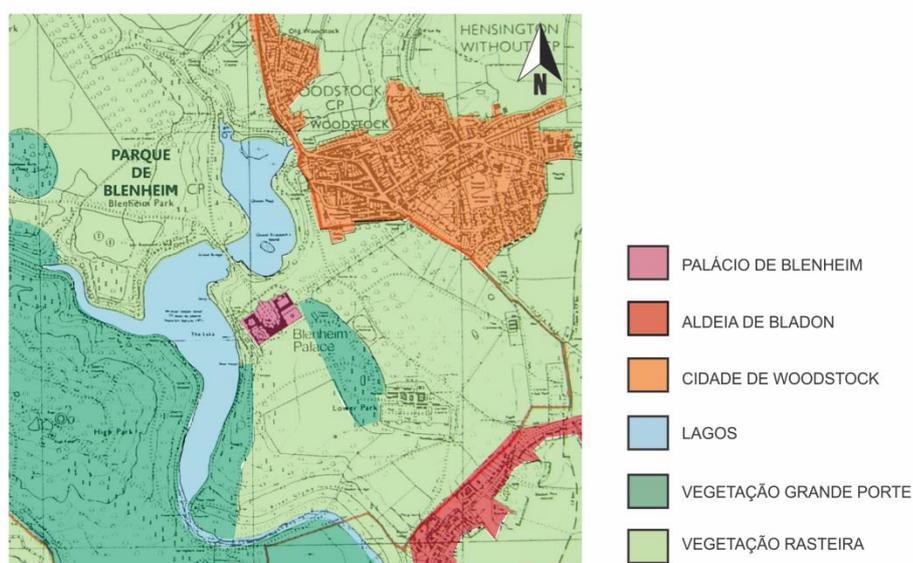


Figura 165: Mapa do Parque de Blenheim, entorno 1722. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://whc.unesco.org>>. Acesso em 05 out.2018.

Conforme Figura 166, o acesso direto se dá pela fachada Leste, através de uma rua sem identificação que faz ligação com a Oxford Rd, uma avenida arterial que divide a cidade de Woodstock. Essa mesma via também dá acesso à fachada Sul do Palácio, fazendo o contorno pela estrutura. Outro acesso possível se dá pela via que faz o contorno do lago e passa pela ponte do Palácio, chegando à fachada Norte, que é a principal da edificação.



Figura 166: Mapa de Acessos. Adaptada pelo autor.

Fonte: Google Earth. Acesso em 05 out.2018.

O documento nº 425 do ICOMOS, disponibilizado no site da UNESCO¹⁶ (Acesso em 05 out.2018) relata que a edificação foi um presente do império britânico ao comandante John Churchill, primeiro duque de Marlborough, por sua vitória em 1704 contra as tropas da França e Bavária. Vitória essa que decidiu o futuro do império e fez dele uma figura de importância nacional. Blenheim foi também o local de nascimento do ex-primeiro-ministro Sir Winston Leonard Spencer-Churchil, importante personalidade política britânica.

Com seu estilo caracterizado como eclético, apelando ao retorno às raízes nacionais e naturalistas, o Palácio “é um dos exemplares mais monumentais da arquitetura doméstica britânica de todos os tempos” (FAZIO, MOFFETT, WODEHOUSE, 2011, p 394), e serve como exemplo de moradia real do século XVIII. Sendo assim, o Palácio conta com um total de 44 aposentos no pavimento principal, já incluindo as áreas de circulação e os pátios abertos. O bloco principal é composto por salão, antessalas de estar, salas de estar, quartos, closets, vestíbulo,

¹⁶ United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization. “Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas”.

sala de jantar, pátios internos, apartamentos e biblioteca. Os blocos anexos compreendem lavanderia, padaria, pátio, capela, estábulos, casas de treinamento e estufas, como mostra a Figura 167.

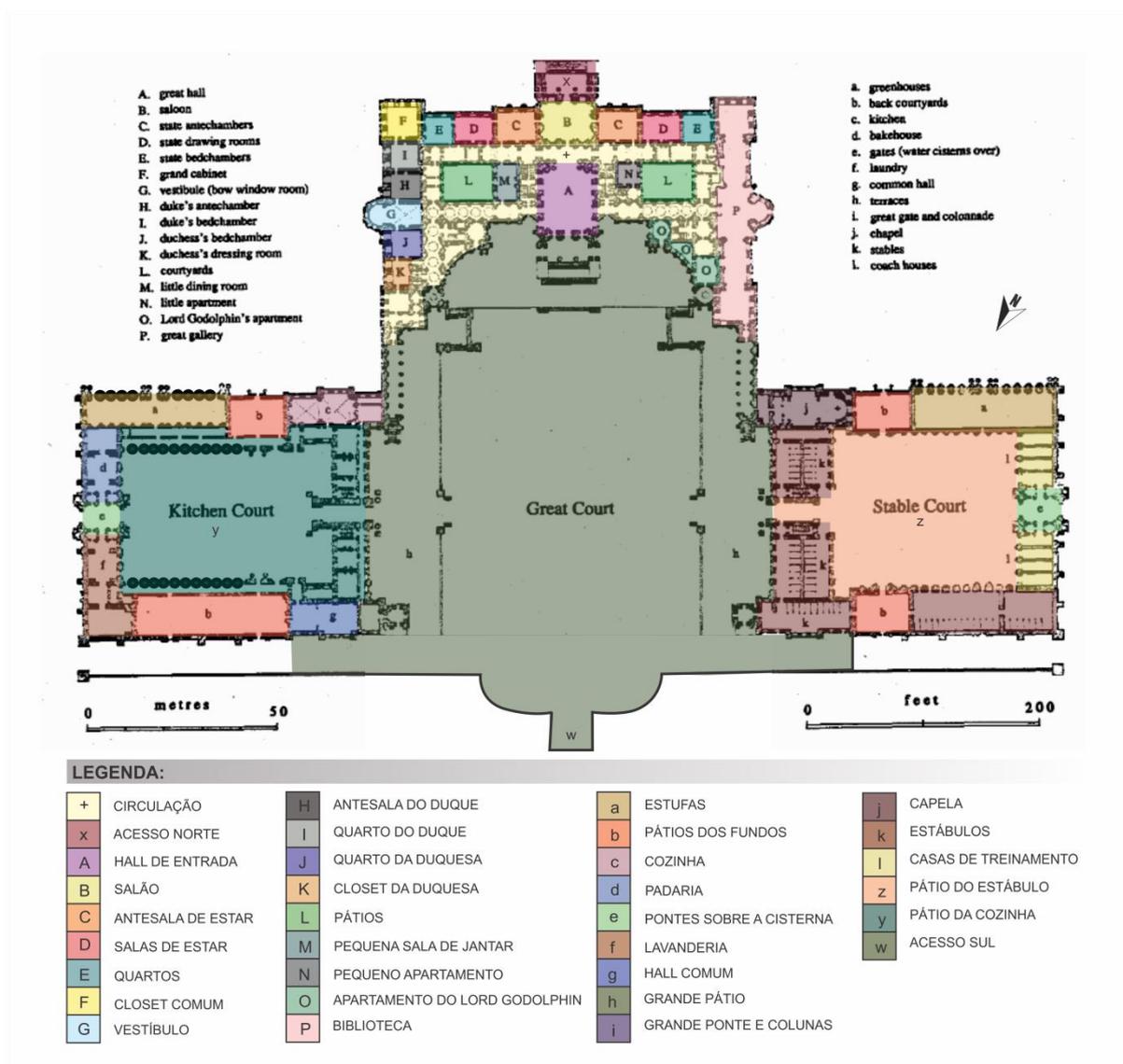


Figura 167: Palácio de Blenheim, Planta baixa. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<http://www.cleancrew.ca/virginia-house-plans/virginia-house-plans-or-blenheim-palace-2/>>. Acesso em 18 out.2018.

A setorização (Figura 168) se dá de forma muito bem desenvolvida. Os setores íntimo e social encontram-se no bloco principal - ao Sul -, enquanto o de serviço é concentrado na ala norte, nos 2 blocos anexados. É notável a predominância das áreas descobertas, utilizadas como pátios para intermediar o acesso aos ambientes. A partir do pátio da cozinha e do pátio do estábulo, têm-se acesso aos serviços que cabem a cada um, e através do pátio principal é possível

ter acesso a todos os blocos. É interessante notar que os blocos são interligados por sequências de colunatas, que permitem uma transição segura entre os eles.

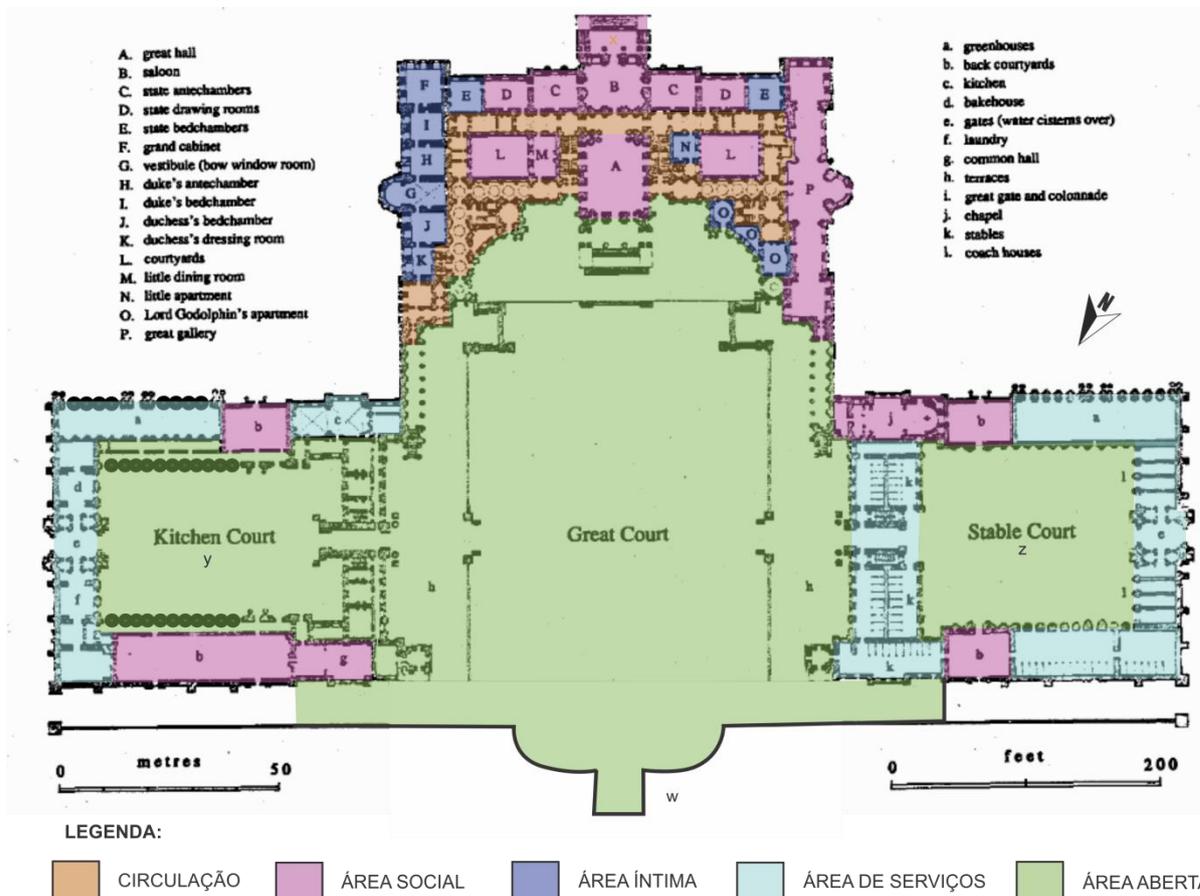


Figura 168: Palácio de Blenheim, Mapa de Setorização. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<http://www.cleancrew.ca/virginia-house-plans/virginia-house-plans-or-blenheim-palace-2/>>. Acesso em 18 out.2018.

Para a construção do Palácio de Blenheim, deduz-se – através de análise das imagens -, que Vanbrugh opta por utilizar a técnica antiga da cantaria (Figura 169), sua intenção principal é fazer o uso de clássicos elementos arquitetônicos em sua obra. Portanto, nota-se a disposição das pedras de forma alinhada, com o mínimo de rusticidade possível. O uso das janelas metálicas com vidro permite a integração entre o ambiente interno e externo, além de serem reflexo dos avanços industriais do período.



Figura 169: Técnica construtiva, detalhe.

Fonte: <<https://goo.gl/nXyF7x>>. Acesso em 18 out.2018.

Quanto ao caráter da obra, conforme análise, o Palácio é configurado com certa simetria bilateral, em um formato que lembra a letra grega ômega (Ω). Como pode ser percebido através da Figura 170, a estrutura foi dividida em 3 grandes blocos – 1 bloco principal ao Sul, e 2 blocos anexados ao Norte, e conta com jardins em seu entorno imediato, além de três grandes pátios. Summerson (2009) afirma que Vanbrugh e Hawksmoor tiveram sua inspiração na basílica de S. Pedro (Figura 171) para a concepção do Palácio.

Summerson (2009) diz que Blenheim não é uma edificação caótica, pelo contrário, é lógica e bela. Um projeto grandioso que manifesta sua imponência facilmente por meio de elementos distintos. Certamente sua monumentalidade não passa despercebida aos visitantes.



Figura 170: Palácio de Blenheim, 1722, Vista aérea.

Fonte: <<https://goo.gl/sE5TZi>>. Acesso em 18 out.2018.

Figura 171: Basílica de S. Pedro, 1506, Vista aérea

Fonte: <<https://goo.gl/2SorNf>>. Acesso em 18 out.2018.

O Palácio é composto por 4 fachadas. A fachada Norte possui simetria quase perfeita. É integrada por um ritmo que é controlado pelas ordens coríntia e dórica utilizadas ao longo de todo o bloco principal (Figura 172). Além disso, nota-se também a alternância na composição das colunas, de ordem coríntia - com quinze metros de altura - e dórica - com metade da altura, conforme cita Summerson (2009). São apresentadas com base quadrada – embutidas nas paredes - e com base circular, ora com intercolúnio de 1 diâmetro, ora em colunas duplas, além de não possuírem os frisos que eram tão frequentemente utilizados pelos romanos nos fustes das colunas.

As ordens estão completas, sustentando seu entablamento – ornado com dentilhas em toda a extensão - e um frontão (Figura 173) que é ornamentado com o brasão de armas do duque de Marlborough, e figuras de espadas, armas de fogo e bolas de canhão, caracterizando seu motivo. Além disso, atrás do frontão se eleva um novo volume, também em formato triangular se sobressaindo na fachada. É também notável a presença de balaústres ornando a cobertura do bloco, servindo como transição entre a edificação e o vazio do céu, também uma prática da linguagem barroca sendo revivida no Palácio de Blenheim.



Legenda: 1: Frontão; 2: Arquitrave; 3: Colunas Coríntias de fuste quadrado, 15m de altura; 4: Colunas Coríntias de fuste quadrado, 15m de altura, embutidas na parede; 5: Colunas Jônicas de fuste circular, 7,5m de altura; 6: Colunas Coríntias de fuste circular, 15m de altura.

Figura 172: Palácio de Blenheim, Análise de fachada Norte. Ordens. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://goo.gl/ZYsqvH>>. Acesso em 18 out.2018.



Figura 173: Palácio de Blenheim, Frontão.

Fonte: <<https://goo.gl/Q9Kivu>>. Acesso em 05 nov.2018.

Figura 174: Palácio de Blenheim, Colunas.

Fonte: <<https://goo.gl/6v9xkZ>>. Acesso em 05 nov.2018.

Conforme destacado na Figura 175, a fachada Norte também é composta por janelas de tipos diferentes: retangulares em arco semicircular (1), redondas (2), retangulares (3) e quadradas (4). Nota-se também a presença de estátuas clássicas na cobertura, rememorando edificações romanas como, por exemplo, o Templo de Concórdia (Figura 176).



Figura 175: Palácio de Blenheim, Análise de Fachada Norte, Arcos. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://goo.gl/ZYsqvH>>. Acesso em 05 nov.2018.



Figura 176: Templo de Concórdia, ano 10, Roma

Fonte: Cole, 2011, p 130.

A forma côncava nas paredes, que foi usada na linguagem Barroca – no passado - com a intenção de criar elaborados efeitos de luz no interior das edificações, é encontrada na transição de direção da estrutura do Palácio, compondo-a em ambos os lados na fachada Norte, como percebido na Figura 177. Além disso, também estão posicionadas duas torres (Figura 178) de caráter rústico, uma à direita e outra à esquerda. Sem ordem clássica em sua composição, são caracterizadas por inúmeras janelas retangulares em arco semicircular, assim como pela presença de elementos massivos verticais e pináculos (Figura 179) em seu topo. Rente a elas, em ambos os lados, estão colunatas de ordem jônica, que servem como transição do bloco principal para os blocos anexos. Essas colunatas são cobertas por um entablamento e ornadas com pináculos em toda a sua extensão, como pode ser verificado na Figura 180.



Figura 177: Análise de fachada Norte. Parede côncava, destacada na cor verde. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://whc.unesco.org>>. Acesso em 05 nov.2018.



Figura 178: Análise de fachada Norte. Torres destacadas na cor rosa. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://goo.gl/aKghzE>>. Acesso em 05 nov.2018.

Figura 179: Análise de fachada Norte. Pináculos das torres.

Fonte: <<https://goo.gl/aKghzE>>. Acesso em 05 out.2018.



Figura 180: Análise de fachada Norte. Colunatas de ordem jônica, destacadas na cor amarelo.
Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://whc.unesco.org>>. Acesso em 05 nov.2018.

O acesso Sul se dá através de um pórtico composto por colunas e entablamento. Percebe-se que as colunas seguem uma ordem proposital, não foram inseridas ao acaso. Nessa fachada todas as colunas são de ordem coríntia, e revezadas por estilo de fuste, seguindo uma ordem lógica de posicionamento, um ritmo. Na Figura 181 é possível perceber essa ordem nitidamente. No mesmo alinhamento das torres verificadas na fachada Norte, também na fachada Sul são percebidas outras duas torres igualmente configuradas, como pode ser visto na Figura 182. O restante da fachada é simples, porém com altura reduzida, é composto por janelas retangulares em arco semicircular, e janelas retangulares menores na parte superior.



FUSTE QUADRADO FUSTE CIRCULAR

Figura 181: Análise da fachada Sul, Colunas. Adaptada pelo autor

Fonte: <<https://goo.gl/tBdkLa>>. Acesso em 05 nov.2018.



Figura 182: Análise da fachada Sul. Torres em vermelho. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://goo.gl/tBdkLa>>. Acesso em 05 nov.2018.

Apenas uma parte da fachada Oeste poderá ser analisada, devido à presença de inúmeras árvores de grande porte localizadas em suas proximidades. Portanto, será estudada conforme disponibilidade iconográfica.

Por essa fachada se vê as duas torres que são identificadas nos extremos das fachadas Norte e Sul, além de uma parede convexa que se sobressai no conjunto de volumes. Tal parede compõe a biblioteca do Palácio e, apesar de ter um formato semicircular, possui janelas em sua estrutura. O restante da fachada, como pode ser parcialmente visto ao fundo na Figura 184, dá continuidade ao estilo, porém é facilmente perceptível a torre que o compõe, encontrando-se na entrada do pátio sendo caracterizada por conter pináculos em sua composição.



Figura 183: Análise da fachada Oeste.

Fonte: <<https://goo.gl/5qXi5N>>. Acesso em 05 nov.2018.

Figura 184: Análise da fachada Oeste.

Fonte: <<https://goo.gl/NsSk2J>>. Acesso em 05 nov.2018.

Por falta de iconografia disponível, a fachada Leste não poderá ser analisada. Contudo, para o resultado que se espera deste trabalho, as análises feitas são suficientes.

Em seu exterior, o Palácio de Blenheim carrega traços marcantes da linguagem grega, porém já modificados conforme a preferência romana - como as colunas e seus entablamentos, que ganham destaque nos portais de acesso. As torres com pináculos foram resgatados da linguagem gótica, as paredes côncavas e a balaustrada, da barroca, e assim a mistura de estilos do Palácio Blenheim foi realizada, caracterizando sua formação eclética.

A capela (Figura 185), localizada no anexo Oeste, é rica em ornamentos. Há de se ressaltar as bordaduras no teto, que se comunicam com as das paredes e dos arcos, a utilização de cores diferentes para o ornamento e para as paredes, minuciosas esculturas em mármore estão dispostas pelo ambiente, destaca-se ainda os móveis em madeira maciça bem torneados.

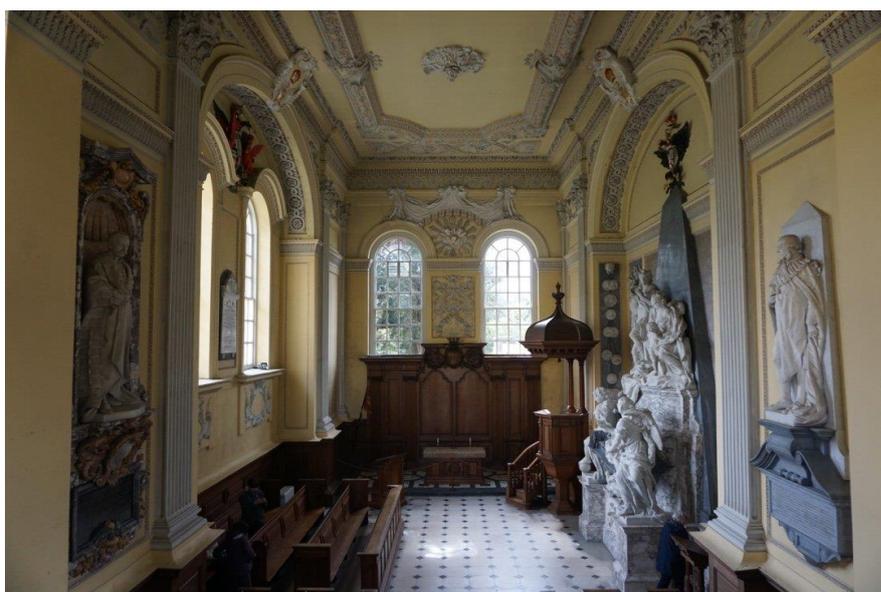


Figura 185: Análise de ambiente, Capela

Fonte: <<https://whc.unesco.org>>. Acesso em 05 out.2018.

A biblioteca (Figura 186) é um amplo ambiente do Palácio. Ocupa toda uma ala no bloco principal, e é o lugar onde está a estátua da Rainha Ana, que presenteou John Churchill com o Palácio. Percebe-se em seu interior colunas sustentando arcos e integrando as paredes juntamente com o entablamento, nota-se o uso sem medidas do dourado para ressaltar a ornamentação. Nota-se ainda o relevo destacado simulando um pórtico com entablamento e frontão interrompido, o

teto emoldurado e pintado, bordaduras em torno dos arcos e o uso de cores fortes na configuração estética. Uma coletânea de características barrocas.



Figura 186: Análise de Ambiente, Biblioteca

Fonte: < <https://turismo.com/palacio-de-blenheim/blenheim-palace-biblioteca-jvhertum/> >. Acesso em 05 out.2018.

O grande Hall (Figura 187) é o primeiro ambiente encontrado ao adentrar pela fachada Norte do Palácio. Com sua decoração contida, porém rica, faz-se necessário destacar algumas de suas características. No teto está o fresco pintado por Sir James Thornhill, que, conforme informa o site The Hess Journey (acesso em 08 nov.2018), ilustrou o Duque em trajes romanos, mostrando seus planos de batalha para a Britannia. O teto é rico em detalhes, desde a textura até as molduras pintadas em dourado. Novamente uma fila de janelas encontra-se posicionada na parte superior das paredes, enriquecendo ainda mais a estética e consequentemente facilitando a iluminação natural. Percebe-se também colunas de ordem coríntia, com dimensões diferentes entre si, as menores são postas em duplas – ferramenta típica da linguagem barroca -, e suportam o arco da entrada. É notória também a existência de estátuas na ornamentação, tanto sobre pedestais na entrada, quanto dentro dos arcos nas paredes. O entablamento é bem trabalhado, desenvolvido com bordaduras por toda a sua extensão.



Figura 187: Análise de Ambiente, Grande hall.

Fonte: <<https://www.theenglishhome.co.uk/henrietta-spencer-churchills-little-black-book/web-blenheim-palace-interior-great-hall-portrait/>>. Acesso em 05 out.2018.

2.2 HOTEL MARQUES RISCAL

O Hotel Marqués de Riscal (Figura 190) foi idealizado pelo arquiteto canadense Frank Gehry (Figura 188) que explorou imensamente a tecnologia disponível em sua época, para a elaboração de um grande projeto que tornou-se seu orgulho, como ele mesmo afirma: “Talvez esta seja a minha obra mais representativa neste século” (MOURA, acesso em 05 out.2018). A Figura 189 traz o croqui inicial de Gehry para a concepção do projeto do Hotel.



Figura 188: Frank Gehry.

Fonte: <<https://www.marquesderiscal.com/secciones/43/N/3>>. Acesso em 05 out.2018.

Figura 189: Gehry, Hotel Marqués de Riscal, Croqui.

Fonte: <<https://www.marquesderiscal.com/secciones/43/N/3>>. Acesso em 05 out.2018.



Figura 190 - Vista Frontal - Hotel Marqués Riscal

Fonte: <<https://nl.hotels.com>>. Acesso em 05 out.2018.

O Hotel Marqués de Riscal está localizado na pequena cidade de Elciego, na Espanha. Situado a aproximadamente 350 quilômetros da capital Madrid, o acesso se dá por meio da rua Barrihuelo, que faz ligação com a rua Calle Torrea, via coletora que passa pela cidade (Ver Figura 191). O projeto foi iniciado em 1999 e concluído em 2006. A edificação foi construída juntamente com um edifício anexo, e comunica-se com ele através de uma passarela de aço e vidro. Porém, este estudo tratará apenas do edifício principal, o anexo não entrará na análise.



Figura 191: Hotel Marqués Riscal, Mapa de Acessos. Adaptada pelo autor

Fonte: Google Earth Pro. Acesso em 07 nov.2018.

O objeto de estudo foi planejado para ser um hotel, e funciona como tal. Possui, nesse edifício, um total de 14 apartamentos, um restaurante, área de estar e terraços. Tais ambientes estão organizados em um total de 4 pavimentos, e conforme afirma Moura (acesso em 07 nov.2018), o projeto

obedece a uma composição de quatro prismas inclinados, que flutuam sobre o solo graças a três grandes colunas de 16,5 metros de altura, responsáveis pela sustentação de toda a construção. Elas saem de uma profundidade de oito metros no subsolo, ocupado pela nova garrafaria e pela administração da adega.

As plantas começam de certo tamanho no térreo, e vão diminuindo conforme a altura do pavimento, ou seja, o 4º pavimento é bem menor do que o 1º. A planta ilustrada na Figura 192 pertence ao 1º pavimento, onde estão situados os apartamentos, a passarela que dá acesso ao edifício anexo, e uma varanda que dá para a fachada Norte. Já a planta vista na Figura 193 retrata o 2º pavimento, que contém o restaurante e os terraços. Ao comparar as Figuras 192 e 193, nota-se claramente o que foi dito anteriormente. As áreas dedicadas aos terraços no 2º pavimento, são áreas vazias, ou seja, as partes reduzidas do pavimento. Dessa forma o modelo desconstruído é configurado.

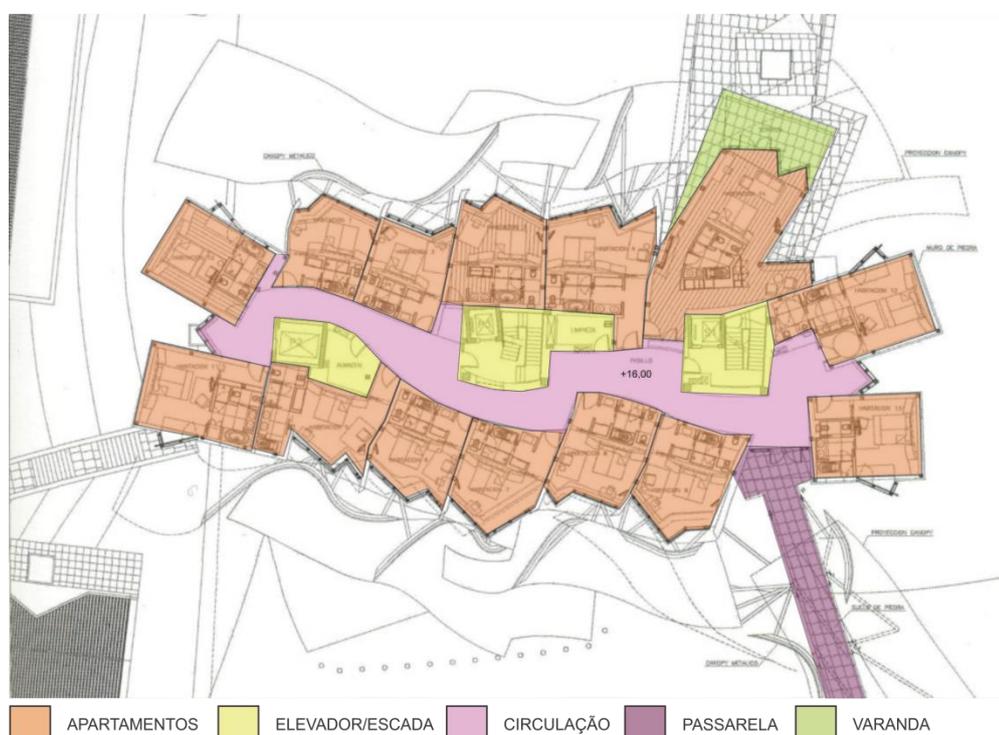


Figura 192: Planta baixa, Ambientes, 1º pavimento. Adaptada pelo autor.

Fonte: <<https://goo.gl/LsURMw>>. Acesso em 07 nov.2018.

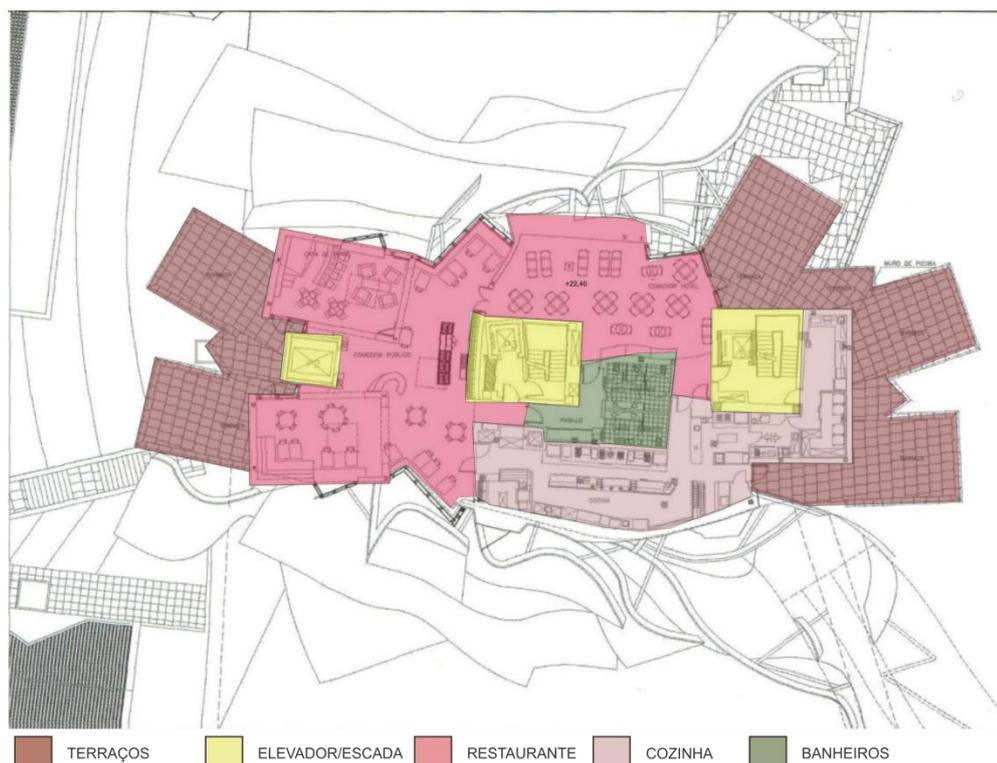


Figura 193: Planta baixa, Ambientes, 2º pavimento.

Fonte: <<https://goo.gl/LsURMw>>. Acesso em 07 nov.2018.

Quanto à técnica, são utilizadas na construção do Hotel Marqués de Riscal concreto protendido, aço, concreto armado e placas de titânio e aço inoxidável. É notável a facilidade de manipulação dos materiais, tornando possível a elaboração de projetos curvilíneos e leves.

Toda a estrutura reta é feita em concreto armado, com revestimento de arenito (Figura 194) – pedra da cor das edificações locais, que por ter sido misturada com poliuretano, é capaz de proporcionar isolamento térmico.

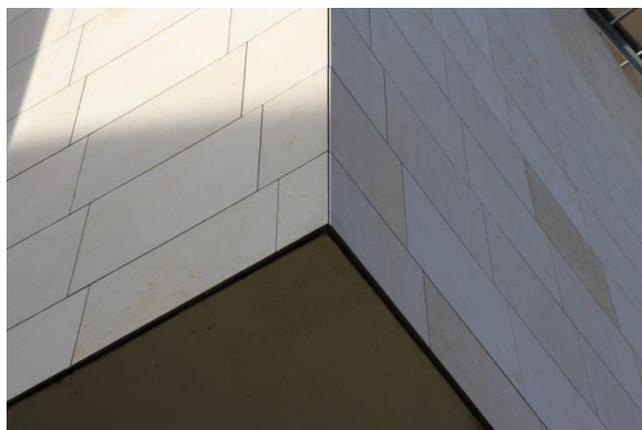


Figura 194: Técnica construtiva, Concreto armado e arenito.

Fonte: <<https://goo.gl/9egL8K>>. Acesso em 05 out.2018.

A intenção de Gehry nessa obra, quanto a utilizar as formas com tanta flexibilidade, leveza e ao mesmo tempo intensidade, foi de que o edifício simbolizasse a atividade local e o negócio do cliente – o vinho, a vinícola -, com festividade e alegria que o próprio vinho proporciona, afirma Moura (acesso em 07 nov.2018). Então partiu do princípio do nascimento da videira (representado pela estrutura do edifício), assim como da cor do vinho, ilustrado pelas placas de titânio alocadas acima da estrutura de concreto.

O projeto foi concebido abrangendo dois blocos que são unidos por uma passarela, que é recoberta com a própria estrutura que ornamenta o edifício principal. Contudo, o anexo não será levado em conta neste estudo, somente o Hotel (Figura 195) será considerado.

Quanto ao caráter, é arrojado, desconstruído, denota liberdade no uso das formas e linhas. Possui um símbolo, já que sua estética foi pensada com a intenção de representar o vinho. Sendo assim, toda a ideia de sua concepção é o seu signo.



Figura 195: Detalhe das placas de titânio

Fonte: <<https://www.marquesderiscal.com>>. Acesso em 05 out.2018.

Esteticamente, a obra é composta por formas quadradas em sua estrutura, feitas de concreto armado e revestidas em pedra, e é sobreposta em alguns momentos por uma cobertura que, num primeiro olhar, já chama a atenção do observador. Trata-se de placas de titânio e aço inoxidável espelhado, conforme descreve Moura (acesso em 07 nov.2018). Tais placas são fixadas no chão e na

estrutura, e ajudam no sombreamento da edificação, além de causar impacto visual mesmo de longe.

A fachada Sul (Figura 196) fornece o acesso principal à recepção do Hotel. Seu fechamento é composto de perfil metálico e vidro, fazendo com que haja integração entre os ambientes interno e externo, além de tornar possível que de dentro da edificação possa ser notada a estrutura que segura as placas de titânio no exterior. Há de se notar também nessa fachada, os cabos que ajudam a sustentar as placas a partir da fixação no solo. Além disso, as esquadrias são personalizadas para atender aos formatos que se fazem a partir dos desdobramentos da estrutura. Desenvolvidas em perfil metálico, foram revestidas em madeira, agregando ainda mais significado ao partido utilizado desde o início da concepção do projeto (Ver Figura 197).



Figura 196: Fachada Sul

Fonte: <<https://goo.gl/sa6wpW>>. Acesso em 05 out.2018.



Figura 197: Fachada Sul, detalhe.

Fonte: <<https://goo.gl/BDTzKf>>. Acesso em 08 nov.2018.

Já na fachada Leste (Figura 198), nota-se a base que sustenta os grandes blocos de concreto armado revestidos de pedra – que abrigam os quartos do Hotel. Tais blocos se sobrepõem desorganizadamente, compondo os pavimentos da edificação. A partir dessa fachada pode-se notar também a passarela que permite a comunicação entre os dois blocos construídos. A cobertura em titânio, por sua vez, não avança sobre a fachada Leste.



Figura 198: Fachada Leste

Fonte: <<https://goo.gl/Prnen3>>. Acesso em 08 nov.2018.

Percebe-se novamente o uso de fechamentos de vidro, sustentadas por esquadrias em perfis metálicos, na fachada Norte (Figura 199). Nesse caso, a cobertura de titânio avança sobre ela, recobrinho-a. É notável também a existência de uma varanda que brota do maior apartamento do prédio, assim como a vinha que nasce rente à construção.



Figura 199: Fachada Norte

Fonte: <<https://goo.gl/DJ3gvT>>. Acesso em 08 nov.2018.

A fachada Oeste (Figura 200) está voltada para “os fundos” do terreno. Assim como na fachada Leste, as placas de titânio não a sobrepõe. Paredes cegas são evidenciadas, enquanto vê-se aos lados a movimentação da estrutura da cobertura, e abaixo, inerte, os pilares que a sustentam.



Figura 200: Fachada Oeste

Fonte: <<https://goo.gl/DJ3hvZ>>. Acesso em 08 nov.2018.

Quanto ao interior, os apartamentos (Figuras 201 e 202) seguem, em sua maioria, o mesmo layout – a cama de frente para uma grande janela de vidro. Deduz-se que a intenção é de que a paisagem seja admirada sempre que possível, tanto da estrutura quanto da cidade. Percebe-se que a ornamentação segue um minimalismo moderado, no qual as paredes são quase sempre de cor branca, as cores se manifestam pontualmente nos objetos – geralmente em vermelho ou em tons terrosos, móveis com poucos detalhes ou quase nenhum, e revestimentos neutros puxados para os tons de madeira.



Figura 201: Estética, Quarto

Fonte: <<https://goo.gl/sRC5c1>>. Acesso em 05 out.2018.

Figura 202: Estética, Quarto.

Fonte: <<https://goo.gl/pMgKcV>>. Acesso em 05 out.2018.

O restaurante (Figuras 203 e 204) conta com áreas fechadas e abertas para alimentação. A decoração escolhida por Gehry para esse espaço segue a mesma linha decorativa dos quartos. Móveis modernos, o vermelho como tom pontual em alguns elementos, aparecendo dessa vez até na parede. Mesmo com o restaurante estando no interior da edificação, percebe-se que as estruturas externas aparecem participando da ornamentação também interior, e toda ela encontra-se alinhada com suas partes.



Figura 203: Restaurante, Área fechada de alimentação - Hotel Marqués Riscal

Fonte: <<https://goo.gl/pGpEfS>>. Acesso em 05 out.2018

Figura 204: Restaurante, Área aberta de alimentação.

Fonte: <<https://fotos.habitissimo.com.br>>. Acesso em 05 out.2018

O hall de entrada do Hotel (Figura 205) possui pé direito duplo, um espaço amplo e com pouca ornamentação unitária, sendo o conjunto, em si, o que atribui harmonia ao ambiente. O mesmo revestimento utilizado nos fechamentos externos - granite



Figura 205: Hall de entrada.

Fonte: <<https://goo.gl/2ax8Ma>>. Acesso em 05 out.2018

CONCLUSÃO

A linguagem arquitetônica percorreu um longo caminho até chegar ao estado atual. Sabe-se que cada gramática existente na história, foi motivada por diversos fatores que são inerentes ao contexto em que foi concebida. Na linguagem pré-histórica, vê-se o início das descobertas, e as aplicações de conhecimentos que foram surgindo lentamente e se desenvolvendo. Surge a arquitetura como símbolo e como necessidade, e a partir de então se estabelecem diversos conceitos, ora carregados de valores, ora destituídos. De lá pra cá, em alguns momentos a arquitetura se apoia em um viés metafísico, carregando um sentimento de devoção que transcende a arquitetura simples e comum, com uma incessante busca do que é superior, elevado. Em outros momentos, simplesmente perde seu rumo em prol da liberdade das manifestações ideológicas ou artísticas. E é nessa oscilação de sentimentos que estão os conflitos que envolvem a percepção da arquitetura pelo homem.

As regras são utilizadas como ferramentas para a obtenção ou não desses anseios. No decorrer da história, ora são exploradas em demasia, ora são aniquiladas de uma só vez, e o consenso sobre como deve ser a arquitetura feita pelo homem e para o homem, ainda não foi encontrado. Diante disso, busca-se, através deste trabalho levantar

Os objetos de estudo escolhidos são extremamente contrastantes entre si, e refletem muito bem o contexto em que foram concebidos. O Palácio de Blenheim, concebido no século XVIII, período em que o saudosismo e um novo conceito surtem, a intenção de mostrar que os estilos podem ser configurados de modo harmonioso, e que uma nova linguagem pode surgir dessas combinações, com regras e uma estrutura, tal ideia foi aproveitada por Vanbrugh na execução do projeto do Palácio.

O Hotel Marqués de Riscal também foi concebido em um período de grandes transformações na arquitetura. O Neoplasticismo em voga, um sentimento de liberdade criativa e de domínio sobre a arquitetura através da tecnologia e de novos materiais. Abandona-se as regras em prol dessa liberdade. O desconstrutivismo domina as novas mentes.

Com base nos estudos de caso realizados com as duas obras, têm-se as seguintes conclusões: a arquitetura eclética ocorreu sob boa intenção, afinal a ideia era reconhecer o valor da arquitetura do passado e transmitir o conhecimento para o

contexto em que estavam vivendo, com o fim de resolver a crise de conceitos arquitetônicos que estava acontecendo. Vanbrugh teve sucesso em seu objetivo de exaltar das qualidades tradicionais, as linguagens barroca, gótica e romana foram representadas com respeito em sua edificação. O valor das ordens e sua contribuição para o ritmo da arquitetura está presente no resultado final; a simetria romana, a imponência gótica, a sensibilidade do barroco foram representados no Palácio.

E ainda, o partido arquitetônico do Hotel Marqués de Riscal revela-se muito interessante e também com boas intenções. A ideia de tornar a obra parte íntima do contexto em que será situada, é sensacional. Também as inúmeras possibilidades que as novas e avançadas técnicas construtivas e novas tecnologias oferecem, são fenomenais.

Porém, acredita-se que nem um e nem outro são ideais arquitetônicos que atendam ao anseio arquitetônico do ser humano na atualidade.

Vanbrugh, apostando na linguagem barroca, trouxe para o interior da sua obra, um exagero descomedido na ornamentação. A linguagem barroca se excede ao tentar exaltar todas as qualidades de seus ornamentos em um mesmo ambiente, torna-o pesado e incômodo, sobrecarrega-o com tantas informações. Já Gehry, na tentativa de substanciar sua poética interpretação sobre os objetos de seu partido, cria uma arquitetura completamente desequilibrada e perdida. Uma edificação que de certos ângulos parece minguar e “enfeiar”, enquanto quando se vê da fachada principal, torna-se de repente uma explosão de cores e fitas.

A partir disso, leva-se em conta que a arquitetura precisa conter parte da sensibilidade do barroco, pois é necessário que se preocupe com o ornamento. Ao mesmo passo, a necessidade de fundir-se ao local e ao propósito de sua existência, não pode faltar na arquitetura atual, afinal, é preciso que haja consonância entre a obra e o local onde será instalada. Além disso, julga-se também essencial que se tenha novas regras para que excessos desenfreados não sejam cometidos, entende-se que a arquitetura para pessoas não deve ser baseada na criação de obras que causem espanto, aflição, confusão ou medo, nem em obras que se perdem em seus exageros, mas sim em edificações que tragam beleza, bondade e verdade, para que assim, uma linguagem sensata seja desenvolvida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDIS, Bill. **Edificação: 3000 anos de projeto, engenharia e construção**; trad. Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2009.

ALONSO PEREIRA, José Ramón. **Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI**; tradução Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2010.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**; trad. Silvia Mazza; São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à arquitetura**; trad. Maria Manuel Ribeiro; 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2014.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura**; trad. Attílio Cancian; São Paulo: Perspectiva, 2014.

COLE, Emily. **História ilustrada da arquitetura**; tradução Livia Chede Almendary – São Paulo: Publifolha, 2011.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987**; tradução Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRAGOE, Carol Davidson. **Como decifrar arquitetura: um guia visual completo dos estilos**; trad. Ricky Goodwin. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

FARRELLY, Lorraine. **Fundamentos de Arquitetura**; trad. Alexandre Salvaterra. – 2. ed. – Porto Alegre: Bookman, 2014.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian; WODEHOUSE, Lawrence. **A história da arquitetura mundial**; trad. Alexandre Salvaterra. – 3ª Ed. – AMGH, 2011.

JANSON, H. W. **História da Arte**; trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2º. Edição, 1996.

LOOS, Adolf. **Ornamento e crime** – 1ª ed. – Lisboa: Editora Cotovia, 2004.

MOURA, Éride. **Frank Gehry: Hotel Marqués de Riscal**, Videira de Titânio e aço brota na região de La Rioja.
<<https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/frank-gehry-hotel-elciego-17-04-2007>>. Acesso em 07 nov.2018.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**; tradução Paulo Neves. – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Biblioteca do pensamento moderno).

SÁ, Marcos Moraes de. **Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura**/Marcos de Sá; [prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna]. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura**; trad. Maria Amélia Belo. Lisboa: Edições 70, 2010.

SUMMERSON, John. **A linguagem Clássica da Arquitetura**; trad. Pt. Sylvia Ficher; revisão da tradução Monica Stahel. – 5ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção mundo da arte)

VITRUVIO. **De architectura**, edição *principal*, 1486; trad. pt. M. Justino Maciel, Tratado de Architectura, 3ª ed. – Lisboa: Editora IST Press, 2009.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**; trad. Maria Isabel Gaspar, Gaetan Martins de Oliveira. 2ª ed – São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.