



Universidades Lusíada

Amorim, Sérgio Filipe Pinto

Novo estilo : Semper versus Viollet-le-Duc

<http://hdl.handle.net/11067/457>

Metadados

Data de Publicação	2011
Resumo	A produção arquitectónica entre o final do século XVIII e o início do século XX é o resultado do debate sobre a representação do objecto arquitectónico perante o novo paradigma tecnológico na concepção do edifício, expondo um conflito entre arte e técnica na gestão projectual da estrutura/revestimento, no processo criativo da forma. A ruptura com o Barroco, sobretudo, pelos arquitectos franceses do século XVIII, serve de acto iniciador de uma renovada busca estilística, com fortes orientações...
Palavras Chave	Arquitectura Moderna - Século 19
Tipo	article
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] RAL, n. 3 (2.º semestre 2011)

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-20T13:59:09Z com informação proveniente do Repositório

NOVO ESTILO: SEMPER VERSUS VIOLLET-LE-DUC

Sérgio Filipe Pinto Amorim¹

RESUMO

A produção arquitectónica entre o final do século XVIII e o início do século XX é o resultado do debate sobre a representação do objecto arquitectónico perante o novo paradigma tecnológico na concepção do edifício, expondo um conflito entre arte e técnica na gestão projectual da estrutura/revestimento, no processo criativo da forma.

A ruptura com o Barroco, sobretudo, pelos arquitectos franceses do século XVIII, serve de acto iniciador de uma renovada busca estilística, com fortes orientações Clássicas e Góticas que - num âmbito teórico e em associação com as descobertas arqueológicas, os nacionalismos europeus e americano - determinam grande parte do léxico usado nas obras da primeira metade do século XIX. Contudo, é através da vulgarização da prática construtiva com o ferro, nas décadas de 50, 60 e 70, que a edificação encontra as maiores contradições na expressão da tecnologia construtiva, desenvolvendo-se uma maior variação discursiva de gosto eclético. Nas três décadas seguintes, com as experiências dos arquitectos da Escola de Chicago, da Secessão Vienense e da *Art Nouveau*, a procura do *novo estilo* dá origem a interpretações da forma construída tão diversas quanto complexas na articulação teórico-prática da estrutura com o revestimento. São experiências desenvolvidas em processos individuais que demonstram várias interpretações sobre os elementos arquitectónicos - através do ornamento e dos materiais que os constituem -, perfeitamente enquadradas pelo espectro teórico proporcionado pelas teses de *Der Stil* e de *Entretiens sur l'architecture*.

PALAVRAS-CHAVES

Século XIX, Estilo, Semper, Viollet-le-Duc, Tectónica.

ABSTRACT

The architectural practice from the late eighteenth century to the early twentieth century is the result of the debate about the representation of the architectural object facing the new technological paradigm in building design, exposing the conflict between art and technique in the project-management of structure/cladding, in the creative process of form.

The break with the Baroque, especially by the French architects of the eighteenth century, serves as an initiator act of the renewed stylistic quest, with strong Classical and Gothic guide lines - in a theoretical context and in association with the archaeological findings, the European and American nationalisms - determines much of the vocabulary used in the construction on the first half of the nineteenth century. Yet, it is through the vulgarization of the constructive practice with iron, in the 50's, 60's and 70's, that the building form shows the biggest contradictions in the technological expression of construction, developing a greater range of discursive eclectic taste. In the next three decades, with experiences of the Chicago School, the Viennese Secession and the *Art Nouveau*, the search for a *new style* exposes complex and diverse interpretations of the built form in the theoretical-practical articulation of the structure with the cladding. These Experiences were developed in individual processes that exhibits several interpretations about the architectonic elements - through the ornament and the materials that they are made off -, perfectly framed in the theoretical spectrum provided by the theses *Der Stil* and *Entretiens sur l'architecture*.

¹ Assistente da disciplina de Projecto I do curso de Arquitectura. E-mail: sa.correio@gmail.com

KEY-WORDS

Nineteenth Century, Style, Semper, Viollet-le-Duc, Tectonics.

A partir de meados do século XIX, Gottfried Semper e Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc definem duas linhas teóricas que orientam a criação artística da forma na interpretação/exploração da potencialidade tecnológica permitida pela economia física da grelha estrutural. É sobretudo, com as obras fundamentais de *Der Stil* e *Entretiens sur l'architecture* que organizam respectivamente a suas teses específicas: «[...] a de Semper sob a ideia da transfiguração da estrutura e dos materiais construtivos através do revestimento, enquanto que a de Viollet-le-Duc sob a ideia de uma directa correspondência entre estrutura e forma arquitectónica»¹. Poderíamos considerar que a primeira se rege por valores fundados numa arquitectura que exalta os valores simbólicos e metafóricos, suplantando o papel determinante que a estrutura e os materiais têm na segunda.

Para Semper a forma significa mais do que a simples construção, ela representa o acto criativo humano de transformar a ideia em fenómeno. Nessa condição, a sua visão específica da relação entre arte e ciência orienta-o para um discurso de valorização da manifestação artística na arquitectura. Na introdução de *Der Stil*, a propósito da postura das teorias da estética materialista², escreve: «A arte de hoje é muito condicionada pelas teorias que indicam como tratar os materiais com objectivos técnico-construtivos. [...] O ponto débil destas teorias é o de ter estabelecido uma ligação estreita entre momento criativo e o material adoptado, partindo da hipótese errónea que o mundo das formas arquitectónicas nasça exclusivamente das condições práticas e técnicas da construção e que se continue a desenvolver, apenas, a partir deste princípio. Pelo contrário, o material está ao serviço da ideia e, quando esta emerge no mundo sensível, isso não é o elemento determinante de um processo semelhante. A forma é a ideia tornada fenómeno, pelo que não pode estar em contradição com o material com o qual se constitui; todavia não é necessário que o material seja o único interveniente, qual factor essencial, na manifestação artística»³.

Semper augura encontrar na forma a simbiose entre empirismo artístico e o controlo técnico-construtivo na manifestação física da própria ideia. Para tal propõe uma estética sob o nome de *Stillehre*⁴ (teoria do estilo), cuja definição teórica reporta para uma concepção mais unitária da relação forma/linguagem. Esta visão renovada da estética e do belo em arquitectura torna-se polémica por se organizar de modo contrário à herança do classicismo vitruviano que Semper designa como “estética da beleza formal de natureza colectiva”: à sistematização fragmentada na articulação entre forma, processos construtivos e linguagem (catalogada em inúmeros tratados) - geradores de “harmonia, eurtmia, proporção, simetria, etc.” -, contrapõe e valoriza a originalidade de componentes essenciais – “ideia, força, material e instrumentos” - para despoletar a forma, desde a génese abstracta, no plano intelectual do criador, até à construção/materialidade, no plano físico. A sua teoria torna-se mais precisa e compreensível, quando decide propor, baseado nas ciências naturais, a seguinte fórmula matemática: « $Y = F(x,y,z, \text{etc.})$. Esta fórmula não é mais do que a tentativa de abarcar as relações entre a obra artística, o estilo e todos os factores constituintes. “Y” é a obra artística que é determinada por factores constantes (F), e variáveis (x,y,z,). Segundo Semper as funções constantes são as que ele classifica segundo “tipos”; as variáveis são 1) os materiais, 2) os condicionantes locais, etnológicos, climatológicos, religiosos e políticos, 3) influências pessoais (do artista e do cliente). [...] Semper define os “tipos” como formas primitivas determinadas pela necessidade, formas que ele identifica com os seus quatro elementos fundamentais»⁵.

² Fanelli Giovanni, Gargiani, Roberto, *Il principio del revestimento: prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 8-9.

³ Semper categoriza «[...] três escolas fundamentais, correspondentes a três tipos de relações de arte e ciência: a) os materialistas, influenciados pelas ciências naturais e pela matemática; os historicistas, influenciados pela história da arte e pelas investigações arqueológicas; c) os esquemáticos, puristas, etc. influenciados pela filosofia especulativa.» Semper, Gottfried, *Lo Stile*, a cura de A. R. Bureli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, tr. Ita., Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 13.

⁴ Ibidem.

⁵ «A teoria empírica da arte (*empirische Kunstlehre*), ou a teoria do estilo (*Stillehre*), não é sequer uma estética pura, ou seja, uma

Assim, para Semper, os materiais pedra, barro, madeira e tecido definem os quatro materiais básicos a partir dos quais se constituem respectivamente quatro técnicas elementares que, por sua vez, justificam e correspondem criteriosamente aos quatro elementos fundamentais da arquitectura: alvenaria – fundação; cerâmica – lugar para o fogo; madeira – tecto (estrutura); tecidos – recinto.

É através desta articulação entre “material, técnica e elemento” que Semper procura a génese da arquitectura. De início concepção abstracta, torna-se evidente e real na formalização de um pequeno abrigo: a *cabana das Caraíbas*⁶ (fig.1). Um pequeno edifício tornado modelo e sobre o qual Semper consolida uma interpretação etnográfico/etimológica⁷ dos seus ensaios teóricos. O mais relevante é a constituição de uma linha de investigação que o orienta para o mito da origem têxtil da arquitectura, e em que a parede é condição *sine qua non* de todo o desenvolvimento especulativo do tema. Para Semper, a parede deve ser encarada em dois planos distintos: estereotómico - *Die Mauer* (parede-estrutura); tectónico - *Die Wand* (a parede-película). Mas, numa nova alusão à etimologia das palavras em alemão, ele encontra uma forte relação de *Wand* com a arte têxtil⁸.



Fig.1_ Gottfried Semper, a cabana das Caraíbas exposta na Grande Exposição de 1851_ Frampton, Kenneth, *Tectonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, tr. Ita., Skira, Milão, 1999, p.107.

Neste mito Semper assume a supremacia simbólica do revestimento face à forma em que se integra, levando-o a desenvolver o *Prinzip der Bekleidung*, ou seja o *Princípio do Revestimento*. Desta ideia de revestir/vestir nasce uma delicada visão tectónica baseada em motivos temáticos de derivação têxtil. Na articulação entre carpintaria e tecelagem, entre elementos de sustentação e invólucro, a característica principal é a leveza do elemento delimitante do espaço e perante o qual a estrutura/forma se subordina somente como suporte de representação da ideia/estilo⁹.

concepção abstracta do belo. Esta última consideração assume a forma enquanto tal, vê a beleza como o concorrer de formas singulares num efeito global que satisfaça e apaga o nosso gosto artístico. Toda a peculiaridade estética da beleza formal é, nesta óptica, de natureza colectiva: harmonia, eufonia, proporção, simetria, etc. A teoria do estilo, por outro lado, concebe o belo de maneira unitária, como produto e resultado e não como uma soma ou série. Esta procura os componentes essenciais da forma, que todavia não são forma em si mesmo, antes ideia, força, material e instrumentos: digamos os elementos preliminares e as condições de base da forma». Idem, p. 6.

⁶ Krufft, Hanno Walter, *Historia de la Teoria de la Arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, tr. Esp., Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 547.

⁷ «Confirmado pelo testemunho da cabana das Caraíbas, que ele [Semper] vê na Grande Exposição no Crystal Palace em 1851, os quatro elementos de Semper representam uma ruptura fundamental com a tríade vitruviana formada pela *utilitas*, pela *firmitas* e pela *venustas*. A realidade empírica deste abrigo primordial orienta Semper a propor uma tese antropológica em oposição da cabana primitiva, avançada por Laugier em 1753». Frampton, Kenneth, *Tectonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, tr. Ita., Milano, Skira, 1999, p. 107.

⁸ Ver Semper, Gottfried, *The Four Elements of Architecture*, Tr. Ing. por Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann, Cambridge University Press, 2010.

⁹ «Tanto Mauer como Wand se fundem na palavra wall [parede em inglês], mas esta última, no alemão, relaciona-se com a palavra que indica vestir, *Gewand*, e com o termo *Winden*, que quer dizer bordar.» Frampton, Kenneth, *Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectónica*, *Architectural Design* 60, n.3-4, 1990, pp.19-25, in Nesbitt, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, tr. Por., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 564.

No entanto, é nesta aproximação a um *novo estilo* que Semper não efectua qualquer proposta para o determinar e, assim, poder conciliar as suas orientações mítico-simbólicas com a nova lógica construtiva. De resto, Semper «[...] é céptico no que respeita à ideia de um *estilo novo* para o presente, já que não existe nenhuma ideia nova de valor histórico mundial que se manifeste com força e consciência, mas opina que seria possível *dar-lhe a adequada vestimenta arquitectónica*»¹⁰.

Perante tal posição, o seu *princípio do revestimento* perde a *força* de gerar um novo discurso formal sobre a monótona grelha estrutural que, entretanto, se dissemina pela construção corrente. Deste modo, acaba por se verificar na teoria semperiana um confronto entre a peculiar interpretação histórica da arquitectura - com base na policromia¹¹ e no mito da origem têxtil - e a sua aplicabilidade prática nas condições técnico-construtivas da sua época. É sobretudo na sua arquitectura que deixa bem explícita a descontinuidade teoria/prática, desenvolvendo «[...] conceitos neo-renascentistas como expressão liberal do estado. Trata-se de uma resposta resignada à carência de uma *nova ideia de valor histórico mundial: enquanto esta não surja, temos que nos acomodar o melhor possível com o velho*»¹² (fig.2).



Fig.2_ Gottfried Semper, segundo Hoftheater, Dresden, 1870-78_ Mallgrave, Henry Francis, *Gottfried Semper architect of the nineteenth century*, Yale University, Hong Kong, 1996, p. 341.

O simbolismo original decorrente da concepção têxtil da parede desvanece-se na adaptação do “princípio do revestimento” ao rigor de “vestido” classicista sobre uma matriz estrutural rigorosa, obrigando que tal fundamento teórico seja, agora, determinado pela racionalidade estética da linguagem herdada e desenvolvida pelos inúmeros tratados de arquitectura desde o século XVI. Assim, é o próprio Semper a consentir ao revestimento a possibilidade de representar os valores sólidos da sintaxe clássica sobre o pragmatismo e fragilidade da grelha estrutural. Encontramos, nesta aproximação aos ideais clássicos, o prolongamento da “beleza formal de natureza colectiva” como meio alternativo preparado para gerir um processo artístico que se deve sobrepor ao registo meramente técnico da moderna construção em ferro. Ao abrir este precedente teórico, principalmente a partir dos seus escritos, Semper origina no espectro cultural da segunda metade de oitocentos pensamentos tão diversos como controversos¹³: estes podem desenvolver-se desde a procura dos valores mítico-simbólicos, intrínsecos à sua visão evolucionista da arquitectura, até à aproximação de valores determinativos, mais ajustáveis ao pragmatismo técnico-construtivo.

É nesta linha do pragmatismo técnico-construtivo que se verifica uma aproximação às teses de Viollet-le-Duc, para quem a arquitectura deve ser o resultado dos fenómenos de ordem construtiva através da valorização das suas condicionantes tecnológicas e sociais: «*Para o arquitecto, construir significa aplicar os materiais em função das suas propriedades e da sua natureza, com o fim de satisfazer uma necessidade, utilizando os meios mais simples e mais duradouros e para que a construção reflecta durabilidade e proporções adequadas*

¹⁰ «É o revestimento que, na expressão simbólica dos factores variáveis que constituem a obra de arte, determina realmente o estilo». Kruff, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, p. 549.

¹¹ Ibidem.

¹² «O objectivo primordial de Semper não é formular uma demonstração histórica da policromia na Antiguidade, mas estabelecer um princípio vigente. A policromia converte-se para ele no ponto de partida da sua “Bekleidungstheorie” [teoria do revestimento], que desenvolve posteriormente, do mesmo modo que para Labrouste constitui o ponto de partida da estética relativista da arquitectura». Idem, p. 544.

¹³ Idem, p. 549.

sujeitas a certas regras impostas pelos sentidos, a razão e o instinto humano. Assim, os métodos do construtor deverão variar em função da natureza dos materiais, dos meios de que disponha, das necessidades que deva satisfazer e do meio cultural a que pertença»¹⁴.

Esta orientação é desenvolvida face aos seus interesses românticos pela Idade Média. Para Viollet-le-Duc o gótico representa o momento chave da evolução tecnológica e social na história. «Mas o seu interesse de conhecimento não é puramente histórico. Na medida em que vê a arquitectura gótica como algo racional, como expressão cabal de uma sociedade que ele qualifica de democrática, os princípios desta arquitectura passam a ser um modelo para o presente»¹⁵. O presente que necessita de um *novo estilo*.

À semelhança de Semper, tenta enunciar os factores que possam gerar uma estética que regule a forma construída, estabelecendo os princípios constantes e variáveis para uma “nova arquitectura”, tal como observa Hanno Walter Kruft: «Entre os princípios constantes menciona as leis de comportamento dos materiais, entre os variáveis conta com as condições históricas e sociais correspondentes a cada situação»¹⁶. São estes princípios racionais que justificam a sua linha de pensamento funcionalista entroncando, em muitos aspectos, nos conceitos desenvolvidos no final do século XVIII, em particular, nos escritos de Durand¹⁷ e nos estudos de Rondelet¹⁸. Mesmo a preferência de Viollet-le-Duc pelo gótico, como a génese do *principe vrai* para o *novo estilo* caracterizado pelo racionalismo estrutural, também encontra muitas referências noutros teóricos do *século das luzes*, sobretudo, na particular leitura histórico-evolutiva da arquitectura por Marc-Antoine Laugier no seu modelo da *cabana primitiva*¹⁹ (fig.3).



Fig.3_ Abade Laugier, cabana primitiva, capa da segunda edição dos *Essai sur l'architecture*, 1755_ Wiebenson, Dora, *Los Tratados de Arquitectura*. De Alberti a Ledoux, tr. Esp., Hermann Blume, Madrid, 1988, p. 139.

¹⁴ «Ao não ter conciliado e resolvido o dualismo entre impulsos mítico-simbólicos e nova lógica construtiva, a teoria de Semper torna-se testemunho importante da dramática inconciliável dos termos da cultura contemporânea e enquanto tal pôde constituir horizonte de referência de tendências culturais também diversas e opostas. E por não ter clarificado e resolvido tal dualismo fez com que ao partir-se das teorias de Semper se desenvolvessem filões de pensamentos de orientação determinística ou então mais sensíveis à problemática das suas descobertas.» Fanelli Giovanni, Gargiani, Roberto, op. cit. (1), 1994, p. 6.

¹⁵ Viollet-le-duc, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*, 10 vols., Paris, 1854-1868, in Kruft, Hanno Walter, *Historia de la Teoria de la Arquitectura*. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días, tr. Esp., Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 497-498.

¹⁶ Kruft, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, p. 497.

¹⁷ Idem, p. 498.

¹⁸ «Os princípios da arquitectura de Durand cumprem o conceito mais geral da *disposição*, em torno da qual se centrou a discussão sobre teoria de arquitectura já em princípios do século XVIII em França. Na opinião de Durand, o único tema da arquitectura é a *disposição mais adequada e mais económica*. Uma vez esta estabelecida, os critérios estéticos de *grandeur*, *magnificence*, *variété*, *effet* e *caratère* satisfazem-se automaticamente. O funcionalismo em Durand é absoluto». Kruft, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, p. 484.

¹⁹ «A importância de Rondelet radica sobretudo na sua ampla teoria dos materiais e no tratamento de problemas de ordem construtiva, [...]. É um dos primeiros que estudou de forma sistemática a utilização do ferro e a estática das construções de ferro. [...] Rondelet foi o primeiro a registar de forma matemática a regularidade da tracção e compressão de materiais e a expor os resultados em quadros sinópticos. Além disso desenvolveu um novo método para conseguir um cálculo exacto dos custos de construção. Neste sentido, a introdução do metro como sistema unitário de medida teve um importante papel. Também Durand utilizou o sistema métrico decimal, cuja adopção em França foi decidido em 1795 pela Assembleia Nacional». Kruft, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, pp. 485-486.

É uma abordagem delineada pela possível explicação do primeiro abrigo numa visão idílica do objecto arquitectónico. No desenho da capa da segunda edição (1755) dos seus *Essais sur l'Architecture*, Laugier procura, no próprio ambiente natural, a sugestão da edificação primitiva constituída por elementos vegetais semi-transformados²⁰, uma explicação para a coluna, o entablamento e o frontão. Esta aproximação à origem da arquitectura é, na verdade, representada de modo a compreender a arquitectura grega - na figura do templo -, que Laugier reconhecia, a par do gótico, como capaz de expressar claramente as suas funções²¹. No entanto, o cumprimento da função não está associado à adaptação da forma a um uso específico, é antes um conceito novo ligado necessariamente, à lógica tectónica²². A sua leitura particular evidencia a coluna como constituinte essencial da arquitectura, em que a parede representa apenas uma necessidade secundária e a pilastra não é mais do que um *bastard* do sistema construtivo. Esta concepção é tanto mais particular quanto dogmática, quando, na linha do ideal platónico do “greco-gótico” do século XVIII, procurava abolir todos os elementos curvos²³.

Na aplicação de tais princípios encontramos a unidade base trilitica da estrutura reticular que sustenta a cobertura (a sua forma justifica o frontão): a coluna como elemento vertical de apoio do entablamento que se dispõe na horizontal. Assim, o ideal platónico procurava sintetizar na forma um conceito de esqueleto linear, em género de sistema porticado com matriz racional. Esta concepção significava a identificação e preconização da estrutura enquanto sistema autónomo de qualquer indício de encerramento espacial, pois Laugier, ao considerar a *cabana primitiva* como o expoente máximo dessa expressão, a sua visão do modelo é tão extrema que chega mesmo a considerar que os vazios (entre apoios) poderão ser preenchidos com mais colunas para efectuar o encerramento do espaço: «[...] *agora o homem está alojado* [debaixo da cobertura da cabana]. *É certo que o frio e o calor se farão sentir nesta casa, aberta por todos os lados; mas depois de preencher os espaços intermédios com colunas ele sentir-se-á seguro*»²⁴.

A partir deste modelo, Laugier desenvolve uma lógica construtiva de extrema importância e com grandes repercussões para os teóricos posteriores, mesmo aqueles que também preconizam um modelo de “cabana” para justificar e enquadrar um determinado estilo histórico. Sobretudo para Sir William Chambers que defende uma evolução morfológica do primeiro abrigo em formato cónico até à forma de “cabana quadrada com telhado de duas águas”²⁵ (fig.4) e para Sir James Hall que tenta revitalizar o gótico, partindo da *histoire raisonnée*²⁶.

²⁰ «Em 1750 apareceu o escrito de Jean Jacques Rousseau para a academia de Dijon, “Discours sur les sciences et des arts”, nele reconstitui o estado primitivo da humanidade como algo feliz e natural. [...] Em analogia com as determinações Rousseau sobre um estado primitivo idílico, Laugier formula a hipótese de que toda a arquitectura tem a sua origem na cabana primitiva. [...] A ideia da cabana primitiva é comum na teoria da arquitectura desde os tempos de Vitruvio, mas até este momento constituía simplesmente o começo histórico da arquitectura. Laugier dá ao conceito um novo significado: a cabana primitiva deverá ser princípio e medida para toda a arquitectura». Kruff, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, p.197.

²¹ «A pequena construção que acabo de descrever [cabana primitiva] é o tipo a partir do qual se elaboraram todas as magnificências da arquitectura. Os defeitos fundamentais evitam-se e a autêntica perfeição consegue-se ao aproximar-se da execução elementar. As peças verticais de madeira sugerem a ideia de colunas, as peças horizontais que descansam sobre elas, os entablamentos. Finalmente, os membros inclinados que constituem a cobertura revelam a ideia de frontão». Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753, in Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, tr. Esp., Gustavo Gili, Barcelona, 1999, pp. 52-53.

²² Kenneth Frampton faz a seguinte observação: «É difícil apresentar de modo adequado a complexidade cultural da síntese que Fremin, Cordemoy e Laugier procuraram na perspectiva de alcançar na sua tentativa de promover uma hipotética arquitectura greco-gótica que encarnasse o carácter de *dégagement*, ou seja a articulação das colunas na geração da organização da forma neoplatónica». Frampton, Kenneth, op. cit. (6), 1999, p. 54.

²³ «A verdade da arquitectura encontra-se na sua lógica construtiva. Laugier formula um novo conceito de funcionalismo que substitui o anterior, do começo do século, o qual se associava à ideia de *usage* (no sentido de desenvolvimento das funções). Laugier é um dos precursores do estudo do funcionalismo dos séculos XIX e XX. Kruff, Hanno Walter, *Historia de la Teoria de la Arquitectura. 1. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, tr. Esp., Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 199.

²⁴ Já «Cordemoy propõe uma arquitectura de formas geométricas simples, prefere ângulos rectos e tectos planos, recusa os ângulos agudos e as superfícies curvas. Exige uma concepção unitária do edifício, mas, ao mesmo tempo, insiste na individualidade de cada espaço (*dégagement*)». Idem, p. 184.

²⁵ Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753, in Rykwert, Joseph, op. cit. (20), 1999, p. 52.

²⁶ «Chambers fornece uma visão extremamente esquemática. Não se passa do abrigo cónico, tipo tenda, para a cabana quadrada com telhado de duas águas, existe uma forma intermédia em género de cubo com cobertura plana.» Idem, p. 88.

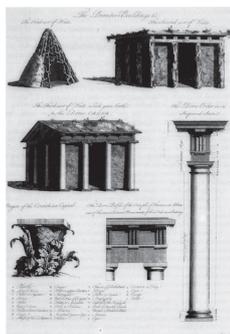


Fig.4_ Sir William Chambers, cabanas primitivas e a origem da arquitectura_ Wiebenson, Dora, *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, tr. Esp., Hermann Blume, Madrid, 1988, p. 144.

Estes dois autores são importantes na condição de estabelecerem a mediação entre o ideal platónico do greco-gótico de Laugier - plasmado na “verdade” do sistema construtivo da sua *cabana primitiva* - e a “sinceridade”²⁷ do gótico primitivo de Viollet-le-Duc. Pois a concepção do “primeiro edifício” para Viollet-le-Duc constitui-se pela forma cónica (fig.5), tal como Chambers já havia anunciado: «*sem dúvida, as suas primeiras tentativas foram toscas e impróprias; sem experiência nem ferramentas, o construtor recolhia uns quantos ramos das árvores, organizava-os em forma de cone e cobria-as com ervas, ou com folhas e barro, formando assim o seu abrigo [...]*»²⁸. O modelo revela uma necessidade funcional - o abrigo - em detrimento da premissa estética da estrutura de Laugier. A asserção do modelo estrutural enquanto matriz compositiva e modular do espaço só se enquadra na lógica do conceito de *sinceridade* com os estudos de Hall para as origens da arquitectura gótica, tal como demonstra a descrição de Joseph Rykwert a partir das ilustrações de *Essays on the Origins*: «O sistema é simples. Crava-se no chão uma fileira de postes aproximadamente da mesma altura, como nas diversas descrições das ordens. Mas a cada uma destas hastes “góticas” fixam-se umas varas flexíveis de salgueiro. Quando se unem as varas de salgueiro às hastes opostas, obtém-se uma forma parecida com uma abóbada de arestas, o bastante forte para sustentar um tecto de palha, por exemplo. Pequenas variações na união nas varas de salgueiro revelam os modelos de arcos e abóbadas [fig.6]»²⁹.

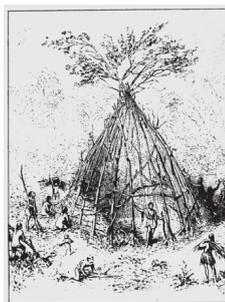


Fig.5_ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, “o primeiro edifício”, 1875_ Rykwert, Joseph, La casa de Adán en el paraíso, tr. Esp., Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p. 47.

²⁷ «Em 1785, na sua volta da Grand Tour, Hall estava a passar diante da beleza e a coerência estilística de muitos edifícios góticos de França e pensava que «alguns edifícios rústicos, que diferiam amplamente do original grego, poderiam ter sugerido as formas góticas. [...] Esta descoberta impulsionou Hall a realizar uma experiência que, como ele assinala, era uma verdadeira *histoire raisonnée* [história fundamentada]». Idem, p. 103.

²⁸ À “verdade” da lógica construtiva que Laugier enuncia na sua cabana primitiva, Viollet-le-Duc acrescenta à sua particular visão do gótico do século XIII a propriedade que este estilo teve de também integrar a “sinceridade” na relação forma/função: «Eles [os arquitectos medievais], nunca deram ao átrio do castelo a forma de uma igreja, a um hospital o aspecto de um palácio, ou à casa da cidade a aparência daquelas do campo: tudo está no seu sítio apropriado, exibindo o carácter decorrente disso: se um interior é espaçoso as janelas são grandes; se um apartamento é pequeno, as aberturas são proporcionais ao espaço que elas pretendem iluminar; se um edifício é dividido em pisos, isto é indicado no exterior, de facto, *sinceridade* é uma das arrebatadoras excelências da arquitectura do Gótico Primitivo; e deve ser observado que a sinceridade é uma das condições essenciais do estilo nas artes, e é também uma das condições da economia nas despesas». **Viollet-le-Duc**, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l’architecture*, Pierre Mardaga, vol. I, Bruxelas, 1986, *7ème entretien*, p. 283.

²⁹ Chambers, Sir William, *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, Londres, 1759, p. 103, in **Rykwert**, Joseph, op. cit. (20) , 1999, p. 88.

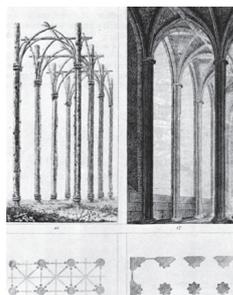


Fig.6_ Sir James Hall, as origens da arquitectura gótica_ Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, tr. Esp., Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p. 103.

Viollet-le-Duc, na observação crítica da forma construída gótica, no seu *septième entretien*³⁰, exprime uma evidente constatação prática: «A arquitectura da escola laica do século XIII é uma arquitectura real; ela é aplicável a todos os propósitos, porque os seus princípios procedem mais do raciocínio do que da forma»³¹. A concepção da forma cumpre um princípio racional, ela é a consequência necessária da função associada à concepção estrutural e à selecção dos materiais. É uma abordagem com maior pendor técnico e resulta da matriz estrutural que passa a deter um papel importante perante todo o desenvolvimento da própria forma. Face aos estímulos recorrentes dos promotores e construtores para que os arquitectos criem a forma artística - de modo desarticulado entre forma e estrutura -, Viollet-le-Duc desenvolve a seguinte contraposição: «Mostrem-nos a forma; dêem-nos as regras através das quais a forma deve ser regida; nós executamos a construção; mas provem que a forma não é uma pura fantasia de artistas que se deixam dirigir pela imaginação caprichosa.» A única resposta que posso oferecer é: “que a forma não é o resultado de capricho, ela não é mais do que a expressão, decorada se quiserem, da estrutura; Eu não posso dar-vos as regras através das quais a forma é gerida, pois a própria qualidade dessa forma deve estar inerente a todas as necessidades da estrutura; imponham-me uma estrutura, eu encontrarei naturalmente as formas que delas derivam, mas se mudam a estrutura, eu devo mudar as formas, não no seu espírito, pois esse espírito deve exprimir precisamente a estrutura, mas na sua aparência, desde que a estrutura em questão mude”³².

Esta interpretação é tão importante na linha teórica de Viollet-le-Duc que a relação estrutura/revestimento define-se pela exaltação da primeira em relação ao segundo e, por consequência, pela representação duma tectónica “sincera”. Para ele a arquitectura do século XIX deveria seguir os mesmos princípios que potenciam as técnicas construtivas ao máximo, pois, ainda na *sétima lição* dos *Entretiens*, comenta a propósito das novas tecnologias ao dispor dos seus contemporâneos: «Se um arquitecto do século XIII pudesse estar entre nós, hoje, ele ficaria espantado com os nossos recursos industriais, mas ele talvez pensasse que nós não sabemos como fazer uso deles»³³.

Existe um claro confronto entre arte e técnica. A divulgação da grelha estrutural em ferro que corresponde à conquista tecnológica da indústria não encontra, por parte dos arquitectos, um acompanhamento artístico intrínseco à sua materialidade e exploração estética na economia da forma construída. Para Viollet-le-Duc esta abordagem torna-se essencial ao considerar no *douzième entretien*, a propósito da construção de edifícios, os meios de execução sobre “o emprego simultâneo da pedra, do tijolo e do ferro” mediante a gestão da ideia de “economia dentro das despesas”. A partir desta ideia «[...] Viollet-le-Duc persegue uma construção ligeira de caixa vazia ou em retícula metálica, considerando-a como capaz

³⁰ Rykwert, Joseph, op. cit. (20), 1999, pp. 103-104.

³¹ A *sétima lição* tem o subtítulo de *Sobre os princípios da arquitectura ocidental na idade média*. Ver Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Pierre Mardaga, vol. I, Bruxelas, 1986, *7ème entretien*, pp. 249-319.

³² Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, op. cit. (27), 1986, *7ème entretien*, p. 284.

³³ Idem, p. 285.

de transformar qualquer elemento tectónico imaginável»³⁴. Com esta abordagem técnico-estilística, ao associar a estética própria do ferro ao espírito de “sinceridade” do gótico, Viollet-le-Duc encontra a base fundamental para desenvolver o estilo do século XIX, que deveria ter fortes referências do estilo neogótico³⁵. O *novo estilo* apresentado ao longo do seu segundo volume dos *Entretiens* é abordado mediante metódicas combinações entre alvenaria e ferro e sob pretensas necessidades ambientais e físicas dos espaços interiores (fig.7): «Com o uso exclusivo do ferro é praticamente impossível conseguir um local são, temperado no inverno, frio no verão, alheio às variações de temperatura. As paredes, as abobadas de alvenaria apresentam sempre vantagens em comparação a qualquer outro sistema. É necessário continuar, pelo bem das circunstâncias, a empregar a alvenaria»³⁶. No entanto, em Viollet-le-Duc, é importante atender ao facto de que a sua interpretação dos materiais na forma arquitectónica permite desencadear a autonomia de sistemas construtivos no mesmo edifício: o sistema linear de ferro deve ser evidenciado, tal como o sistema complementar em alvenaria³⁷.



Fig.7_ Projecto para uma sala com três mil lugares sentados, 1872. Capa do 12ème entretien_ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Pierre Mardaga, vol. 2, Bruxelas, 1986.

Ao contrário de Semper - que não encontrou uma “nova ideia de valor histórico mundial” para preencher o conteúdo simbólico do *princípio do revestimento* -, Viollet-le-Duc revê na “arquitectura de engenheiros” a resposta às exigências do programa para um *novo estilo*: uma relação indissociável entre lógica estática e a racionalidade do processo construtivo.

BIBLIOGRAFIA

- Wiebenson, Dora**, *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, tr. Esp., Hermann Blume, Madrid, 1988.
- Fanelli Giovanni, Gargiani, Roberto**, *Il principio del rivestimento: prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- Frampton, Kenneth**, *Tectonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, tr. Ita., Milano, Skira, 1999.
- Kruft, Hanno Walter**, *Historia de la Teoria de la Arquitectura. 1. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, tr. Esp., Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Kruft, Hanno Walter**, *Historia de la Teoria de la Arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, tr. Esp., Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Mallgrave, Henry Francis**, *Gottfried Semper architect of the nineteenth century*, Yale University, Hong Kong, 1996.
- Nesbitt, Kate**, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory*

³⁴ Idem, p. 283.

³⁵ Frampton, Kenneth, op. cit. (6), 1999, p. 73.

³⁶ «Neste ponto sobressai a contradição interna de Viollet-le-Duc. Ele simpatiza com uma arquitectura de engenheiros, acusa os arquitectos de *utilizar timidamente os meios novos em formas antigas* sem se dar conta que é o que ele próprio faz». Kruft, Hanno Walter, op. cit. (5), 1990, p. 501.

³⁷ **Viollet-le-Duc**, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Pierre Mardaga, vol. II, Bruxelas, 1986, 12ème entretien, p. 64.

1965-1995, tr. Por., Cosac Naify, São Paulo, 2008.

Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, tr. Esp., Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Semper, Gottfried, *Lo Stile*, a cura de A. R. Bureli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, tr. Ita., Laterza, Roma-Bari, 1992.

Semper, Gottfried, *The Four Elements of Architecture*, Tr. Ing. por Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann, Cambridge University Press, 2010.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Pierre Mardaga, vol. I, Bruxelas, 1986.