

FLORENÇA E O QUATTRO-CENTO 1420-1500

A descoberta do mundo e do Homem

Na Itália a evolução do românico até ao Renascimento é tocada, mas não afectada, pelo Gótico. A arquitectura italiana na época do Gótico, com os seus palácios urbanos, espaços claramente estruturados, uma modelação calma e um realce nítido da horizontalidade, já continha em si os gémeos da época seguinte sendo-lhe por isso atribuída, não sem razão, a designação de *proto-renascimento*.

As cidades-estado, ricas e ativas, não eram dominadas pelo clero nem pelos cavaleiros nobres com ideais abstractos, mas sim por uma burguesia - e, particularmente italiana, por uma nobreza fortemente aburguesada - com virtudes mais "palpáveis", como o esforço, o domínio de um ofício e a economia. Tendo alcançado o poder e a prosperidade através das actividades mercantis, desenvolveram-se nelas uma religiosidade de um outro tipo: em vez do desejo de deixar rapidamente para trás a existência terrena "miserável", determinante na época do gótico, o Homem descobria, agora, a beleza e a harmonia do mundo.

Durante o séc. XIV surgiu o Humanismo exigiu e fez com que as ciências naturais deixassem de se fundamentar em dogmas e passassem a basear-se numa observação isenta da natureza, no intelecto e na experiência racional. Tal facto significava o fim da unidade até então vigente entre a fé e o conhecimento: a burguesia passou a ser portadora da cultura ao mesmo nível do clero e as universidades

libertaram-se da igreja. Deste modo, no Renascimento foi aberto o caminho ao lento processo da secularização (laicização da vida), tendo igualmente sido lançados os princípios e as bases da civilização moderna que se viriam a impor séculos mais tarde, o racionalismo, a democracia e os direitos do Homem, as ciências e a técnica, o sistema bancário e a economia orientada no sentido da obtenção do maior lucro possível, assim como a interpretação da arquitectura como obra de arte, são impensáveis sem esta época. Com ela a Idade Moderna libertou-se da Idade Média.

No entanto, no início não se pretendia qualquer "dessacralização" da existência. Antes pelo contrário: o mundo era considerado criação divina e, para se compreender a sua harmonia, procuravam-se as leis que regiam a natureza. Acreditava-se, de igual modo, que a harmonia e a beleza na arte tinham de ser fruto de regras fixas. Este modo de pensar levou, ao repescar da cultura grega da Antiguidade. Os humanistas exigiam também um reatar das tradições culturais italianas. Aprendia-se grego e latim, que até então estava praticamente reservado ao clero, traduziam-se e estudavam-se escritos da Antiguidade Clássica, mediam-se e reconstruíam-se edifícios antigos, recuperavam-se esculturas em escavações.

A única fonte literária de que os humanistas dispunham, no que se refere à arquitectura da Antiguidade Clássica, eram os dez livros de arquitectura do engenheiro militar e arquitecto romano Vitruvius, um tratado escrito por volta do ano 25 a.C. Para além duma dissertação sobre a História da Arquitectura e

A harmonia divina do mundo

RENASCIMENTO

1420-1620

1434 Cosme de Médicis torna-se senhor de Florença e funda a "Accademia Platonica" em 1459.

1497 Vasco da Gama descobre o caminho marítimo para a Índia.

1498 Condenação à morte de Girolamo Savonarola, em Florença, por se opôr à autocracia dos Médicis e à imoralidade do papa Alexandre VI.

1510 Os Fugger, família de mercadores de Augsburgo, dirigem uma sociedade comercial mundial.

1514 Niccolò Machiavelli escreve *Il Principe* (O Príncipe), o retrato de um soberano renascentista, inteligente e consciente do poder.

1517 Lutero publica as suas 95 teses em Wittenberg, início da Reforma na Alemanha.

1518 Publicação do primeiro compêndio de aritmética de Adam Riese.

1519 Lutero põe em causa a origem divina do papado e a

infallibilidade dos concílios. Morre Leonardo da Vinci, o pintor e sábio italiano.

1519-22 Circum-navegação da terra por Fernão Magalhães.

1521 O papa excomunga Lutero nas cortes de Worms.

1527 Conquista e saque de Roma pelos mercenários do imperador Carlos V ("Sacco di Roma").

1528 Baldassare Castiglione publica *Il Cortigiano* (O Cortesão), o homem típico do Renascimento.

1534 É publicada a Bíblia em alemão traduzida por Lutero. Inácio de Loyola funda a "Companhia de Jesus" (ordem dos jesuítas), que se torna a defensora da igreja (em especial na Contra-Reforma).

1536-1541 1536-1541: Miguel Ângelo pinta o fresco do "Julgo Final" na Capela Sistina.

1555 A "Paz religiosa" de Augsburgo regulamenta as



Platão e Aristóteles absorvidos numa conversa: a *Escola de Atenas* de Rafael, 1510-11, fresco, Stanza di Raffaello, Vaticano, Roma.

relações religiosas na Alemanha e confirma o cisma.

1564 William Shakespeare nasce em Stratford-upon-Avon.

1565 Revolta nos Países Baixos chefiada por Guilherme d'Orange e pelo Conde Egmont contra a soberania espanhola e a sua intolerância religiosa.

1571 A esquadra naval espanhola e italiana quebram a supremacia marítima dos turcos na batalha de Lepanto; a Espanha passa a dominar o Mar Mediterrâneo. Giovanni Palestrina torna-se maestro da igreja de São Pedro em Roma.

1588 Afundamento da armada espanhola na luta contra a esquadra inglesa chefiada por Sir Francis Drake.

1605 É publicado o *Don Quijote* (Dom Quixote) de Cervantes.

1616 Os escritos de Galileu baseados nos estudos de Copérnico vão para o Index

a teoria da construção, Vitrúvio definiu um quadro profissional decisivo para os arquitectos, que incluía as bases para a conceptualização da sua formação. Também se debruçou sobre o urbanismo, os vãos materiais de construção, o efeito da cor, as hipóteses construtivas do ponto de vista da engenharia civil, assim como da mecânica. Ao descrever o universo como uma construção arquitectónica desenvolve, com base nesta ideia, leis para o cosmos e para a arquitectura. Os termos técnicos incluídos nesse tratado da Arquitectura da Antiguidade Clássica - o único da época que se conservou - são utilizados ainda hoje.

O "Renascimento" (um termo que também é utilizado, na generalidade, para descrever a recuperação de um estilo, de uma moda ou de uma corrente de pensamento) da Antiguidade Clássica não se consumou na imitação exacta da arquitectura da antiguidade mas muito mais através de um modo de pensar e de ver o mundo.

Experiências em Florença

Florença foi a grande precursora no desenvolvimento do Renascimento. Esta república florescente, ambiciosa e crítica tinha, pelo seu empenhamento no domínio do comércio e das actividades financeiras, assim como nas artes e ofícios, alcançado o primeiro lugar na Europa. Os Pazzi, os Médici e os Pitti apoiavam todos os projectos artísticos que se distanciassem do passado recente sem fama nem glória e que, com o auxílio do esplendor da história da Antiguidade Clássica, ajudassem a difundir o optimismo face ao futuro. Os burgueses que exerciam a soberania deixavam-se aconselhar pelos humanistas ou seguiam, eles próprios, estudos humanistas, sendo, aliás, distintiva dessa época a ligação entre o exercício de cargos públicos e a prossecução de uma vida de erudito. O desejo expresso pelo Renascimento de uma vida moderna, reatando com o legado rico e culto da Antiguidade Clássica, conduziu a uma renovação abrangente das artes.

Sob este conjunto de circunstâncias favoráveis, surgiu em Florença e na Toscana, região a que também pertence esta cidade, a arquitectura do Renascimento. Atribui-se o seu início à construção da cúpula da catedral de Florença, em 1420, por Filippo Brunelleschi, se bem que, em rigor, se tratasse da conclusão genial de uma obra gótica. A sua construção com dois cascos permitiu a modelação independente do interior e do exterior. Assim, a cúpula interior apresenta-se mais baixa, correspondendo às dimensões da catedral gótica, enquanto que o casco exterior é mais elegante e alto, a fim de se poder elevar de um modo calmo e



harmonioso até à lanterna de coroamento. As nervuras de suporte foram ocultadas entre os cascos. Ao contrário do Gótico, os elementos construtivos eram escondidos.

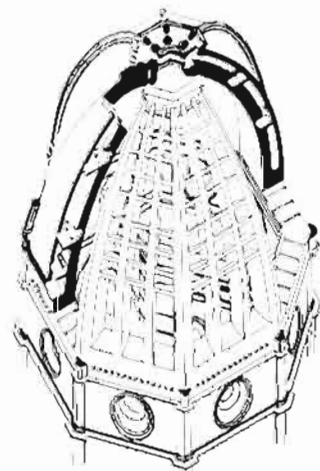
O aspecto exterior de uma obra não resultava apenas de exigências construtivas e de sistemas de proporções abstractos mas também, e sobretudo, da modelação decidida pelo mestre construtor. O exterior devia tornar "aparentes as ideias de Deus", ou seja, devia seguir as "harmonias celestes" da beleza. Assim, a forma da cúpula da catedral florentina foi previamente definida através de um modelo, o que, daí em diante, se tornou cada vez mais frequente, principalmente para os edifícios importantes: o mestre construtor produzia uma obra artística individual tendo sempre em consideração o aspecto global do edifício. Tinha deixado de ser visto - tal como na Idade Média - como artífice anónimo e servidor, mas sim como artista criador distinto, ou seja como indivíduo.

A pintura e o desenho também alcançaram uma individualização artística e, onde anteriormente só existiam quase exclusivamente pinturas religiosas, surgem os retratos e outras representações de uma fidelidade ao modelo natural até então desconhecida.

Também no séc. XIV a habitação voltou a ser, pela primeira vez desde a Antiguidade Clássica, um tema da arquitectura: a elite das cidades italianas,

Catedral de Florença cerca de 1294-1467 Cúpula de Filippo Brunelleschi, 1418-1436 taxonométrica segundo Sampaiolesil

A cúpula da catedral de Florença é considerada uma obra prima da sua época. O alargamento do altar-mor deste edifício erigido no "trecento", realizado por Arnolfo di Cambio, só foi concluído com a construção da cúpula de Filippo Brunelleschi. O tambor octogonal foi abobadado com um casco duplo: o casco interior, mais forte, suporta o exterior, mais leve. Ambos são constituídos por fiadas completas de tijolos colocados como escamas de peixe e nervuras longitudinais, sem a tradicional armação de madeira. A novidade deve-se ao facto de ter sido criada uma construção autoportante sem ter sido necessário engir andaimes no solo para apoiar a cúpula durante a construção.



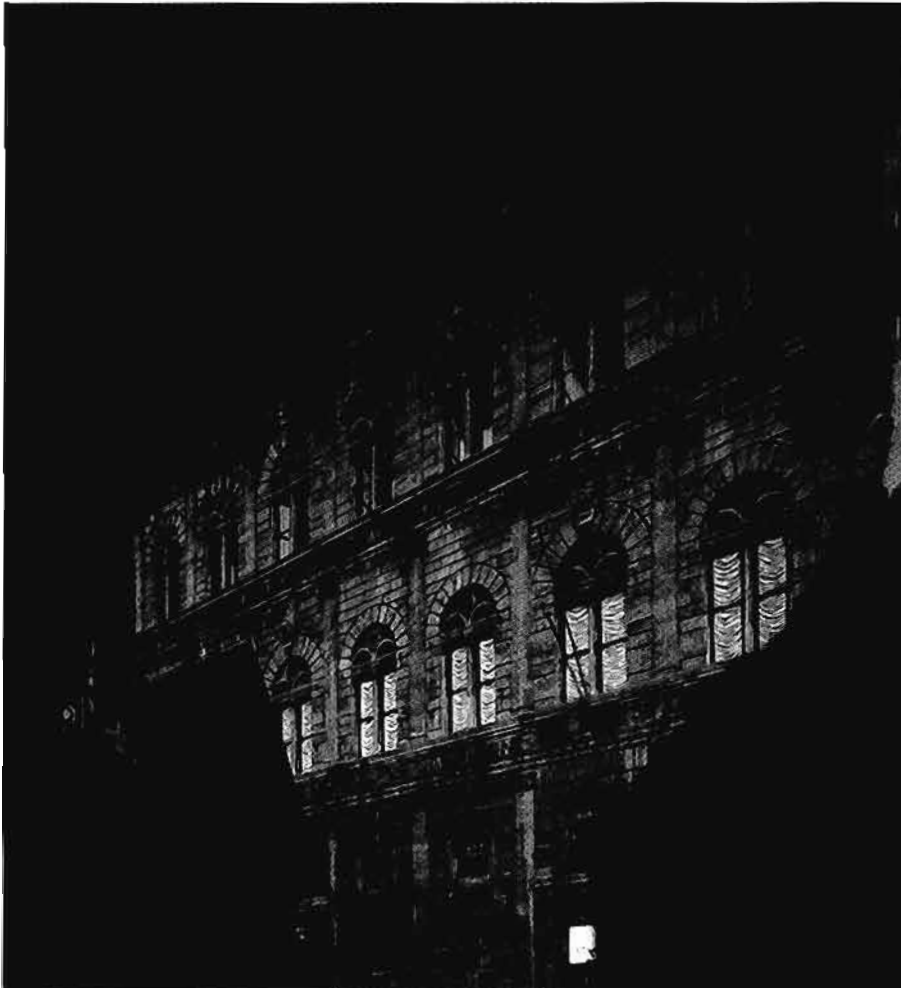


Filippo Brunelleschi: Hospital dos Inocentes, Florença, iniciado em 1419

O Hospital dos Inocentes é uma das primeiras obras de Brunelleschi. A sua estruturação clara e as formas e proporções severas já incluem alguns elementos modeladores essenciais do Renascimento.

Leon Battista Alberti: Palazzo Rucellai, Florença, 1446-51

O Palazzo Rucellai recupera as ordens das colunas da Antiguidade Clássica: *pilstras dóricas, jónicas e coríntias* são sobrepostas à altura da fachada.



consciente do seu mérito, exigia moradias representativas, que permitissem a ostentação do seu valor. Pela primeira vez, os edifícios civis passam a ter uma capacidade de testemunho que ultrapassa em muito a simples utilidade. Florença foi também precursora da construção particular monumental, o palácio (de "palatium" o nome latino do Palatino, a colina de Roma onde viveu o imperador Augusto e os seus sucessores). A casa-fortaleza das cidades italianas, abaladas por lutas de poder durante os séculos XIII e XIV, constituiu o modelo. Os *palazzi* do proto-renascimento apresentam um aspecto exterior fechado e defensivo, rude e frio. A modelação das fachadas no alçado principal com pedra lavrada, trabalhada de modo áspero e arredondado (silharia rústica) sublinha esse aspecto defensivo, tal como a aplicação ao nível do piso térreo de janelas pequenas e quadradas, enquanto que os pisos superiores apresentam janelas de arco de volta perfeita acopladas (*janelas geminadas*), o arco que as une é contornado e coroado por silhana almofadada de pequenas dimensões. A maior parte dos edifícios possui três pisos, com um pé-direito cada vez menor à medida que se sobe em altura, separados por arquitraves com cornijas salientes à altura dos parapeitos das janelas, um embasamento no piso térreo e um entablamento majestoso segundo

o modelo da Antiguidade Clássica romana completam a estruturação horizontal das fachadas rectangulares, rigorosamente simétricas. Em contrapartida, estes *palazzi* mais antigos abrem-se sobre um pátio interior rectangular emoldurado por *arcadas* e *loggias*. Aqui exprime-se, de modo arquitectónico, um centrar-se sobre si próprio - fechado para o exterior mas aberto para si e os seus - que corresponde à crescente importância dada ao indivíduo no Renascimento.

Se bem que no Palazzo Rucellai ainda faltasse um pátio - levou algumas décadas até essa ideia se impor - o seu arquitecto Leon Battista Alberti é um daqueles artistas que personifica a nova época e todas as suas alterações. Do ponto de vista arquitectónico isto exprime-se, por exemplo, na fachada principal do edifício completamente lisa, a alvenaria de pedra lavrada é apenas ornamental. Além disso, neste edifício, ao sublinhado das linhas horizontais vem juntar-se uma estruturação vertical: aqui foram utilizadas de novo, pela primeira vez, *pilstras* correspondentes às ordens da Antiguidade Clássica.

O Palazzo Rucellai foi um dos primeiros trabalhos de Alberti, o arquitecto mais importante do proto-renascimento, juntamente com Brunelleschi. A visão que tinha de si próprio como artista era de tal modo pronunciada que o levava a considerar o projecto de um edifício como sendo o mais importante, deixando sempre a execução a outros. Desta forma, demonstrava um modo de pensar, no que respeita à divisão do trabalho e na atribuição do valor exclusivamente à criação intelectual, que o colocava muito à frente do seu tempo. Na sua actividade de teórico de arte descreveu as bases da sua arquitectura em vários livros, que contribuíram em grande medida para a difusão da arquitectura do Renascimento, dando-lhe uma norma conceptual clara. Além disso, é considerado o primeiro "homem universal" (ou "génio universal"), produziu obras de relevo igual ao de Bramante, Rafael, Miguel Ângelo ou Leonardo da Vinci em vários domínios como a arquitectura, a escultura, a pintura, a poesia, a matemática, as ciências ou a política.

A circunferência como a mais perfeita das formas

Interessados em variadíssimas áreas do conhecimento e impregnados pela ligação típica do Renascimento entre as ideias religiosas, filosóficas e estéticas, os artistas e os eruditos começaram a debruçar-se sobre o estudo do urbanismo ou das proporções do corpo humano que na Antiguidade Clássica (grega) era o cânone para a totalidade da con-



cepção. Assim, o homem é definido como o centro do mundo e esta ideia é transposta para um sistema de apreensão e representação do espaço - a construção do espaço com base numa *perspectiva centralizada*. Para o seu desenvolvimento Brunelleschi ter-se-á servido da óptica matemática de Euclides.

A redescoberta dos conhecimentos da Antiguidade Clássica também teve um papel importante no reavivar da construção de cúpulas. Na construção de cúpulas de dimensões tão grandes como a de Florença o elemento decisivo não foi apenas o saber mas também a vontade de as engr. Mais ao menos na mesma altura em que projectou a cúpula da catedral, Brunelleschi desenhou também o Hospital dos Inocentes, um edifício suportado por colunas e a Sacristia Velha de São Lourenço, o primeiro edifício de planta centrada do Renascimento. Ainda mais do que o quadrado e a cruz grega - as outras formas regulares que se repetem nas plantas desta época - a circunferência simboliza a harmonia e o equilíbrio perfectos. Segundo Alberti, apenas esta forma exprimia a essência de Deus e da sua criação, além disso, estudos das proporções demonstraram que o corpo humano criado "à imagem e semelhança de Deus" cabia exactamente nesta forma.

Por isso, a circunferência ou o polígono eram considerados, não só por Alberti, como sendo a forma ideal para as igrejas; a única coroação adequada para um corpo construtivo deste tipo era a cúpula que, além disso, simboliza tradicionalmente o universo. Segundo esta concepção, o altar devia ficar no centro da igreja com a comunidade dos fiéis reunida à sua volta. Em vez da deambulação solitária-se o sossego. A visão da cúpula é igual de qualquer ponto deste espaço, eleva-se para o alto, mas não se perde como nas catedrais góticas, sendo conduzida de novo à terra pelo semicírculo. Até então, as construções de planta centrada só tinham sido utilizadas entre os cristãos nas igrejas baptismais, nos mausoléus e por vezes em igrejas

devotadas ao culto Mariano, e a igreja hesitou em abandonar o edifício orientado. A igreja de Santo André em Mântua, projectada em 1470 por Alberti, representa uma solução de compromisso e tomou-se o modelo desta tipologia: a igreja salta de uma única nave com abóbadas de berço, três capelas laterais igualmente cobertas por abóbadas de berço (tendo a função de contrafortes), transepto de modulação semelhante, altar-mor quadrangular com abside semicircular e cruzeiro com cúpula sobre tambor baseava-se em modelos da Antiguidade Clássica na estruturação das paredes, como por exemplo as termas e a basílica de Maxêncio. A fachada reúne os motivos de arcos de triunfo e frontões de templos e mostra, juntamente com a estruturação da planta, a tentativa de alcançar uma unidade e uma harmonia perfectas do corpo construtivo - mesmo sem utilizar uma planta centrada.

O AUGO DO RENASCIMENTO E O RENASCIMENTO FINAL (MANEIRISMO) 1500 - 1600

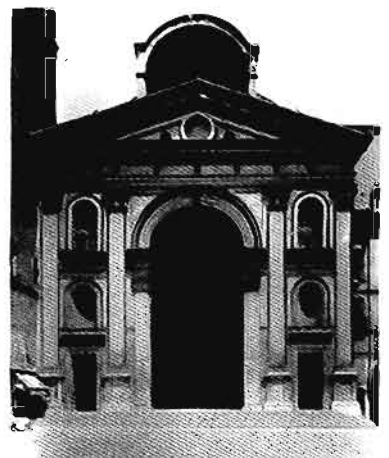
Construções orgânicas

Em meados do séc. XV o Humanismo tornou-se um movimento extremamente importante, favorecido pela conquista de Constantinopla pelos Osmâni em 1453, que levou à fuga de muitos estudiosos gregos para a Itália, e também pela invenção da impressão de livros com caracteres móveis por Johannes Gutenberg. Esta foi a condição necessária para a difusão rápida e alargada de conhecimentos e teorias. Muitos arquitectos publicaram as suas experiências e modos de concepção, deste modo, também a "arquitectura não construída" ganhou importância, os projectos em si passaram a influenciar o desenvolvimento da arte construtiva. Enquanto a igreja combatia exasperadamente muitas descobertas e progressos do Renascimento, principalmente no campo das ciências da natureza, desenvolvia em simultâneo - tal como os príncipes - um forte desejo de celebridade, de tal modo que,

Piero della Francesca: *Cidade Ideal* cerca de 1470

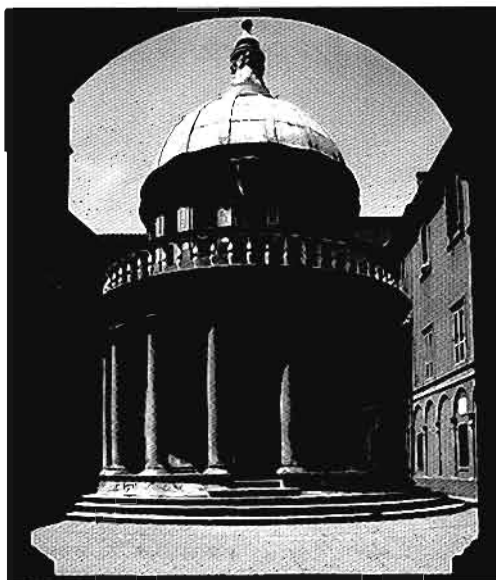
A regularidade absoluta da Cidade Ideal projectada por Piero della Francesca baseia-se na grelha perspectivada da urbanização. A igreja circular no meio do quadro demonstra claramente a sua posição na sociedade. No entanto, as fachadas dos edifícios que leem a praça permitem deduzir a sua importância representativa, pelo que o projecto deve ser classificado como uma imagem esquemática das estruturas político-sociais. Na prática, este tipo de cidades ideais quase nunca foram construídas, uma vez que as condições reais eram quase sempre diferentes das representadas nos projectos de cariz estético e utópico-social.

Leon Battista Alberti: *Santo André* Mântua, a partir de 1470



Donato Bramante: *Tempietto San Pietro in Montorio*, Roma, 1502-1503

O *Tempietto* (pequeno templo) de Bramante é considerado o paradigma do Alto Renascimento. A sua simetria baseia-se na utilização consequente da circunferência como a mais pura das formas geométricas. As proporções dos vários elementos constructivos são harmonizadas de modo a estabelecerem uma relação equilibrada entre si. Sobre uma base redonda de três degraus ergue-se um anel de colunas que suportam um entablamento e, sobre este, uma balaustrada. A colunata envolve um cilindro de alvenaria de pedra fechada por uma cúpula. O *Pantheon* pode ser considerado como tendo sido o modelo deste espaço de planta centrada. No entanto, o plano de Bramante que pretendia centrar o *Tempietto* num eixo redondo não chegou a ser concretizado.

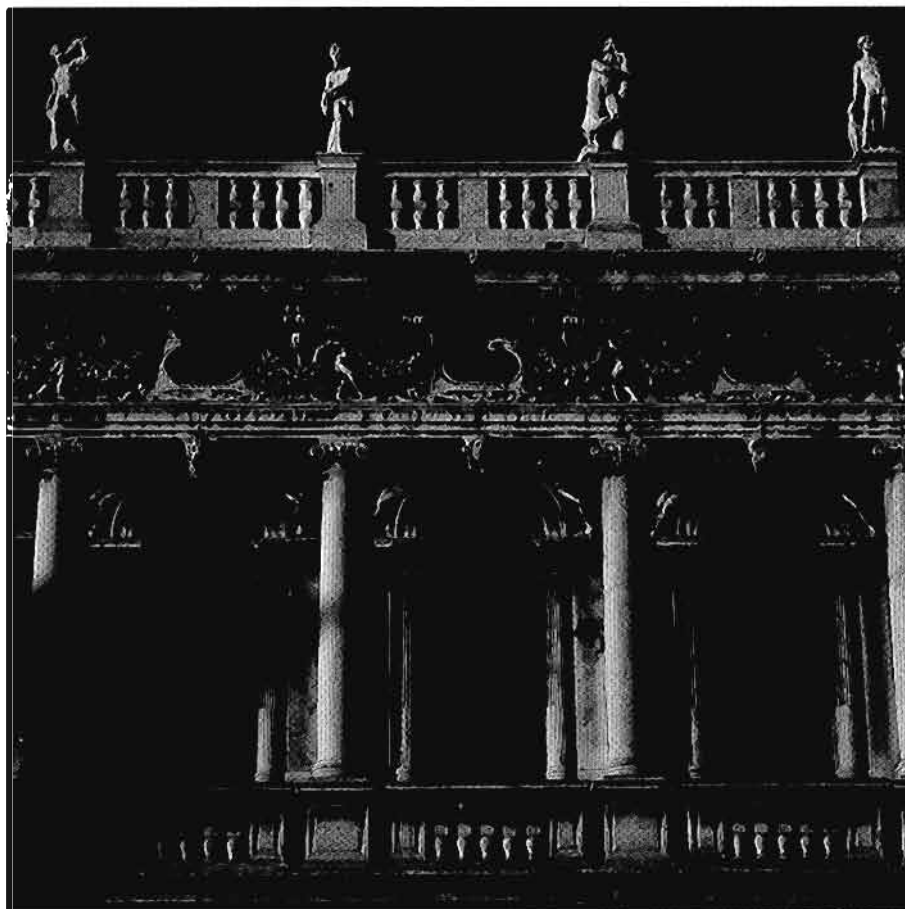


até ao final do séc. XV, do individualismo saudável se tinha passado parcialmente a uma auto-glorificação desmedida. A postura profana dos papas do Renascimento e a crítica dos humanistas à vida do clero daí resultante deixa já entrever as causas da necessidade de uma reforma. Como se de um indicador de mudança se tratasse, o foco do desenvolvimento da arquitectura transferiu-se de Florença para Roma.

A própria modelação sofreu alterações. As janelas, em vez de serem dispostas segundo intervalos regulares, passaram a ser reunidas em grupos ou ao

Jacopo Sansovino: *Libreria Vecchia*, Veneza, 1536-1553

O arquitecto proveniente de Roma, a quem tinha sido encomendada a remodelação da Praça de São Marcos, introduziu em Veneza as disposições mais rigorosas do Alto Renascimento romano.



longo de um eixo, seguindo alternadamente panos de parede mais estreitos e mais largos. Ao forte ritmo daí resultante correspondeu uma decoração mais plástica das fachadas. As janelas passaram a ser emolduradas por bases, colunas, pilastras e coroadas com uma 'cobertura' sob a forma de cornijas salientes, arcos de volta perfeita ou frontões triangulares. Os portais eram realçados de modo semelhante ou modelados em forma de arcos de volta inteira com pedra de fecho, aos entablamentos vinham juntar-se finsos com medalhões e tríglifos, o beirado era coroado por balaustradas. Nas construções do proto-renascimento já existia uma certa correspondência entre a estruturação interior e a exterior. Pretendia-se agora desenvolver os edifícios de modo uniforme a partir do seu núcleo e tomar esta disposição orgânica igualmente visível na estruturação exterior.

O *Tempietto* no pátio de San Pietro in Montorio, em Roma, é considerado o paradigma arquitectónico do Alto Renascimento. A partir de uma base de vãos de degraus ergue-se gradualmente, de forma regular e harmoniosa, uma construção redonda. Este pequeno edifício mostra bem como o Renascimento retomou as formas da Antiguidade Clássica, tendo-as no entanto transformado de acordo com o seu espírito: a colunata em anel do *Tempietto* tem tanto a ver com o carácter uno e repousado dos templos clássicos gregos como o corpo interior que, a partir dela, abre caminho para o exterior. O *Tempietto* foi uma obra de Donato Bramante que, com Santa Maria da Consolação de Todi (a partir de 1504) e a catedral de Como (a partir de 1519), cedo começou a projectar igrejas de planta centrada de grandes dimensões, incluindo a nova catedral de São Pedro em Roma (San Pietro in Vaticano), a sede do papado.

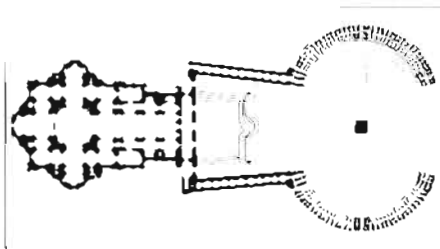
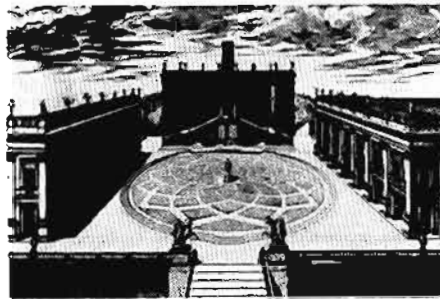
Com Sisto IV (papa de 1471-84) e a encomenda da capela Sistina, iniciou-se uma grandiosa fomentação das artes que attingiu o seu auge sob o papado de Júlio II (1503-13). O plano de Bramante para São Pedro, no qual se juntavam um excesso de cruces gregas, circunferências, quadrados e formas provenientes das respectivas interpenetrações, acabou por não ser executado. A construção da nova igreja foi realizada, essencialmente, segundo as ideias de Miguel Ângelo, que se ocupava do monumental tecto da capela Sistina – aplicando as possibilidades cada vez mais apuradas da ilusão perspectiva. Uma vez que o observador é, no Renascimento, a medida de todas as coisas, a sua capacidade de percepção espacial torna-se a medida da arquitectura. O observador deve ser iludido quando a arquitectura – por motivos de espaço –

MIGUEL ÂNGELO

Miguel Ângelo passou os seus anos decisivos em Florença onde aprendeu a pintar com Ghirlandaio e mais tarde a esculpir com Bernardo di Giovanni. O jovem demonstrou um talento singular para ambas as artes, como mostram os seus esboços iniciais. Serviu-se das pinturas de Giotto e de Masaccio como modelo. As suas esculturas são, no começo, fortemente inspiradas nas de Donatello e Lourenço de Médici; tormentou a arte deste jovem de onze anos, de cujo génio rapidamente se apercebeu, levando-o para o ambiente estimulante do seu palácio. No entanto, Miguel Ângelo apesar do seu contacto precoce e intenso com a corte magnífica dos Médici nunca se tornou um cortesão. Mantém-se descomprometido e reservado durante toda a sua longa vida, mais individualista do que pessoa de contactos, bem diferente do hábil e palaciano Leonardo da Vinci (1452-1519) que já era famoso quando Miguel Ângelo se encontrava no início da sua actividade.

Os primeiros trabalhos de Miguel Ângelo - por exemplo a Luta dos Centauros - foram criados em Florença. No entanto, já no ano de 1496, aos vinte e um anos, Miguel Ângelo parte para Roma, onde em 1498 esculpe a sua Pietà para a igreja de São Pedro. Com este grupo maravilhoso deu vida ao mármore e alcançou com justiça a admiração dos seus contemporâneos. Por duas vezes deixou Roma, regressando a Florença em longas temporadas, onde em 1501 produz a figura de David. No ano de 1509 em Roma inicia os frescos da capela Sistina, que o mantiveram ocupado durante quase trinta anos, com algumas interrupções.

Miguel Ângelo chegou à arquitectura relativamente tarde, quando a partir de 1516 - já com quarenta anos - começou a trabalhar nos projectos para a fachada de São Lourenço em Florença que no entanto, nunca chegou a ser realizada. Com a Biblioteca Medicea Laurenziana e a capela mortuária dos Médici conseguiu finalmente, entre 1520 e 1534, concretizar as suas ideias arquitectónicas. A decomposição das paredes nega as suas funções de imitadoras, o exterior e o interior podem ser permutados, a divisão em pisos é escamoteada, os



elementos arquitectónicos são tratados como esculturas. Simultaneamente, Miguel Ângelo consegue criar com o colírio da biblioteca, um espaço que oferece uma moldura adequada aos livros criados ainda bastante valiosos. A sensação de espaço quase sagrado é originada talvez pelo facto dos livros estarem colocados em estruturas semelhantes a bancos de igreja que, tal como estes se encontram dispostas perpendicularmente a um corredor central. Tal como a maioria dos seus projectos arquitectónicos, a sua Biblioteca Laurenziana produz

um efeito sereno, mas enérgico, sério em vez de comovente, pensado até ao mais ínfimo pormenor, cheio de força e dignidade.

A partir de 1534, Miguel Ângelo permaneceu em Roma durante os últimos trinta anos da sua vida onde pintou o fresco do Juízo Final na capela Sistina. Em 1547, o encahecido artista assumiu a direcção da obra da igreja de São Pedro. Esta igreja, representativa do papado e localizada na cidade do Vaticano, existia já desde 324 d.C., tendo passado por várias formas. No entanto, a primeira pedra de uma construção totalmente nova foi colocada em 1506 por Júlio II. A dimensão da obra já se encontrava definida pelo projecto de Bramante e pelas partes já construídas, contudo Miguel Ângelo pôde raciona-



Capitólio, fachada do Palácio dos Conservadores (em cima)

H. Cock: Vista sobre a colina capitolina em Roma, c. 1544-45 (em cima, à esquerda)

Etienne Dupere: O Campidoglio segundo o projecto de Miguel Ângelo, 1569 (à esquerda)

Planta do S. Pedro, Catedral (Miguel Ângelo) e Praça (Bernini) (em baixo, à esquerda)

lizar a planta e dar-lhe uma forma clara e homogénea, mantendo a ideia principal um edifício de planta centrada em cruz grega com cúpula central. Um pórtico colonado e uma escadaria livre conferem à igreja um eixo principal e uma orientação clara relativamente à cidade, dos quais Gian Lorenzo Bernini tirou partido, cinquenta anos mais tarde, para projectar a Praça de São Pedro com um eixo espacial grandioso (a planta à esquerda apresenta as duas obras a igreja e a modelação da praça).

Miguel Ângelo colocou sobre o cruzeiro a sua magnífica cúpula, uma obra prima da engenharia e da harmonia arquitectónica. Tem, como o Partéon, um diâmetro de 42 metros e atinge uma altura de 132 metros do piso de mármore da igreja até a cruz colocada sobre a lanterna. Tal como a cúpula de Brunelleschi em Florença, a cúpula de Miguel Ângelo domina todas as outras existentes, que não são poucas, na cidade de Roma. Esta é a expressão da harmonia perfeita, qualquer que seja o ponto de vista ou a distância de que é observada.

Nos últimos anos de vida Miguel Ângelo projectou ainda o palácio dos Conservadores para o Capitólio, trabalho que já o ocupava desde 1536, quando cedeu a respectiva praça. Tal aconteceu após o Saque de Roma (1529), quando os mercenários do imperador Carlos V o haram a cidade que, posteriormente, foi renovada em grande escala. Assim, Miguel Ângelo não trabalhou apenas para mandantes eclesiais, mas também para a cidade propriamente dita, projectando para ela a primeira praça monumental da Idade Moderna. A estruturação da praça teve início quando em 1538, Miguel Ângelo instalou a estátua equestre do imperador Marco Aurélio no centro do seu plano urbano. A praça só foi terminada 120 anos mais tarde com a conclusão do Museu Capitolino em 1654. Miguel Ângelo já só acompanhou o início da construção do palácio dos Conservadores que foi continuado segundo os seus desenhos a utilização de pilastros e freixos colunas adossadas ocupando dos pisos como estruturação principal da fachada produz um eixo livre sobre.

Miguel Ângelo é incontestavelmente um dos mais importantes e multifacetados artistas da história da humanidade. Como pintor, escultor e arquitecto deixou verdadeiras obras primas. O seu génio universal irrompeu as três artes de modo duradouro através dos séculos.



A majestosa cúpula da catedral de São Pedro em Roma



Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera: *El Escorial*, perto de Madrid 1563-89

O convento encomendado por Filipe II com a sua composição severa e fachadas austeras, encontra-se totalmente sob a influência do Alto Renascimento italiano. O complexo arquitectónico monumental projectado por Juan Bautista de Toledo e executado na sua quase totalidade por Juan de Herrera, apresenta uma implantação segundo um eixo de simetria. Quatro corpos de um comprimento imenso (aprox. 160 metros) envolvem uma implantação em quadrado, cujos cantos são realçados por torres. No interior, a igreja conventual e o palácio do real encontram-se ao longo do eixo principal, que estabelece uma ligação imediata com a capela-mor de modo que o rei pudesse ver o altar directamente da sua cama. Lateralmente, agrupam-se construções em volta de pátios quadrangulares para a corte e o convento. Com a sua interacção entre religião e monarquia de origem divina, o Escorial é uma construção típica da Contra-Reforma. A ligação entre palácio e convento teve uma grande influência sobre os edifícios conventuais magníficos do Barroco.

não tem a possibilidade de criar uma experiência espacial penetrante. Assim, por exemplo, Bramante simula um altar-mor impressionante para os visitantes da sua igreja de Santa Maria presso San Satiro, em Milão, que, no entanto, não passa de uma "ilusão desenhada", sem profundidade real. No período do Barroco este fenómeno foi aperfeiçoado até à ilusão absoluta.

Transição fluida para o Barroco

Este tipo de tendências barrocas tornaram-se ainda mais visíveis em Veneza. O solo de má qualidade para a construção da cidade das lagunas tinha, desde sempre, exigido uma edificação o mais leve possível, ou seja, um aligeiramento das fachadas, como se pode ver, por exemplo, na Libreria Vecchia. A colonata aparentemente interminável tinha sido adaptada pelo arquitecto Andrea Sansovino directamente de modelos da Antiguidade Clássica como o Coliseu; fachadas fortemente plásticas (que produzem um jogo pronunciado de claros-escuros), frisos com medalhões ou *putti* e grinaldas, assim como o coroamento dos edifícios com balaustradas que suportam estátuas e obeliscos provocam, não uma solenidade imperial, mas sim uma impressão alegre e festiva.

Os primeiros sinais do Maneirismo tomam-se aqui evidentes. Por "maneirismo" designa-se a imitação sentida como falsa de um estilo que, de forma precursora, anuncia a sua superação. Enquanto os meios estilísticos são aplicados com uma leveza e uma virtuosidade sedutoras, a ideia original que lhe está subjacente define-se. Com o auxílio de contrastes fortes, conscientemente compostos, entre os vãos elementos arquitectónicos, procurava-se quebrar a ordem de modo irónico e manifestar

através da construção o facto do mundo se encontrar fora dos eixos.

O espírito do Renascimento tinha posto em marcha uma revolução, cuja dinâmica conduziu ao fim dessa época. Copérnico reconheceu, através da observação dos planetas, que o sistema "geocêntrico" tão azimamente defendido pela igreja, segundo o qual a terra era o centro do universo, tinha de estar errado ("De revolutionibus Orbium Coelestium", 1543). A descoberta da América trouxe, juntamente com as outras grandes expedições marítimas, a comprovação de que a terra não era um disco sob uma campânula. O luxo excessivo dos papas do Renascimento conduziu à fundação de uma nova religião independente de Roma. O equilíbrio do mundo vacilou.

A resposta da nobreza, assim como a do clero, foi a repressão da procura de liberdade individual. Em Espanha, onde desde o final do séc. XV a Inquisição fora desencadeada com especial violência contra supostos "ímpios" e que no séc. XVI se encontrava no auge, foi edificado o Escorial, uma construção monumental que constitui uma expressão exemplar da transição para um novo modo de pensar. Sob a forma de edificação fechada com os cantos realçados por torres, desenvolvida organicamente a partir do núcleo da igreja de planta centrada, esta construção tem ainda as suas raízes no Renascimento. A reunião de um convento, um palácio e uma igreja numa única edificação na qual o rei residia directamente ao lado da casa de Deus (possuindo acesso directo a esta) mostrava, por outro lado, a pretensão do monarca de ser um soberano "pela graça divina" que impunha a vontade de Deus sobre a terra - em conformidade com o espírito do Barroco.

O RENASCIMENTO A NORTE DOS ALPES 1520-1620

Ornamentos renascentistas em edifícios góticos

Na França e na Alemanha, baluartes do Gótico, este era ainda tão dominante que o novo estilo arquitectónico só se conseguiu impor com dificuldade. As razões para que as igrejas quase não tivessem um papel nesta transição foram, em primeiro lugar, de ordem prática: as grandes igrejas góticas eram suficientes para as necessidades e muitas delas ainda se encontravam em construção no séc. XV e XVI. A primeira pedra da catedral de Berna (a Suíça pertenceu ao império Germânico até 1648) só foi colocada em 1421, um ano depois de Brunelleschi ter iniciado a construção da cúpula da catedral de Florença.

ANDREA PALLADIO

Durante o séc. XVI a República de Veneza, com a cidade de Vicenza e a região circundante do Veneto, permitiu que a arquitectura do Renascimento alcançasse uma síntese feliz e de grande maturidade com Andrea Palladio. Palladio conseguiu unir de modo especialmente harmónico a Antiguidade Clássica com o humanismo da sua época. O "Palladianismo" foi de tal modo fértil que influenciou os arquitectos das épocas seguintes, por exemplo o neoclassicismo inglês.

Andrea di Pietro dalla Gondola nasceu a 30 de Novembro de 1508 em Pádua. Com treze anos entrou como aprendiz de cantero na oficina de Bartolomeo Cavazza.



Villa Rotonda, Vicenza, 1566-69

Dois anos mais tarde continuou a sua formação como escultor arquitectónico em Vicenza, junto de Portezza. No entanto o seu mestre mais importante foi Trissino, que encontrou em 1537, durante os trabalhos no estaleiro da Villa Trissino em Crosti. Com ele desenvolveu a sua identidade como arquitecto humanista e presume-se que também tenha sido ele que lhe deu o nome artístico de Palladio. Como humanista, familiarizado com o neo-platonismo, Trissino remeteu-o para a teoria da arquitectura da Antiguidade Clássica - os dez livros de Vitruvius Partindo da premissa de Aristóteles de que o conhecimento se conquista através da observação e da experiência, Palladio perseguiu não só estudos teóricos, mas visitou e mediu numerosos edifícios da Antiguidade Clássica, por exemplo, durante as suas viagens a Roma entre 1545 e 1547. Em 1570 publicou os seus próprios quatro livros sobre a arquitectura na continuação da grande tradição de Vitruvius e Alberti.

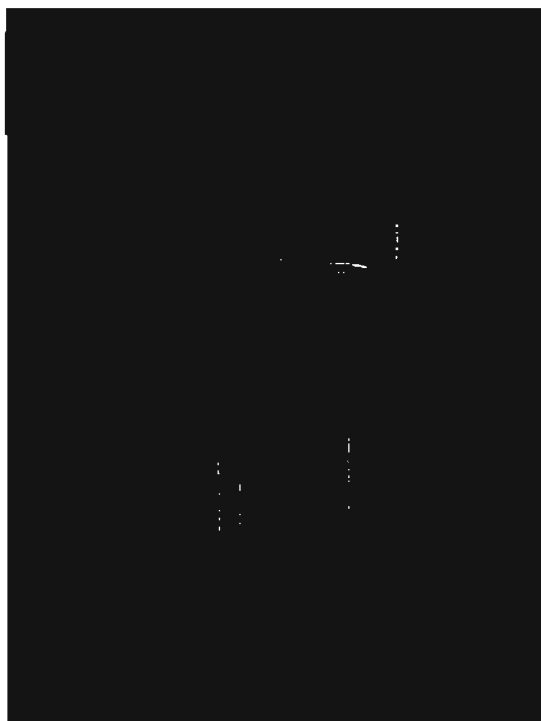
D'uma ou dos pontos de vista sobre as proporções e

a beleza da época na edificação e explicou o que arquitectos como Serlio e Vignola tinham feito a partir das ordens das colunas da Antiguidade Clássica. Mas, sobretudo, apresentou a sua própria obra e a respectiva tipologia.

Palladio era já uma autoridade na sua área de especialização quando, já tarde, com quarenta e poucos anos, foi reconhecido como arquitecto. A basílica de Vicenza, edifício central do município, foi alterada em 1549. Este facto marcou o início de uma nova época de bno e de desenvolvimento económico da cidade. Uma vez que a basílica era um edifício de tipologia antiga, Palladio pôde aqui aplicar com facilidade as suas ambições e dar à fachada medieval um novo rosto urbano. Abriu-a para a Piazza dei Signori com loggias de dois pisos por detrás de arcadas que deram um ritmo completamente novo ao edifício com o motivo das colunas copiado de Serlio. Deste modo, Palladio entrou numa ligação duradoura e proveitosa com a cidade de Vicenza que resultou na construção de vários palácios, como o Palazzo Chiericati (1550-1609), cujo charme

citadino provém da abertura da fachada principal e do seu acesso ao corpo central por oposição às fachadas rústicas, uniformes e semelhantes a fortalezas dos edifícios mais antigos.

Contudo a tipologia que leva ao mais apurado desenvolvimento da elegância e da originalidade da arte de Palladio é a casa de campo. Reformulou-a para uma nobreza exigente, culta e abastada que pretendia unir a exploração das suas terras à vida social. Assim, Palladio igualou a tipologia romana de uma "villa rusticana" à da "villa suburbana", como nas Villas Badoer em Fratta Polesine, Emo em Fanzolo e Barbaro em Maser, concluídas em 1560. As dependências de exploração agrícola e os armazéns são implantados em alas laterais por detrás de loggias, com uma disposição simétrica relativamente aos lados de um corpo central mais elevado que constitui uma entrada representativa para um salão de festas, com um tampo sobre uma ordem de colunas clássicas. Aqui o que na basílica e nos palácios de Vicenza forma a abertu-



Il Redentore, Venezia, 1577-92

ra urbana para a praça é aqui estabelecida pela ligação do edifício com o jardim através de zonas de sombra por detrás de colunas e de arcadas. O auge da obra de Palladio é atingido pela arquitectura local da Vila Almerico-Capra em Vicenza. Desenhada apenas por "La Rotonda", este edifício de planta centrada perfeito, com uma sala circular com cúpula no meio e lados dentados com fachadas de templo adossadas, simboliza, tal como o Panteão e o Tempio de Bramante, a harmonia perfeita entre o Homem e o Cosmos. Para os humanistas, um ideal sublime, ideia para a troca de ideias.

Palladio atingiu o auge da sua carreira em 1571. Proeminente e extremamente ocupado, tornou-se o sucessor de Sansovino como arquitecto principal de Veneza. Projectou principalmente igrejas. No entanto já não podia aí exercer, sem compromissos, o seu "ideal" do edifício de planta centrada com o ritmo marcado pelas ordens clássicas. A arquitectura sacra entrava em conflito com este ideal devido à estrutura do corpo longitudinal e naves laterais exigida pela hierarquia do ritual religioso. Assim, Palladio foi desenvolvido com a fachada de San Francesco della Vigna (a partir de 1562) e com San Gergo Maggiore (1565-1575, fachada posterior a 1600), soluções intermédias, até à sua última igreja, *Il Redentore*. A fachada estabeleceu uma ligação extremamente forte da nave principal e das capelas laterais através da implantação de colunas encaixadas umas nas outras e de tímpanos sobrepostos. A abertura finamente estruturada é substituída por um fechamento escultórico que, tal como mais tarde o Palazzo Valmarana (1556-81) e a fachada da Loggia del Caorlano (1565-71) em Vicenza, apontam para o Barroco. Em 1580, o ano da sua morte, Palladio regressa uma vez mais à Antiguidade Clássica com o Teatro Olímpico, na província de Veneza. Para a representação de peças de autores da Antiguidade projectou uma área semicircular para os espectadores, assim como ruínas perspécticas no espaço cénico.

Teatro Olimpico, Vicenza, 1580-85

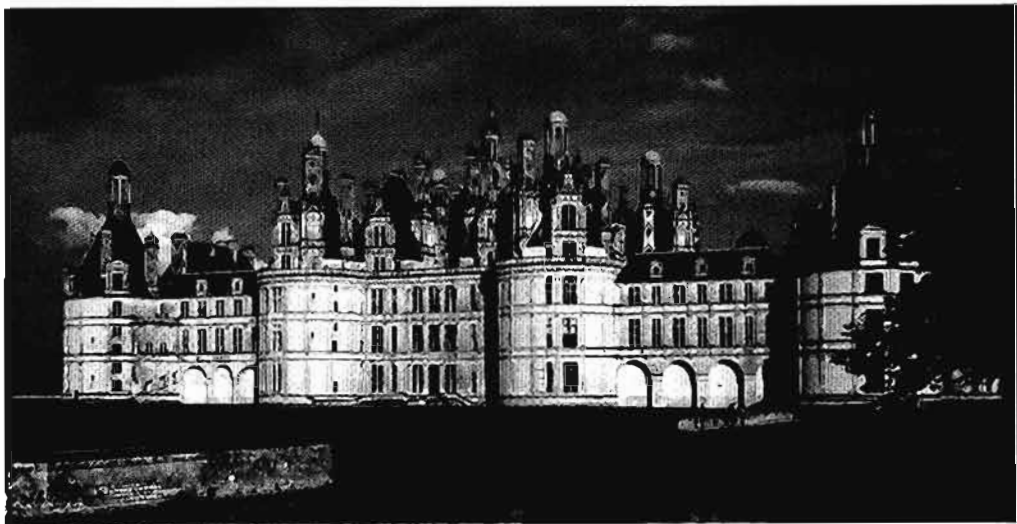


Domenico da Cortona (?) e Jacques e Denis Sourdeau: **Palácio Chambord**, iniciado em 1519

Escadaria por volta de 1530 (em baixo)

O Palácio Chambord, engido por encomenda de Francisco I, mostra a difusão perfunza do Renascimento em França. Com a sua implantação simétrica e de eixos perpendiculares este edifício, cujo projecto foi provavelmente executado por Domenico da Cortona, possui uma planta clara. A frente do jardim alargada e uniforme apresenta-se aberta, enquanto que o corpo central tem o aspecto de uma fortaleza semelhante ao donjon de um castelo medieval. Os telhados inclinados e as chaminés que parecem aleatoriamente distribuídas pela cobertura, os torreões e pináculos ainda representam um comprometimento com o Gótico.

A escada em duplo caracol implantada no meio do corpo central, provavelmente projectada por Leonardo da Vinci, traz a este palácio do Loire características maneiristas: a espiral em degraus com os seus lanços de escadas que se enrolam um no outro, à semelhança de um cordão, não corresponde ao espaço ideal, repousando sobre si mesmo, do Renascimento. É, pelo contrário, um espaço irracional, causador de confusão, com um efeito de remoinho considerável (para quem se encontre no centro da espiral).



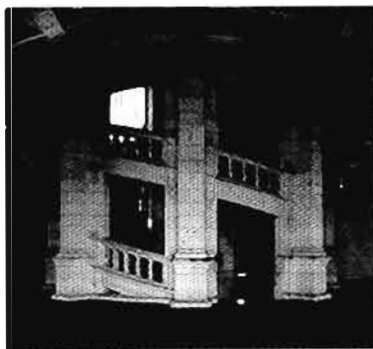
Na França centralista, a construção de palácios tinha adquirido já no séc. XVI uma importância preeminente. Francisco I e Henrique II desenvolveram uma forte actividade construtiva em redor de Paris, assim como nas coutadas de caça ao longo do Loire. Durante as campanhas de guerra na Itália do Norte, Francisco I tinha verificado as imensas possibilidades de auto-representação que a arquitectura renascentista oferecia e, por isso, chamou arquitectos italianos para França. Os arquitectos que trabalhavam a norte dos Alpes não conheciam frequentemente os edifícios renascentistas nem os da Antiguidade Clássica, orientando-se apenas por gravuras e os livros de arquitectura de Vitruvius, Palladio e Vignola, entre outros.

A predilecção do Gótico tardio por edificações com sobreposições "pitorescas" ainda é visível nos palácios de Blois, Amboise, Fontainebleau e Saint Germain-en-Laye, enquanto que em Ecouen, Anzy-le-Franc ou Charleval se ergueram edificações com uma disposição rectangular em volta de um pátio. Entre os edifícios mais famosos desta categoria contam-se o Louvre, em Paris, iniciado em 1546 segundo os planos de Lescot (que depois foi continuado segundo outro desenho) e o maior de todos os palácios do Loire, que nunca chegou a ser concluído, Chambord. Com os seus 365 pináculos, chaminés e janelas no telhado (*lucernas*) realçadas arquitectonicamente é, ao mesmo tempo, o exemplo mais extremado da tradição gótica no que se refere às coberturas inclinadas ricamente decoradas com elementos sobrepostos, que foi continuada em quase todos os palácios renascentistas franceses. Também são típicas as torres de canto, formas adoptadas dos castelos medievais que, naturalmente, já não se destinavam a funções de defesa, ou então as torres de escadas adossadas às fachadas. Os jardins ligados ao palácio em Vermeuil e Charleval apontam já no sentido do Barroco.

O protestantismo e as suas consequências

Na Alemanha a situação era semelhante. No entanto, aqui veio juntar-se o facto de uma parte do território nunca ter sido dominado pelos romanos, não existindo portanto qualquer tradição própria proveniente da Antiguidade Clássica com a qual se pudesse restabelecer uma ligação. Tal como em França, utilizavam-se elementos da nova arquitectura - janelas rectangulares, entablamentos em parte coroados com obeliscos, empenas "escalonadas", cada vez mais estreitas de piso para piso e flanqueadas por volutas - principalmente como decoração de corpos construtivos que praticamente não se tinham alterado desde o Gótico tardio. Exemplos desta arquitectura são a Casa do Flautista de Hamelin (1602-03), o Palácio de Heidelberg (a partir de meados do séc. XVI) ou a Câmara Municipal de Antuérpia (Cornelis de Vriendt, 1561-65) que, com a sua fachada aligeirada de piso para piso, se tomou no modelo para todo o Norte da Europa Central. Só tardiamente surgiram edifícios desenvolvidos no sentido do Renascimento, como o Palácio de Aschaffenburg (Georg Riedinger, 1605-14), o primeiro palácio de grandes dimensões na Alemanha a apresentar uma uniformização, ou a Câmara Municipal de Augsburg de Elias Holl, considerada uma das obras mais originais de construção burguesa. Não existiam praticamente edifícios com cúpulas.

Na Alemanha, as consequências do pensamento renascentista sobre a religião foram mais importantes do que a sua arquitectura. Aqui, a má vontade contra a igreja "demasiado secularizada" era particularmente significativa. Os papas renascentistas exacerbaram esta situação com o seu gosto desmesurado pelo fausto que conduziu a problemas financeiros desmedidos. A Igreja procurava colmatar esta dificuldade através do comércio de indulgências, por meio do qual os crentes podiam liber-



tar-se dos pecados comprando o seu resgate. De acordo com o espírito do Renascimento, toda a prática da igreja foi investigada pelos seus críticos no que se refere à conformidade com as suas origens. Martinho Lutero traduz a Bíblia, que só circulava em latim, para alemão, tornando-a assim acessível a todos.

A recusa de promover reformas por parte do papa, do clero e do imperador conduziu, por fim, à cisão da Igreja. A nova prática religiosa, muito permeada pelo espírito renascentista, foi imposta "de baixo". O Homem, criado à imagem de Deus, encontra-se directamente perante Ele com a sua fé e consciência, a igreja não pode remir faltas, sendo, aliás, a mediação eclesial condicionada e nunca possível através dos santos e de Santa Maria. Além disso, a arte também não deveria contribuir para mediar a fé. Durante a Reforma houve ataques iconoclastas em que foram destruídas pinturas e esculturas de conteúdo religioso. Se bem que mais tarde, sobretudo entre os luteranos, que renunciaram à proibição de imagens, assim como à estrita separação entre política e religião, também tenham - precisamente na sequência dessa nova ligação entre os interesses do poder e da religião - surgido igrejas protestantes sumptuosas. No entanto, nas regiões protestantes da Europa Central, Ocidental e do Norte a arquitectura sacra perdeu definitivamente a sua posição de destaque.

O Palladianismo chega à Inglaterra

Em Inglaterra, a arquitectura gótica perdurou durante tanto tempo que o Renascimento quase

não deixou sedimentos na edificação sacra. Também no que se refere à arquitectura civil os seus estímulos só foram desenvolvidos no final do séc. XVI. Foi a obra de Andrea Palladio que se tomou no modelo seguido, tendo a corrente clássica da arquitectura europeia do final do séc. XVI até ao séc. XVIII sido designada por *Palladianismo*.

Wollaton Hall em Nottinghamshire (Robert Smithson, 1580-88) - juntamente com Burghley House perto de Stamford, Northampton (iniciado em 1575), um dos palácios renascentistas mais importantes da ilha - é um edifício simétrico, desenvolvido a partir de um salão central com uma empena escalonada ladeada de volutas e balaustrada, entablamentos e pilastras. Contudo, as grandes janelas rectangulares com a sua retícula de pinázios lembram ainda o estilo perpendicular do Gótico inglês, enquanto que a saliência escalonada do corpo construído já aponta na direcção do Barroco.

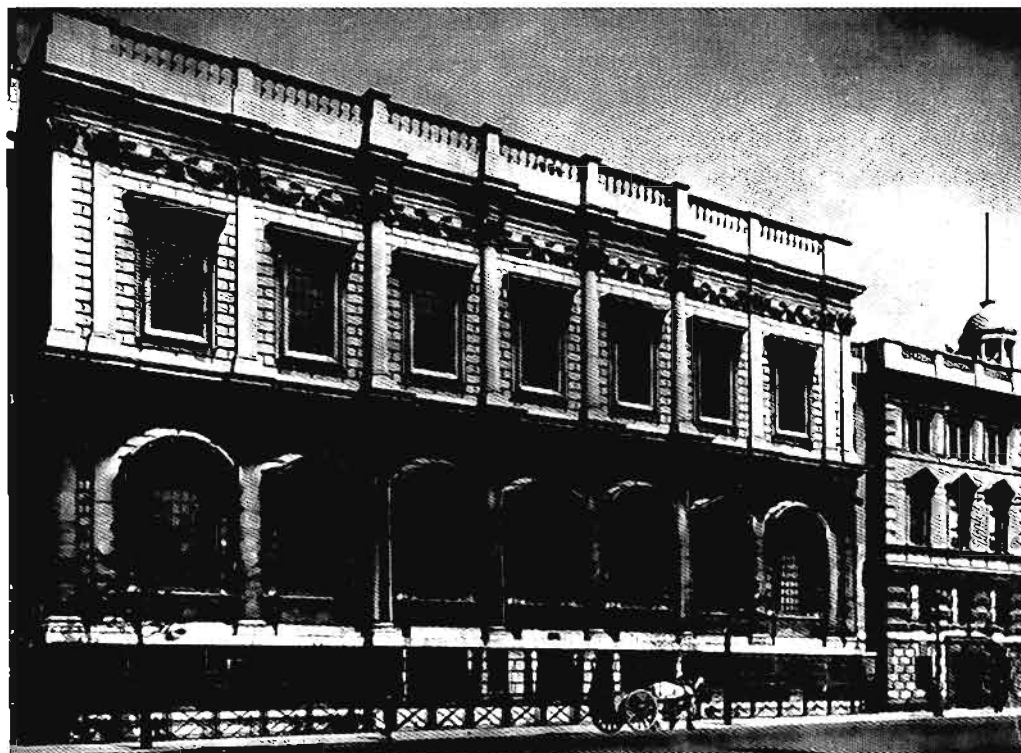
Esta tendência é ainda mais clara na obra do arquitecto inglês mais importante do final do Renascimento: Inigo Jones tinha passado algum tempo na Itália onde se debruçou intensamente sobre a linguagem formal classicista de Palladio. Em 1615 foi-lhe atribuído o lugar de inspector geral de obras da corte em Londres.

Com obras como a Banqueting House (Casa dos Banquetes) do palácio real de Whitehall em Londres - um organismo perfeito no sentido do Renascimento - introduziu o estilo de Palladio em Inglaterra, que aí permaneceria como determinante durante os dois séculos seguintes.



Elias Holl: Câmara Municipal
Augsburgo, 1615-1620

Como "Mestre de Obras da Cidade" de Augsburg, Elias Holl projectou inúmeros edifícios públicos. Influenciado por Palladio, cujas obras conheceu durante uma estadia em Veneza por volta de 1600, Holl desenvolveu um estilo arquitectónico clássico e equilibrado que pode ser notado na simetria do seu edifício da Câmara Municipal.



Inigo Jones: Banqueting House do
Palácio do Whitehall, Londres, 1619-22

Com Inigo Jones, o Renascimento italiano fez a sua entrada tardia na Inglaterra. A Banqueting House é considerada como a primeira e mais importante obra do *Palladianismo* inglês. Durante duas visitas de estudo à Itália, Jones tinha-se dedicado a estudar as obras de Palladio e da Antiguidade Clássica romana. O edifício cúbico irradia austeridade clássica e dignidade monumental. A fachada desta construção com dois pisos é estruturada por pilastras da ordem jónica e coríntia. Os eixos das três janelas centrais são levemente sublinhados por colunas mais salientes do que as pilastras. Para não prejudicar a homogeneidade da fachada principal, o portal de entrada foi disposto num dos lados da casa. O edifício comporta um único salão de festas monumental, onde deveria ser celebrado o noivado do Príncipe de Gales.

Com as suas obras, Jones desencadeou um enorme entusiasmo pela arquitectura e pelos escritos teóricos de Palladio que se manteve até ao séc. XVIII.

A ORIGEM DO BARROCO NA ITÁLIA 1600-1700

Revisão do Renascimento

A transição de uma época arquitectónica para a seguinte processa-se, em geral, lentamente e, no início, é quase imperceptível. Esta afirmação é especialmente válida para a transição do Renascimento para o Barroco: quando é que o excesso decorativo, o movimento, a modelação pictórica dos espaços interiores e a estruturação dos edifícios foram levados ao extremo para se poder falar de Barroco? O facto de o ponto de partida para todas as igrejas barrocas ser uma obra projectada, ainda em meados do séc. XVI, por um dos mais importantes arquitectos (tardo-)renascentistas - a igreja jesuíta // *Gesù*, em Roma (1568-75) - mostra quão directamente o novo estilo tem a sua origem no Renascimento Tardio. O seu arquitecto, Giacomo da Vignola, desenvolveu com esta *igreja de nave única com colunas adossadas à parede* - uma versão moderna da *basílica paleocristã* - um modelo que se tomou paradigmático para a construção das igrejas católicas: um corpo basilical com uma nave longitudinal coberta por abóbadas de berço que termina num espaço central, o *cruzeiro*, coroado por uma *cúpula de tambor*, as naves laterais foram reduzidas a capelas separadas umas das outras e por vezes da própria nave central (sendo no entanto importantes, do ponto de vista construtivo, como contrafortes). Fala-se frequentemente da interpenetração de dois espaços (nave longitudinal e espaço central), contudo sena mais exacto descrevê-los como fundidos um no outro

Mal tinha sido construída, a igreja principal dos cristãos católicos, São Pedro de Roma, foi transformada num edifício orientado, tendo Carlo Maderna, em 1607-1626, adicionado uma nave central ao edifício de planta centrada. A igreja católica romana que seguiu com reticências a ideia renascentista de que os edifícios de planta centrada representavam a forma adequada da casa de Deus, regressava agora à antiga planta. Este reconsiderar não se circunscreveu ao domínio construtivo: pelo contrário, os processos aí verificados eram apenas a expressão de um desenvolvimento geral: a época do Renascimento tinha conduzido por muitas vias a uma perda maciça do poder da Igreja Romana. Grande parte da Europa tinha-se tomado protestante e as ciências naturais modernas, baseadas na razão, tinham refutado inúmeros dogmas da fé - como a forma da terra ou a sua localização no universo. A Igreja tinha perdido o monopólio da formação e a arquitectura sacra a sua posição normativa no desenvolvimento da arte de construir.

Contra esta tendência foram tomadas medidas cada vez mais severas. Em 1545, inicia-se a Contra-Reforma com o Concílio de Trento, que instituiu, por um lado, reformas tardias da Igreja Católica e, por outro, uma luta tenaz contra os protestantes. Assim, em 1559 foi criada a Congregação do Índice para os livros proibidos, o que conduziu, a partir de 1562, a violentas lutas religiosas e a perseguições de protestantes (huguenotes) em França. Não foram construídas igrejas barrocas protestantes que tivessem uma importância supra-regional. A única excepção é constituída pelas Casas do

A vida como uma festa

BARROCO E ROCOCÓ

1600-1780

1602: Fundação em Batávia da Companhia Holandesa das Índias Orientais, a primeira sociedade moderna por acções.

Cerca de 1610: A economia com base na moeda impõe-se à economia baseada na troca directa.

1622: Richelieu é nomeado cardeal e torna-se na eminência parva da política francesa.

1633: Galileu é obrigado a abjurar da sua crença nas teorias de Copérnico.

1634: Destituição e assassinato de Wallenstein por ter negociado a paz com os protestantes.

1638: Inauguração do primeiro teatro nacional da Europa, em Amsterdão.

1642: A escolaridade obrigatória é introduzida na Saxónia-Gotha, na Alemanha.

1644: René Descartes publica os seus *Princípios da Filosofia*.

1648: A Paz da Vestefália põe termo à Guerra dos 30 Anos, confirmação da Paz Religiosa de Augsburg (1555) com inclusão dos calvinistas.

Cerca de 1650: Correios urbanos com caixas para cartas em Paris; publicação de jornais em Berlim.

1651: É publicado o *Leviathan* de Thomas Hobbes (defesa político-filosófica da monarquia absoluta).

1655: Rembrandt pinta o seu *Ecce Homo*.

1664: Molière escreve a peça de teatro *Tartuffe* (Tartufo).

1666: Fundação da Academia das Ciências em Paris.

1673: Publicação, na Inglaterra, da lei que afasta os católicos dos cargos públicos (até 1828). Sob a orientação de Colbert, a França uniformiza as leis jurídicas.

1675: Fundação do Observatório Astronómico de Greenwich.



"L'état c'est moi" (O Estado sou eu): o Rei Sol, Luís XIV num quadro de Hyacinthe Rigaud (1701).

1685: Abolição do Édito de Nantes por Luís XIV da França; fuga em massa dos huguenotes.

1686: Sir Isaac Newton publica a sua obra principal, *Princípios Matemáticos das Ciências da Natureza*.

1689: Com a "Bill of Rights" (carta constitucional) é fundada a monarquia constitucional na Inglaterra.

1701: O príncipe eleitor Frederico III de Brandemburgo coroa-se a si próprio como Frederico I. "Rei da Prússia".

1703: Pedro o Grande, manda engr São Petersburgo segundo o modelo ocidental.

1710: Fundação da manufactura de porcelana em Meissen.

1724: Abertura da Bolsa Oficial de Paris.

1742: Primeira audição do *Messias* de Georg Friedrich Händel.

Senhor da Igreja Anglicana na Inglaterra que, no entanto, não tinha sido fruto de uma reforma vinda "de baixo", como na Alemanha, mas sim do conflito que se tinha instalado entre Henrique VIII e o papa. A "Frauenkirche" de Dresden, edifício de planta centrada considerado a mais importante igreja barroca protestante, foi outra excepção. No ambiente pomposo da arquitectura barroca deu-se um papel central à pregação, o centro da transmissão da fé protestante.

Um forte apelo aos sentidos

A arquitectura do Barroco foi sobretudo marcada pela entrada em acção da Contra-Reforma. O poder eclesiástico e temporal era absoluto e de origem divina. A arquitectura barroca veio representar com a grandeza e a sumptuosidade apropriadas a autoridade de ambos os poderes. Os meios utilizados eram semelhantes: o poder era encenado, os sentidos do observador estimulados; os objectivos eram a desorientação e a subjugação. Assim, por exemplo, a vantagem de uma igreja de corpo longitudinal é evidente para a estratégia da Contra-Reforma: tal como num percurso triunfal, o olhar do visitante é dirigido, tomando possível inúmeras outras encenações.

Tal como aconteceu com outros estilos, o termo "barroco" foi inicialmente utilizado de modo pejorativo para uma forma considerada estranha e de mau gosto (a palavra portuguesa "barroco" designa uma pérola com uma formação irregular). Na segunda metade do séc. XVIII este termo era utilizado para insultar a arquitectura de Borromini e de Guarini, que se considerava como sendo um desvio, sem estilo, das regras da arquitectura clássica. Ainda hoje é utilizado, na generalidade, como qualificativo com o significado de "esquisito, exagerado, extravagante".

A fantasia da maior parte dos arquitectos barrocos era realmente transbordante: os contornos definidos eram esbatidos, as paredes eram subdivididas tanto quanto possível, decoradas e desenhadas com formas movimentadas e ondulantes. As mais variadas partes das fachadas eram modeladas de forma côncava ou convexa, as janelas e as portas eram coroadas com frontões triangulares ou curvos muito trabalhados e, frequentemente, segmentados, contracurvados, dobrados, quebrados ou, como na fachada do *Il Gesù*, fundidos uns nos outros. Os *entablamentos* (dos quais o do telhado era frequentemente penetrado pela coroação das janelas) eram fortemente escalonados, tendo outras decorações típicas como grinaldas, vasos, urnas, *putti*, volutas com forma de S, olhos de boi (janelas

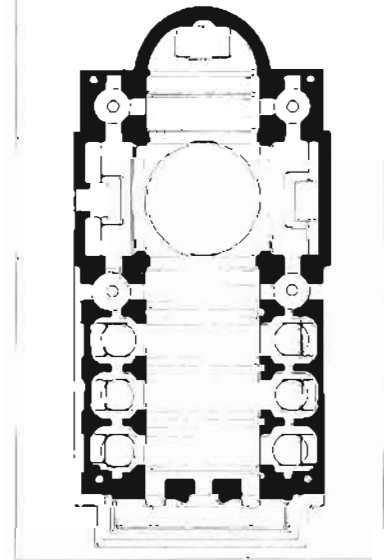


ovais) e cartelas (peça de cantaria geralmente oval com vários cantos quase sempre enrolados).

Tal como na Antiguidade Clássica romana ostentatona, os capitéis compostos passaram a ser os preferidos, assim como outras misturas das ordens clássicas para *pilastras* (inclusive "pilastras Hermes", que afunilam para baixo e têm em cima um busto humano) e colunas sem funções. A modelação barroca decompunha-se em múltiplos elementos. No entanto, o seu efeito de conjunto era sempre monumental. Os elementos de suporte eram realçados e avolumados, as colunas e os pilares, por exemplo, eram aplicados aos pares ou prolongados de acordo com a *ordem colossal*, ou seja, abarcando de modo contínuo dois pisos, e, por vezes, o piso térreo era modelado como soco - eventualmente rusticado.

A multiplicidade de possibilidades arquitectónicas não era, porém, um simples amontoado caótico de enfeites e elementos decorativos, seguindo, pelo contrário, um plano racionalmente trabalhado, originado não raramente numa ideia que mais tarde se veio a designar como "obra de arte global". Deste modo, não eram apenas a grandeza das dimensões, o movimento e a sumptuosidade que serviam o objectivo de confundir, impressionar e subjugar, mas também a indispensável simetria de quase todos os edifícios barrocos, bem como o forte destaque dado ao eixo central, para o qual contribuíam igualmente o portal implantado.

Porém, o facto de o "barroco" se ter tomado em toda a Europa num *modus vivendi* que tudo permeou, não é visível apenas no desenvolvimento sumptuoso da arquitectura. Toda a sociedade vivia



Giacomo Barozzi da Vignola: *Il Gesù*, Roma 1568-1575

A planta da igreja *Il Gesù* fez escola no que se refere à arquitectura sacra dos dois séculos seguintes, estabelecendo a transição para os espaços contínuos do Barroco que substituíram os adicionados do Renascimento.

Il Gesù reúne o edifício de planta centrada e o edifício de nave longitudinal num único corpo arquitectónico. O transepto e as capelas da nave central são comprimidos e todas as energias se congregam para o alto, em direcção à cúpula sobre o cruzeiro. Todavia as formações das abóbadas ainda não se interpenetram e as paredes não apresentam as ondulações côncavas e convexas que definem o gesto movimentado do auge do Barroco. A pintura, se bem que não ainda se destaca do fundo arquitectónico. No entanto, a severa ligação rítmica entre os elementos espaciais estruturados com pilastras de caneluras, que também envolvem o interior do tambor da cúpula, ainda se enquadra no Renascimento.



Gian Lorenzo Bernini: *Santo André do Quirinal*, Roma, 1658-1661

Com perfeita elegância, a original planta oval do edifício é revelada no exterior através da escada convexa do portal da entrada

segundo o "barroco" e mostrava-o orgulhosa e efusivamente, não apenas através da arte - como na escultura e na pintura e, sobretudo, na música - mas também no modo como celebrava luxuosas festas nas cortes e nas igrejas, na sua religiosidade exaltada, na sua literatura - sentimental, mas que também podia ser picante - na moda, nos penteados, no mobiliário e até no modo de falar. É claro que existiram efeitos recíprocos entre a vontade da igreja romana e as alterações que moviam a época. Depois da "descoberta do mundo" no Renascimento, o "brilho do mundo" era agora sentido de modo doloroso e ensombrado pela ideia da morte ("Memento mori" - "Lembra-te que és mortal!") Enquanto que o Homem renascentista típico repousava sobre si mesmo e sobre o mundo, onde julgava reconhecer as leis e a harmonia de Deus, procurando investigá-las, o Homem barroco encontrava-se impregnado por uma orientação apaixonada no sentido do Além e para um forte sentimento de individualidade. A sua arte abrangia sempre dois aspectos: a representação do universo visível e daquilo que se sabia existir, ainda que invisível, por detrás deste - a transcendência. Em vez da circunferência calma e perfeita que tinha servido de imagem ao pensamento e ao sentimento do Renascimento, foi a forma tensa, desequilibrada e dinâmica da oval (da elipse) que se tornou no símbolo do Barroco, surgindo repetidamente nas plantas. Ainda assim, toda a arquitectura barroca se manteve fiel a uma simetria absoluta.

A contradição do espírito da época barroca é já visível nesse ponto: os arcos em ogiva do gótico procuravam atingir rápida e energeticamente a verticalidade, enquanto que a elipse do Barroco apresentava um movimento irregular e ondulante, se no gótico se procurava ultrapassar a existência terrena, vista como miserável, no Barroco tinha-se antes uma visão melancólica da efemeridade da vida. Nas igrejas desta época não existe o subir desmesurado, extático e quase desesperado para as alturas das catedrais góticas, pelo contrário, o olhar vibra, solene mas alegremente, - como em Santo André do Quirinal - ao longo da nave central, que quase soçobra sob o excesso da magnificência e das representações alegóricas, subindo depois em direcção ao céu no espaço sob a cúpula. Consequentemente, o espaço do altar-mor é quase sempre tão pouco desenvolvido como os braços do transepto, quase reduzidos a nichos pouco profundos: assim, o altar encontra-se praticamente ligado ao espaço da cúpula e o olhar "choca" com ele e eleva-se imediatamente para o alto

Ilusão, perturbação, encenação

Deste modo, era muito importante a modelação da cúpula, que nesta concepção de espaço já não constituía o centro, em repouso, do edifício de planta centrada do Renascimento, mas antes o alvo de um movimento (outro motivo para o regresso à edificação orientada) Se o efeito exterior das cúpulas dava às igrejas a magnificência e monumentalidade pretendidas, no interior serviam - de modo comparável à arquitectura da Antiguidade Clássica e bizantina - como símbolos do céu. Este simbolismo que não tinha sido prejudicado pelas descobertas das ciências da natureza, era sublinhado por uma pintura correspondente, que mostrava o céu real como reino celeste religioso, com anjos jubilosos e outras figuras pairando sobre nuvens. Com o auxílio de uma perspectiva engenhosa provocava-se um abobadamento ilusório de tectos planos e tornavam-se as abóbadas e cúpulas mais altas do que eram na realidade. O espaço era ampliado até ao infinito, sem que, contudo, - e ao contrário das catedrais góticas com o seu idêntico anseio por grandes alturas - a zona superior dos espaços barrocos se perdesse numa escuridão incerta.

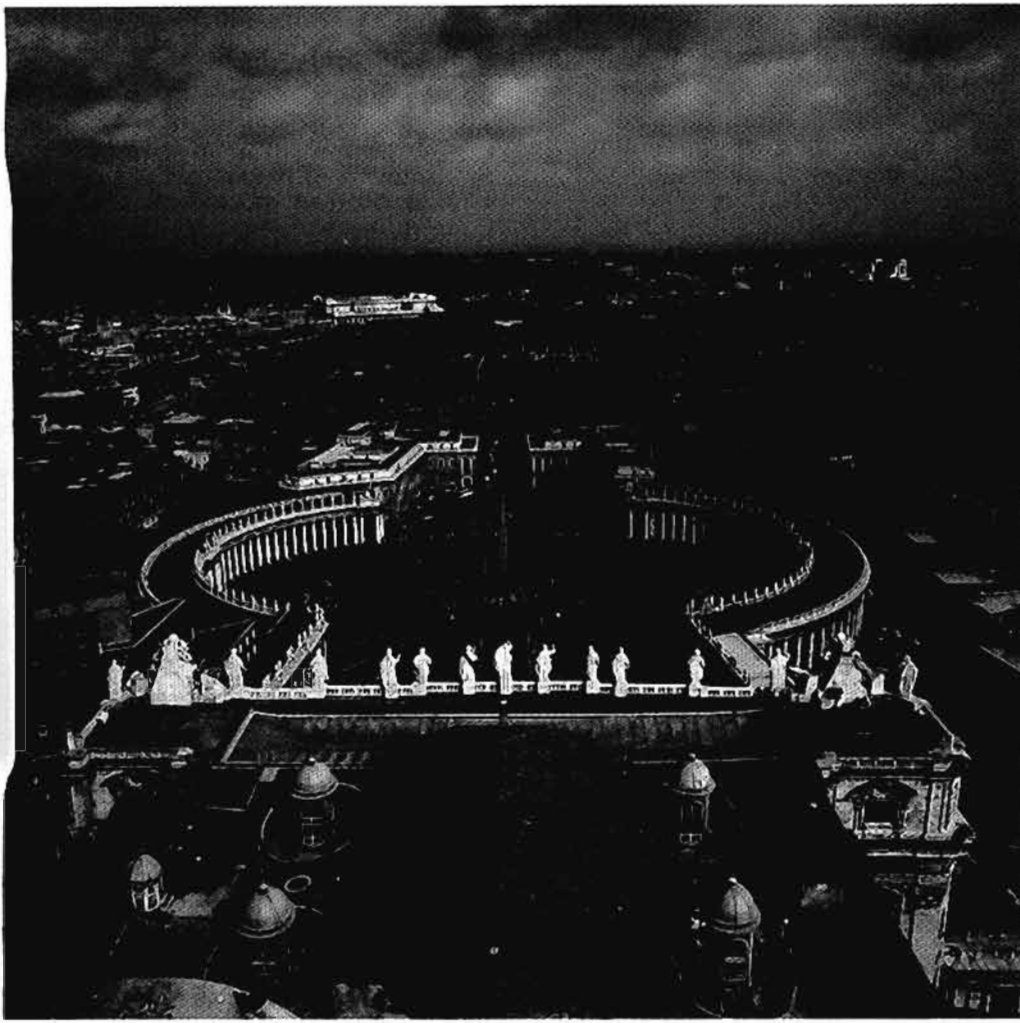
Para a ilusão do observador o Barroco não utilizava apenas meios pictóricos. O ilusionismo típico desta época esbata conscientemente as fronteiras entre arquitectura, escultura e pintura até ao irreconhecível, prolongava elementos construtivos e decorativos, de modo imperceptível, através da pintura ao longo de superfícies lisas ou integrava esculturas em pinturas murais. Simultaneamente, as fachadas eram modeladas de modo extremamente plástico. Assim, o facto de muitos artistas, como Gian Lorenzo Bernini ou Andreas Schluter, serem concomitantemente arquitectos e escultores torna-se característico do Barroco. A utilização de perspectivas deformadas, como no Palazzo Spada de Borromini, também se torna frequente.

O rigor com que se dirige o movimento na arquitectura Barroca é o mesmo que se aplica ao cálculo exacto do efeito e do ambiente pretendidos. Para além dos meios oferecidos pela ilusão de óptica, eram utilizados os efeitos da luz. Na modelação das paredes interiores aplicavam-se os mesmos princípios das fachadas. De forma mais intensa que no exterior, mas também segundo as leis naturais, é possível trabalhar os efeitos de luz e sombra, deixando penetrar a luz do sol pelas capelas laterais ou conduzindo-a através do espaço da cúpula. Uma manipulação dissimulada da luz pode também servir para empurrar as paredes para a frente ou para trás. Esse efeito era igualmente fácil de obter nos espaços de planta centrada e, deste



Francesco Borromini: *Palazzo Spada*, Roma, 1652-53

Com o desenho desta colonata ilusionista, Borromini aumentou o efeito de perspectiva diminuindo efectivamente as colunas mais afastadas e aproximando-as umas das outras. Juntamente com a redução perspectica que a visão do observador efectua automaticamente e a selecção consciente de uma estátua mais pequena, a colonata parece muito mais longa do que é na realidade.



Giovanni Lorenzo Bernini: *Praça de São Pedro*, Roma, 1656-1665

A Praça de São Pedro de Bernini foi concebida com o propósito de representar o centro da igreja católica. A catedral desenhada por Maderna, Miguel Ângelo e pelo próprio Bernini é a obra-prima e a chave do poder eclesiástico. Ainda hoje, aos seus pés, a cristandade recebe do papa a bênção "Unbi et Orbi", a partir da loggia sobre o portal central.

A praça assemelha-se a um teatro concebido para a representação do serviço divino a céu aberto. O palco é formado pela ante-praça que se eleva ligeiramente em direcção à igreja e que envolve a sua fachada como um cenário, sem que este fique emoldurado por uma boca de cena quadrada, mas por uma colunata levemente divergente para trás. A partir da praça maior, a vista abre-se sobre uma perspectiva imperceptivelmente elevada e cada vez mais larga, fazendo com que a igreja pareça ainda mais monumental do que é na realidade e, simultaneamente, mais leve. Com este artifício, o modelo perspectivado é invertido a partir da visão do observador e a modelação renascentista da praça, onde os edifícios envolvem, em regra, um pátio interior, é excedida. A elipse transversal avançada é emoldurada por uma colunata de três naves abobadadas, que já o próprio Bernini via como um gesto de abraço. O obelisco no meio é flanqueado por duas fontes. As entradas nos corredores da colunata são modeladas como pórticos, citando, deste modo, a tradição da Antiguidade Clássica que se encontra inscrita na totalidade da praça sob a forma do motivo da arena ou do teatro.

modo, esta forma construtiva deixou de transmitir uma calma especial como no Renascimento. A planta elíptica da igreja romana de São Carlos das Quatro Fontes de Borromini, por exemplo, é "envolvida" por capelas de canto, igualmente elípticas, nas quatro transições dos lados mais compridos para os mais curtos, de tal maneira que a nave acaba por ter uma forma altamente oscilante.

A vontade de encenação barroca abrange também a relação urbanística entre arquitectura e espaço livre. A Praça de São Pedro em Roma, projectada por Gian Lorenzo Bernini, constitui um exemplo extraordinário. A sua modelação de um eixo conducente até à igreja de São Pedro foi trabalhada com a alternância de espaços livres cada vez maiores e de estreitamentos. Entre dois corredores divergentes foi criada uma pequena praça. Um espaço semelhante a um pórtico abre-se sobre uma praça maior, que por sua vez forma fronteira com uma grande praça elíptica (forma construtiva muito apreciada no Barroco) emoldurada por uma colunata. Esta, por seu turno, estabelece a transição para uma praça mais pequena adjacente que se alarga, em trapézio, em direcção à igreja de São Pedro, subindo ligeiramente, fazendo parecer as dimensões, já de si majestosas, ainda maiores através da ilusão óptica.

O "gosto pelo mundo" do Barroco não se destinava ao mundo natural "criado por Deus", nem ao refinado pelo Homem no sentido renascentista, mas única e exclusivamente ao modelado pelo ser humano. A ideia do Além não conduzia à humildade mas à decisão de dar uma forma especialmente bela à existência passageira. Criar uma impressão faustosa e rica, com mais aparência do que essência, era o objectivo mais importante, perseguido com toda a aplicação: o gesso era dourado e a madeira pintada de modo a parecer mármore valioso. Os edifícios eram largos mas pouco profundos, sendo sublinhada apenas a fachada, a nobreza vestia-se com cabeleiras, saias largas de armação e saltos altos - um guarda-roupa incómodo e pouco prático com o qual se destaca claramente das classes laborais (inclusive da burguesia). A sociedade feudal apresentava, pela última vez, todo o seu fausto.

PALÁCIOS E JARDINS EM FRANÇA 1630-1750

A interpenetração com o espaço exterior

Assim como a ideia da transitividade da vida não tinha conduzido à humildade nem à modéstia,



Gian Lorenzo Bernini: planta do Palazzo Barberini, Roma, projectado e iniciado em 1625 por Carlo Maderno. Bernini assumiu a direcção da obra em 1629. Borromini foi assistente de ambos os arquitectos.

A fachada do palácio não permite adivinhar a concepção barroca do seu interior. O abandono do bloco fechado do Renascimento, substituído por alas laterais abertas para a cidade, era já inovador. No entanto, o estímulo decisivo ficou-se a dever à sua implantação marginal à cidade, que sugeria uma *villa suburbana* monumental, com um traçado em ferradura. Neste exemplo, a dinâmica barroca é criada pelo pórtico de entrada com os seus *risalti* (ressaltos) de sete tramos que se vão estreitando num movimento escapeado para o interior. Este conduz a um salão oval que se abre sobre o jardim através de uma longa rampa. O eixo central é, deste modo, fortemente sublinhado. A abertura das salas através dos vãos e dos também era inovadora.



Pierre-Antoine Delamair: Hôtel de Rohan-Soubise, Paris, 1735.

Delamair conseguiu superar o seu contemporâneo Hardouin-Mansart e recebeu a encomenda da remodelação do antigo Hôtel de Guise num espaço para o Príncipe de Rohan-Soubise. A sua dimensão, que ultrapassou a de todas as edificações contemporâneas, e o pátio emoldurado por uma colunata, marcam a imagem produzida

também não se dava qualquer espécie de valor a um mundo que não tivesse sido dominado pela mão humana sob uma forma definida, e os príncipes, no seu desejo de fausto e glorificação da própria pessoa, não admitiam a imposição de quaisquer limites. A religião tornou-se cada vez mais numa retórica floreada: é claro que o soberano continuava a considerar-se como um monarca de "origem divina" mas, deste modo, declarava-se na prática o Seu representante na terra, não admitindo a igualdade da igreja e muito menos a sua superioridade. Além disso, procurava libertar-se de quaisquer possibilidades de co-gestão da nobreza, já de si bastante fraca, ou da alta burguesia. Segundo a teoria de Jean Bodin, essencial para este "absolutismo", o rei personificava a nação que agora se definia lentamente e se centralizava num estado homogéneo, possuindo assim o poder absoluto e indivisível, com a qual devia servir o bem comum.

Sob o rei Luís XIV de França – o qual terá formulado o famoso aforismo "L'état c'est moi" ("O estado sou eu") – o absolutismo atingiu a sua expressão máxima, outros príncipes do barroco terão tido o mesmo poder nos seus estados, mas nenhum outro desenvolveu um fausto maior do que o "Rei Sol" da França, na altura já a potência dominante da Europa, alcançou, deste modo, também o domínio cultural e a imagem, ainda hoje corrente e que então ganhou os seus contornos, de paradigma da elegância, do bom-gosto e do *savoir vivre*.

Correspondendo a esta sobrevalorização da sua própria imagem, os príncipes do Barroco auto-glorificaram-se com palácios que colocavam na sombra, no que se refere ao brilho e à grandeza, todas as obras civis desde a Antiguidade Clássica e, muitas vezes, excediam até obras sacras. Se no Renascimento os palácios se fechavam em torno de um pátio interior, o palácio barroco abria-se ao espaço exterior e reivindicava-o como elemento criador de efeitos que procurou dominar. Se bem que a França se viesse a tomar no país paradigmático da arquitectura civil barroca, um dos primeiros edifícios de planta barroca encontra-se em Itália, ainda que, no entanto, por detrás de uma fachada renascentista: no Palácio Barberini, erigido em Roma por Bernini a partir de 1629, as duas alas salientes, abertas sobre a cidade, formam um adro – renunciando a um pátio interior. A partir desta tendência inicial, surge em França o "pátio de honra" (em francês "cour d'honneur"), em que as alas são prolongadas e parcialmente sublinhadas por *risalti* (ressaltos) de canto. "Emolduravam" – no verdadeiro sentido da palavra – não só a entrada

dos faustosos coches, mas captavam também o olhar do observador. Para este efeito, o corpo central era sublinhado por ressaltos, com um maior número de pisos, por vezes por um telhado particularmente alto. Se durante o Renascimento a preferência tinha sido dada às cúpulas e aos telhados baixos, que quase não se destacavam por detrás de balaustradas ou entablamentos, no Barroco o gosto ia para os telhados com mansardas (designação proveniente do nome do arquitecto Jules Hardouin-Mansart) que atingiam por vezes a altura de um ou dois pisos. O seu desenho de linhas quebradas correspondia igualmente ao gosto barroco, bem como o seu ar volumoso, dando à totalidade do edifício um aspecto mais majestoso.

Nos *hôtels*, os palácios urbanos mais pequenos da nobreza francesa, a abertura para a cidade era ainda incompleta na maioria das vezes apresentavam um pátio fechado para o exterior que nos restantes três lados era envolvido por corpos secundários baixos. O Hôtel de Rohan-Soubise, em Paris, apresenta-os, sendo outro exemplo da tendência barroca para a bela aparência devido às condições de localização, o pátio foi aqui colocado na extremidade do corpo principal, cuja empena é modelada, segundo a fachada longitudinal, em parte com elementos arquitectónicos puramente fictícios.

A irradiação do poder sobre a cidade e a natureza

Contudo, os palácios barrocos não se abriam apenas sobre a cidade, sendo implantados entre esta e a natureza, tendo esta última de ser, segundo a ideia barroca, claramente manipulada pela mão humana ("jardim francês"). As flores eram ordenadas segundo figuras geométricas ou superfícies de contornos bizarros, os arbustos e as sebes eram aparados de acordo com formas cúbicas. As áreas tinham particular importância: totalmente a direito, atravessavam o jardim como raios de poder a partir do palácio – e, quando possível, também no sentido oposto, através da cidade. Assim como a natureza e a cidade eram submetidas à vontade absoluta do monarca, também o eram o povo e o estado, de um modo menos visível. Na maioria dos casos, eram erigidos palácios totalmente novos, cuja dimensão, para além do desejo de ostentação, tinha a sua origem no facto de serem a sede de toda a autoridade superior de um estado cada vez mais organizado, ou seja, não eram apenas edifícios de habitação e de representação mas também de administração desse mesmo estado. Muitas vezes, eram construídas verdadeiras cidades residenciais

VERSALHES

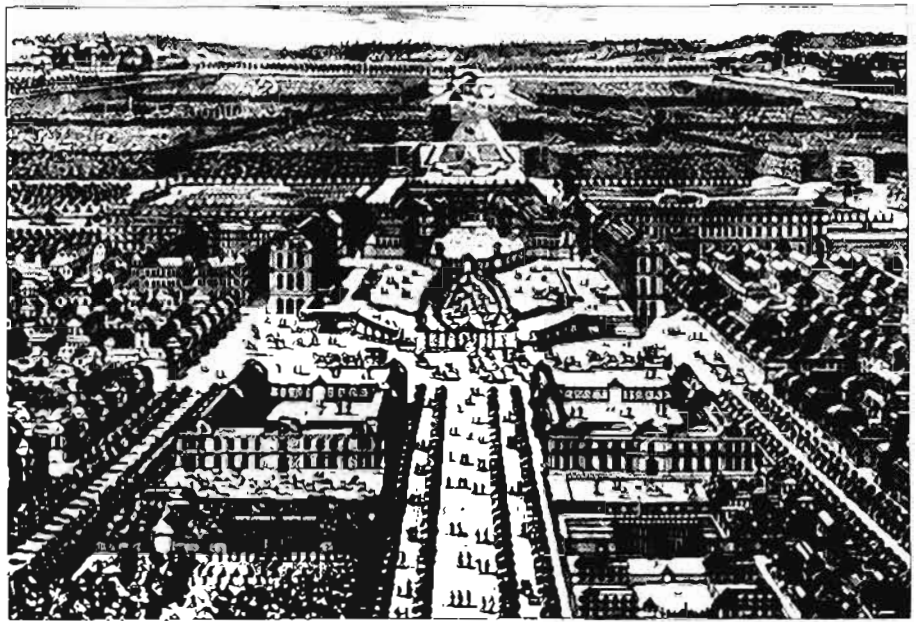
Nenhum outro projecto de palácio, cidade ou jardim possuiu um carácter tão paradigmático como o de Versalhes, um subúrbio a sudoeste de Paris. O rei Luís XIII de França mandou engir ali, a partir de 1623, um pequeno palácio num espelho de água. Ainda totalmente imbuída da tradição renascentista, tratava-se de uma edificação de quatro alas, agrupada em torno de um pátio quadrado. O quarto corpo, no entanto, tinha sido substituído por uma arcada baixa que foi demolida quando, em 1661, se iniciou a ampliação do palácio.

Nesse ano, o rei Luís XIV, mais tarde cognominado de "Rei Sol", chegou ao poder, onde se manteve até 1715. Este reinado bastante longo representa o auge do poder monárquico na Europa - sendo Paris o seu centro político e social - mas também o início do Iluminismo que acabou por substituir o absolutismo no final do séc. XVIII.

O palácio Vaux-le-Comte, que o ministro das finanças Nicolas Fouquet tinha mandado engir perto de Paris, foi concluído no ano em que o novo rei subiu ao trono e pôde servir-lhe como fonte de inspiração. O arquitecto Louis Le Vau, o arquitecto de interiores Le Brun e o arquitecto paisagista André Le Nôtre, que ali tinham trabalhado, iam agora ocupar-se de Versalhes, que Luís XIV tinha escolhido como nova residência. Esta encomenda arquitectónica não apresentava apenas dimensões espaciais gigantescas, era sobretudo necessário - e considerado um assunto de maior importância política - que fosse criado um símbolo da unidade nacional, representando a grandeza do poder real em todo o país.

Em 1661 foi iniciada a reestruturação do antigo palácio segundo o projecto de Le Vau, em 1668-71 o pátio de honra foi ampliado através da junção de dois corpos escalonados abnido para fora, cujos remates receberam grandes fachadas em forma de temolo. Em simultâneo, foi criada a grande frente ajardinada, cuja largura resultou da união com os corpos do pátio que Le Vau procurou estruturar com dois pavilhões de canto onde se encontram, respectivamente, os salões da "Guerra" e da "Paz". Estes foram unidos por um terraço ao nível do piso térreo, de modo a que o primeiro piso, o do rei, ganhasse um maior realce como piso principal.

Jules Hardouin-Mansart que, em 1678, veio substituir Le Vau na direcção da obra após a sua



Perspectiva estratégica da cidade, do palácio e dos jardins, gravura do ano 1700

morte, cobriu o terraço com a famosa Galeria dos Espelhos ("Galerie des Glaces"). O revestimento com espelhos veio, por um lado, provocar uma luminosidade fora do vulgar e, por outro, um jogo visual de desorientação e um aparente prolongamento do salão até ao infinito - efeitos típicos do ilusionismo barroco. É necessário imaginar este salão iluminado por centenas de velas como cenário de fastosas festas barrocas. Este espaço acabou por adquirir uma importância histórica quando em 18 de Janeiro de 1919, após a Primeira Guerra Mundial, foi ali iniciada a conferência de paz de Versalhes, que teve a sua conclusão a 28 de Junho do mesmo ano, com a assinatura do tratado de paz.

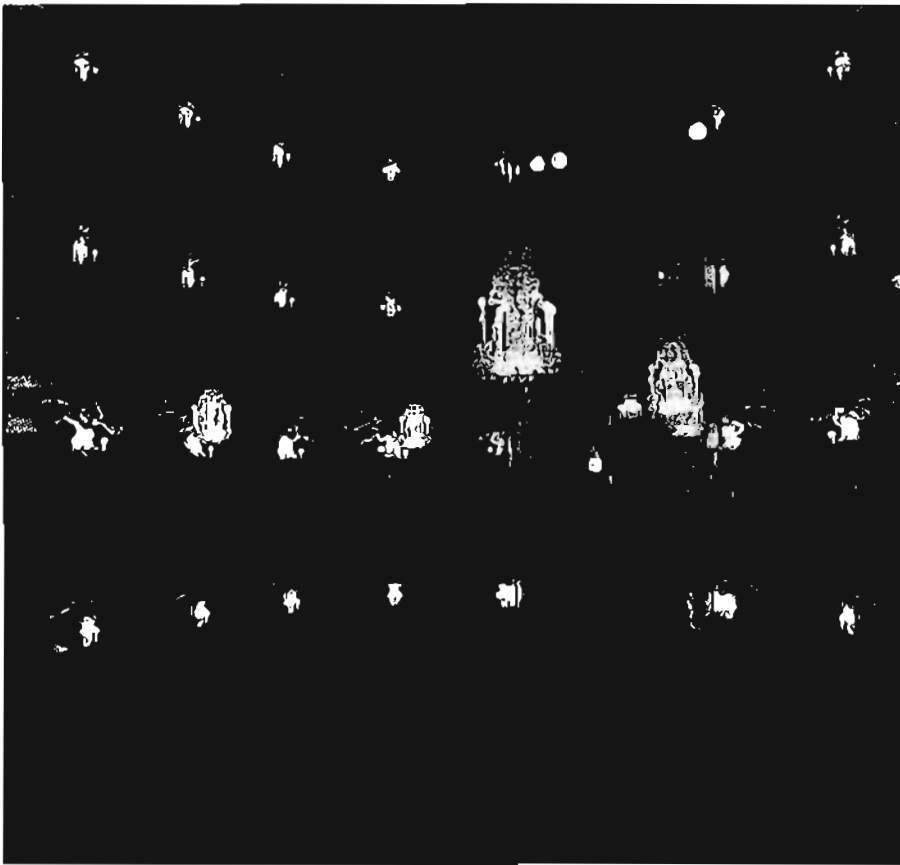
A alteração do terraço fez surgir, no lugar do corpo coficado saliente e reentrante, uma grande fachada contínua, que quase não se deixa animar pela formação de um leve ressalto central. Com outros corpos dispostos mais atrás, a frente de jardim tomou-se ainda maior, atingindo um comprimento total de 576 metros. A movimentação típica dos edifícios barrocos deu assim lugar a uma magnificência rígida e intimidatória que - de acordo com a imagem que Luís XIV fazia de si próprio como

personificação do estado e monarca absoluto - procurava a representação, tendo perdido qualquer tipo de dimensão humana. Este facto torna-se também evidente no gigantesco átrio e no enorme pátio de honra que, a partir de 1742, durante o reinado de Luís XV, foi novamente ampliado com dois corpos adicionais (um deles projectado por Jacques-Ange Gabriel e o outro engido no séc. XIX como cópia fiel do primeiro). Deste modo, a totalidade edificada do palácio atinge uma profundidade de 407 metros, uma dimensão cujo objectivo era permanecer inultrapassada a nível europeu. Em 1667, Le Nôtre iniciou a modelação do jardim. Em ligação directa com o palácio, entre o tanque de Neptuno, a norte, e um lançal (l'Orangerie), a sul, foi criada uma área de grandes dimensões para a qual se desce por duas "escadarias de cem degraus", com vinte metros de largura e ladeadas de sebos baixas apresentando motivos regulares - a técnica "brodenepartire" (do francês "broder" - bordar, uma vez que a natureza era aqui transformada em ornamento com as formas de um padrão de bordado). No eixo principal perpendicular ao palácio, seguem-se o tanque redondo e o "tapis vert" ("tapete verde", com 64 x 335 metros), assim como um pouco mais abaixo, o tanque de Apolo (82 x 116 metros) que, cercado por "brodenes", emoldura um carro puxado por cavalos e índes (luminidades marítimas) com a estátua do Deus Sol, com a qual o rei se identificava. Este tanque representa o centro dos sistemas de radiais, eixos e estrelas que atravessam o jardim. No entanto, devido ao facto de as árvores hoje em dia serem muito mais altas e densas do que originalmente pensadas, este sistema já não é realçado na sua totalidade.

A expansão gigantesca do parque é sublinhada pelo canal com 1560 metros de comprimento que se encontra igualmente ao longo do eixo principal. É cruzado por um canal transversal mais curto na extremidade norte do qual se encontram dois palácios de recreio o Grand Trianon, engido por Hardouin-Mansart e Robert de Cotte, em 1687-1688, e o Petit Trianon, projectado em 1764-68 por J.-A. Gabriel. Após a morte de Luís XIV, estes foram preferidos pela corte em vez do gigantesco "palácio principal" de Versalhes.

A Galeria dos Espelhos do Palácio Real





François de Cuvilliés: Teatro da Residenz, Munique, 1752

O teatro é a metáfora estética da época uma vez que encena a vida como num palco. As salas de teatro oferecem à sociedade cortesã uma moldura particularmente faustosa.

A *Residenz* de Munique possui um teatro com plateia e camarotes segundo o modelo italiano. As paredes onduladas dividem-se a partir do camarote régio central e ganham leveza através da sucessão de camarotes sobrepostos em quatro filas. O ambiente festivo é dado pela composição cromática com branco, vermelho e dourado, pelos drapeados e cortinados, bem como pela decoração rica e de grande plasticidade com Atlantes e Canátiões, pela coroação do camarote régio, pelos camarotes do proscénio e pela cartela brasonada sobre a boca de cena.

- em especial, quando a cidade existente se opunha às concepções do soberano, como no caso de Karlsruhe, onde foi erguida, sem rodeios, uma nova urbanização e cujo projecto se encontra entre os planos de urbanismo mais impressionantes do Barroco. O modelo foi, neste caso e tal como em inúmeros outros lugares, Versalhes, a residência de Luís XIV nos arredores de Paris, onde a arquitectura civil barroca atingiu a sua expressão máxima. Além dos planos urbanísticos com ruas irradiantes a partir do palácio (ou terminando no seu pátio de honra, do ponto de vista oposto), também existiram alguns com a estrutura de um tabuleiro de xadrez, como em Mannheim. No entanto, a posição do palácio como "cabeça da cidade", a modelação dos eixos visuais, a forma arbitrária e a simetria incondicional permaneceram sempre as mesmas. Estas bases levaram também a que as massas edificadas fossem concebidas de forma subordinada ao seu efeito perspectivo. Deste modo, "inseriram-se" igrejas em fachadas de casas ou "mascararam-se" vários edifícios com fachadas iguais para a obtenção de uma imagem homogénea de praças. Os mesmos princípios foram aplicados à organização interior da arquitectura civil barroca, em especial nos palácios. Através do eixo central era realçada a "admissão" do espaço urbano no edifício, que na parte de trás era "abandonado" no espaço natural do jardim. A este eixo longitudinal opunha-se, no caso ideal, um eixo transversal, a *enfilade*: nos cor-

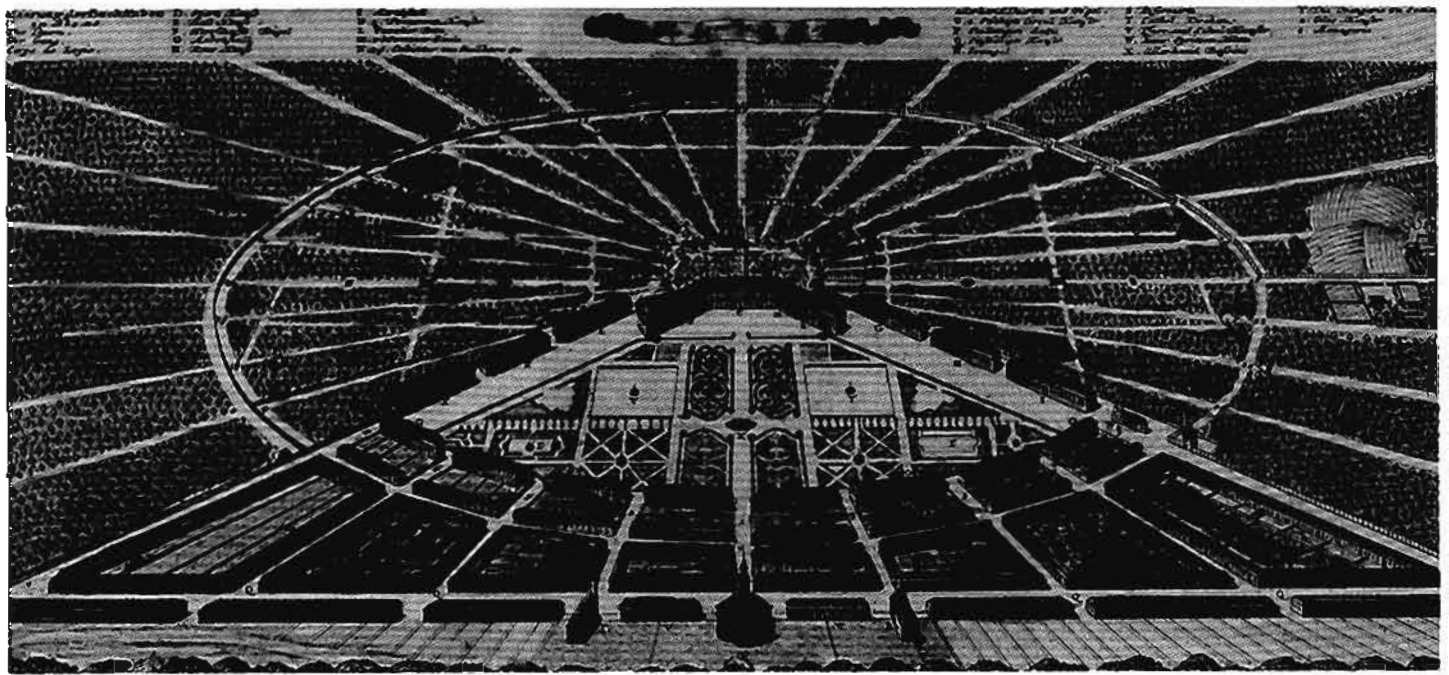
pos longitudinais edificados as salas eram dispostas umas a seguir às outras, no mesmo enfiamento, tal como as portas entre elas, de modo a que, a partir de um determinado ponto, se pudesse ver através de todas as salas. No eixo longitudinal, isto é, na parte central encontravam-se todas as salas de representação mais importantes, a partir das quais - de acordo com a ideia renascentista do "corpo arquitectónico" de evolução orgânica - se desenvolvia todo o edifício: o vestibulo (látio no pátio de honra); a escadana (a escada interior, até aí bastante secundária obtém agora - no centro do edifício - um espaço próprio, muitas vezes extremamente trabalhado), o salão de festas no primeiro andar, com um pé direito de dois pisos abre-se sobre o jardim. Este sobe ligeiramente em direcção ao palácio ou então é acedido através de um terraço adossado com escadana(s) livre(s). O facto do salão de festas ser implantado no meio do palácio não se fica a dever apenas às suas dimensões e à procura de simetria: o Barroco ama as festas faustosas, as procissões, os eventos sociais. Depois de um movimento fruste no final do Renascimento, voltaram a ser construídos nesta época teatros em alvenaria em número nunca antes visto desde a Antiguidade Clássica, não raramente como parte integrante de complexos palacianos.

O BARROCO E O ROCOCÓ NA ALEMANHA 1700 - 1780

Um florescimento tardio

Na Alemanha, as escadanas dos novos palácios apresentaram formas excepcionalmente monumentais e sumptuosas. Eram a expressão de um florescimento tardio - mas por isso mesmo, extremamente poderoso - do Barroco neste país, sobre o qual se tinha abatido, com a Guerra dos 30 Anos, a maior catástrofe nacional vivida até então. Com a luta entre católicos e protestantes em primeiro plano, a Alemanha foi, nessa altura, o palco de guerra de várias potências estrangeiras. Depois da Paz da Vestefália de 1648, o território que continuava dividido no respeitante à questão religiosa, tinha-se pulverizado em quase trezentos territórios distintos. O imperador, com sede em Viena e, à excepção de poucos anos, sempre proposto pelos Habsburgos, ainda era formalmente a cabeça do "Sacro Império Romano-Germânico" sem, no entanto, ter na prática qualquer poder sobre os territórios.

Esta constelação de factos acabou por beneficiar o florescimento do Barroco, depois de, por volta de 1680, as consequências mais graves da guerra



KARLSRUHE: A CIDADE LEQUE

O plano de Versalhes, o palácio, os jardins e a cidade dispostos segundo uma ordem rigorosamente simétrica influenciou o plano urbanístico de Karlsruhe. Originalmente, o Marquês Carlos de Baden-Durlach pretendia entregar-se aos prazeres da caça no Hardwald e planeava construir aí uma torre octogonal a partir da qual partiam trinta e duas veredas radiais, correspondendo aos seus trinta e um cavaleiros da "Ordem da Fidelidade" e a si próprio como Mestre da Ordem. No entanto, o plano foi alargado para uma cidade - fundada em 1715 - sobre a qual vela uma torre livre, no centro de uma circunferência com um diâmetro de 850 metros. O quarto de circunferência voltado a sul foi desenhado como eixo central e subdividido em nove radiais. O centro da cidade já existente que, com o mercado e a igreja da Concordeia se encontrava fora da circunferência foi introduzido nesse eixo de simetria através da rectificação de uma alameda de acesso. O palácio abarcava um quarto da circunferência com corpos de grandes dimensões e a implantação adicional nos seus limites de edifícios para o funcionalismo administrativo nobre. No seu interior encontrava-se um parque de dimensões generosas

com jardins e pequenos bosques. No segmento, ao longo das ruas radiais instalaram-se os vãos estratos da burguesia, comerciantes e artífices. Para os pedreiros, os ourtos e os joalheiros já só restava o espaço fora da circunferência. O plano imita a hierarquia feudal na sua planta, assim como os vários níveis arquitectónicos descendentes. O seu eixo central recebeu o nome do marquês e os seguintes, os nomes dos vãos cavaleiros da Ordem. A torre é o símbolo máximo do príncipe, que se identifica com o estado, e cuja tarefa é velar sobre a sociedade feudal com o auxílio dos cavaleiros, penetrando as suas radiais no território circundante. Tal como em Versalhes, recrutaram-se colonos oferecendo-lhes privilégios e concessões especiais, liberdade religiosa, assim como um local para construir e materiais de construção básicos gratuitos. No entanto, tinham de construir rigorosamente segundo o modelo imposto pelo marquês, com uma altura máxima de dois pisos e telhados amansardados, numa construção com o madeiramento à vista e alvenaria de tijolo vermelho. A arquitectura foi destruída por um ataque aéreo em 1944, no entanto o conceito urbanístico de base pode ser seguido ainda hoje, uma vez que a fachada de muitos edifícios foi reconstruída.

terem sido ultrapassadas e o "pengo turco" - a expansão do império otomano que durante séculos ameaçou penetrar na Europa Central através dos Balcãs - ter sido definitivamente eliminado. Muitos dos inúmeros príncipes pretendiam ostentar o seu poder com palácios e jardins grandiosos. O Palácio Schönbrunn, perto de Viena, projectado por Fischer von Erlach, o *Stadtschloß* (Palácio Urbano) de Berlim, projecto do mesmo arquitecto juntamente com Andreas Schlöter e o Palácio Ludwigsburg, perto de Estugarda, igualmente desenhado pelo primeiro, são os exemplos mais importantes. Para o excepcional edifício da *Residenz* de Würzburg, Balthasar Neumann procurou o conselho e a inspiração junto de inúmeros arquitectos de toda a Europa. O destaque dado aos corpos centrais e laterais desenvolveu-se aqui até à sua estruturação sob a forma de pavilhões unidos entre si por galerias. Este princípio encontra-se representado com uma modulação gigantesca no Palácio Nymphenburg, em Munique, com a sua frente de seiscentos metros, e de uma forma mais pequena e graciosa no "Zwinger" de Dresden, um edifício para festas

projectado por Matthaus Daniel Poppelmann, arquitecto oficial do Príncipe Eleitor Augusto o Forte, do qual, no entanto, só foi construída uma parte relativamente pequena do projecto inicial.

Pouco frequente foi também a conclusão dos "projectos ideais" concebidos sob a forma de gigantescos conventos (colegiadas), dominando a paisagem, como por exemplo no caso de Melk, o maior convento barroco austríaco. A igreja segue aqui, ainda em grande medida, o modelo do *Il Gesù* que já tinha sido utilizado na igreja jesuíta de São Miguel, em Munique. O seu salão com colunas adossadas às paredes coberto por uma poderosa abóbada de berço, introduziu o barroco no Sul da Alemanha e tomou-se o modelo de mais de cem edifícios engidos posteriormente.

Na Alemanha, o barroco desenvolveu-se com uma escala e rapidez de tal modo vertiginosas que, no séc. XVIII, a fonte de inspiração mais seguida era a arquitectura do italiano Guarino Guarini desenvolvida com uma precisão matemática. Construíram-se edifícios que permitem experimentar uma emoção viva, com uma fantasia que roça o burlesco. A sua

Jakob Prandtauer. *Convento beneditino de Melk* no Danúbio, 1702-1746



Dominicus Zimmermann: Igreja de Peregrinação de Nosso Senhor dos Martírios (Wieskirche), Wies bei Steingaden, Alta Baviera, 1745-57

Durante o Barroco Tardio os crentes não iam apenas em romagem a Roma, mas também às igrejas de peregrinação no Sul da Alemanha

A igreja de Wies, de Domenicus Zimmermann, com as paredes interiores pintadas de branco e um corpo longitudinal oval, tem uma atmosfera alegre que é realçada pelo destaque dado a elementos da abside com várias cores luminosas. A loggia superior do deambulatório de dois pisos é limitada por colunas de estuque marmoreadas a azul que contrastam com o marmoreado a vermelho do altar-mor, sobre o qual paira um baldaquino azul celeste. Na parte inferior do altar-mor de dois pisos encontra-se a imagem miraculosa do Cristo Martirizado que determina o programa pictórico até à pintura do tecto onde anjos apresentam a Deus Pai os instrumentos do martírio



obra teórica amplamente difundida influenciou particularmente os arquitectos da Boémia e do Sul da Alemanha. Deste modo, não foram apenas os irmãos Dientzenhofer que se deixaram influenciar por Guarini para o projecto da Igreja de São Nicolau, em Praga, mas sobretudo o arquitecto de Würzburg, Johann Balthasar Neumann. A sua Igreja de Peregrinação de Vierzehenheiligen aperfeiçoou a ideia de interpenetração do espaço de Guarini: os serpenteados que movimentam a totalidade do espaço interior são realçados por um jogo de cores criativo e por inúmeras ornamentações. Também Dominicus Zimmermann, arquitecto da Igreja de Peregrinação de Wies, abraçou este conceito, levando-o ainda mais longe. "Engana" o peregrino

que ao aproximar-se da igreja, branca e de uma simplicidade modesta no exterior, não adivinha a sumptuosidade fantástica do seu interior.

O Rococó e o retorno à esfera privada

Após a morte de Luís XIV, em 1715, instalou-se um certo cansaço relativamente ao fausto e à monumentalidade. Em Paris desenvolveu-se um novo estilo que passou a ser designado como "Louis-quinze", segundo o novo rei Luís XV. A designação mais vulgar de "Rococó" vem da palavra francesa "rocaille" (concha) que se tomou um dos motivos básicos do estilo. Conchas e algas marinhas, flores e grinaldas envolviam de modo bizarro os elementos arquitectónicos com formas naturalistas ou estilizadas, em parte soltas e assimétricas ou em tal profusão que raiavam o *horror vacui*.

Não foi apenas a decoração que se tomou mais delicada, miúda e sedutora. Os aspectos íntimos e pessoais da vida passaram a ter uma maior importância, as ambições dirigiam-se mais a uma modelação dos espaços interiores. As predilecções iam para os jogos pastoris galantes e as delicadas figurinhas de porcelana, assim como para os pequenos pavilhões de jardim, que muitas vezes eram baptizados com nomes românticos (como por ex. "Monbijou" em Berlim ou "Solitude" em Estugarda). Se o Rococó constitui um estilo ou se deve ser visto apenas como uma variante do Barroco tardio é uma questão muito discutida. Mesmo quando se acerta estabelecer limites entre os dois estilos, trata-se muitas vezes de uma questão de interpretação: classificar-se um motivo decorativo delicado ou fino, um edifício leve e frágil como pertencente ao

Johann Balthasar Neumann: Igreja de Peregrinação dos Catorze Santos Salvadores, Alta Francoónia, 1743-1772

Esta igreja representa, com o seu sistema espacial livre, a mais completa síntese da plasticidade barroca, introduzindo, simultaneamente, a leveza do Rococó e solucionando a contradição entre a construção de corpo longitudinal e o edifício de planta centrada de modo extremamente original. O delicado altar dos Catorze Santos não se encontra na abside, mas destacado no espaço, no meio do corpo longitudinal sob um baldaquino cujas colunas envolvem uma oval

A grande cúpula de tambor sobre o cruzeiro que elevava o espaço das igrejas italianas, acentuando a verticalidade, é aqui substituída por formas ovais e circulares em oposição, que fazem desaparecer a abóbada e eliminam qualquer efeito de peso. Neumann intensifica, assim, o método de Christoph Dientzenhofer até à penetração sincópica das abóbadas. Aqui já não é a monumentalidade austera que impressiona, mas sim a grande alegria e luminosidade que este espaço irradia



Rococó. O Rococó extinguiu-se em meados do séc. XVIII, sendo nesta altura os seus elementos decorativos bastante mais lineares e austeros, passando a ser designado em França pelo nome de "Louis-seize" segundo o monarca Luís XVI, que reinou desde 1774, e que na Alemanha foi mais tarde escamoteado com "Zopfstil" ("estilo trança").

A INGLATERRA E A TENDÊNCIA PARA O NEOCLASSICISMO 1700-1770

Redução e austeridade

A partir de meados do séc. XVIII desenvolveu-se uma tendência cada vez mais clara no sentido de uma maior austeridade, contemporânea do Rococó e do florescimento tardio do Barroco na Alemanha. Esta situação é válida para a França, onde o Barroco tinha todavia encontrado uma forma mais depurada do que na Itália, mas que, cada vez mais, retomava um esquematismo já conhecido desde o Renascimento Tardio: a harmonia e a beleza devem ser produzidas pela submissão a regras arquitectónicas obrigatórias e sobretudo matemáticas. Deste modo, na Catedral dos Inválidos (Les Invalides), em Paris, todas as áreas e alturas foram calculadas por Jules Hardouin-Mansard a partir da medida base do raio do espaço central circular. A cúpula de três cascos é um outro exemplo típico da encenação e do ilusionismo do Barroco: a primeira cúpula, mais plana, permite uma visão, através de uma abertura circular, sobre uma segunda cúpula mais pronunciada e com um brilho mais forte do que a primeira - fenómeno inexplicável para o observador no interior do espaço, uma vez que é iluminada por janelas colocadas numa posição mais baixa e que este não pode ver. O terceiro casco da cúpula foi calculado apenas para produzir efeito visto do exterior.

A cúpula da catedral de São Paulo, em Londres, a obra mais significativa de Christopher Wren, o mais importante arquitecto barroco britânico, nomeado director-geral da reconstrução da cidade depois do incêndio que destruiu Londres em 1666, também apresenta uma construção deste tipo. No entanto, o exterior desta igreja diferencia-se fortemente da catedral dos Inválidos: aqui já nada se eleva, gradualmente, num forte dinamismo. Pelo contrário, os elementos arquitectónicos destacam-se claramente uns dos outros, assentando nitidamente uns sobre os outros. A colonata em anel já não é uma envolvente ritmada mas antes uniforme e quase infinita; a forma da calota da cúpula que termina o seu movimento ascensional na lanterna já não é



Sir Christopher Wren: *Catedral de São Paulo*, Londres, 1675-1710

Quando Wren obteve a hipótese de construir uma igreja monumental depois do grande incêndio de Londres, em Setembro de 1666, encontrava-se sob forte influência do Barroco italiano. A sua catedral apresenta uma variante da cúpula da catedral de São Pedro. No entanto, é contramurada por um portal de traços classicistas com uma disposição de colunas em dois pisos e um tímpano. Devido ao compromisso entre a exigência anglicana de um corpo basilical e a ideia de um edifício de planta centrada de Wren, a cúpula foi trazida para o meio da nave central. As torres moderadamente barrocas inserem-se num edifício que reúne, pragmaticamente, vários traços estilísticos. Em vez de intensificar o edifício, a praça em frente, num gesto teatral, delimita-o com clareza. Anuncia-se aqui um neoclassicismo de tendência palladiana, que corresponde ao esolito da igreja anglicana

sublinhada por faixas largas e cromaticamente destacadas, mas por linhas estreitas. Até o modo como a *cúpula de tambor* assenta sobre a igreja corresponde já muito mais ao neoclassicismo, enquanto que a utilização de um *pórtico* - tal como na igreja de St. Martin in the Fields de James Gibbs - e uma certa austeridade das paredes exteriores da igreja, bem como as suas pilastras esquemáticas - pertencem muito mais à infundável reprodução da arquitectura de Palladio, praticada na ilha desde o início do séc. XVI.

Com efeito, a Inglaterra já tinha passado, em 1642-49, pela sua revolução burguesa e concomitante guerra civil, a decapitação do rei, a abolição da monarquia e a introdução, em 1653, de uma constituição escrita, enquanto que a França rumava ainda para o apogeu do absolutismo. É certo que a república não durou muito tempo, e após novos conflitos o país tornou-se definitivamente, a partir de 1689, numa monarquia constitucional com um rei investido pelo parlamento. A baixa nobreza e a burguesia estreitamente ligada a esta (o título nobiliárquico passava apenas para o filho primogénito, sendo os outros obrigados a ganhar o seu sustento, geralmente com actividades comerciais) tinham lutado pela possibilidade da co-gestão e pelo fomento dos seus interesses económicos, conduzindo deste modo, a uma grande perda de poder dos outros estratos sociais. Em vez disso, nos outros países procurou-se, debalde, solucionar os problemas económicos, sempre crescentes, sem alterações de fundo. Os maus presságios sobre o fim próximo do mundo feudal, que se procuravam escamotear com a ilusão de uma festa permanente, iam ser cumpridos no final do séc. XVIII.



James Gibbs: *St. Martin-in-the-Fields*, Londres, 1721-26

A obra-prima tardia de James Gibbs ainda demonstra a influência das igrejas de Wren. A torre encontra-se colocada sobre um templo clássico e corresponde, deste modo, ao espírito prosaico do racionalismo e empirismo ingleses. O grande pórtico romano impõe-se como destaque forte e remete para a influência da Antiguidade Clássica transmitida na Inglaterra através da arquitectura de Palladio e que vai cunhar um Neoclassicismo independente do Barroco. Nas colónias inglesas, esta obra foi um modelo frequentemente copiado, mesmo na Austrália.

O ILUMINISMO E A ARQUITECTURA UTÓPICA 1750-1790

Democracia em lugar do absolutismo

No sistema de soberania rígido do absolutismo desenvolveu-se o movimento intelectual do Iluminismo. Não se pretendia libertar apenas o pensamento mas todo um modo de vida, orientando-os estritamente pela razão, a *ratio* (Racionalismo). Para o filósofo Immanuel Kant, a época do Iluminismo foi "a saída (= a libertação) do Homem de uma menoridade de que era a própria causa". Apenas a razão e o espírito crítico por ela determinados deviam decidir sobre a veracidade, ou o erro, de cada conhecimento, assim como sobre as normas da actuação ética, política e social (Friedrich Schiller: "Não creias em ninguém a não ser na tua própria razão!")

O Iluminismo exigiu também alterações políticas, uma vez que tinha a sua base na burguesia. O pensar e o agir racional, determinantes no quotidiano de actividades como as de professor, banqueiro ou comerciante, tornou-se cada vez mais importante, apesar de países como a Alemanha e a França não permitirem a participação destes profissionais no poder político. Mas nem os monarcas representantes de um "absolutismo esclarecido" como Frederico II da Prússia ou José II da Áustria, conseguiram resolver problemas sociais aplicando reformas como a relativa liberdade reli-

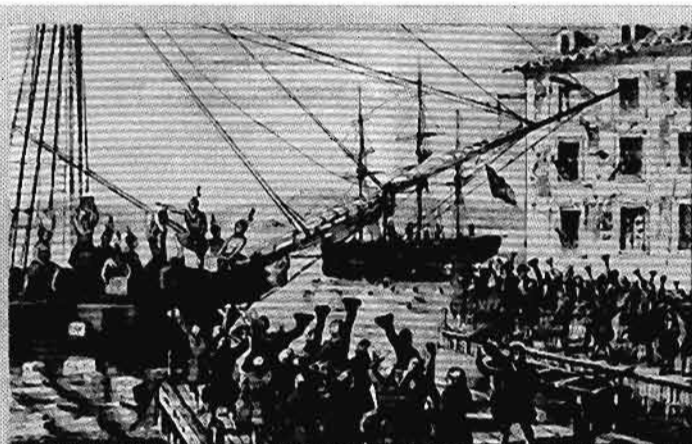
giosa, a abolição da tortura ou a introdução de um sistema de justiça regulamentado. Era ainda necessário reforçar a ideia de que a ordem feudal ainda sobrevivia e de que eram necessárias alterações de fundo.

O modelo oposto foi criado por filósofos como John Locke, Jean-Jacques Rousseau e o teórico do estado Montesquieu, que defendiam que o suporte da nação não deveria ser apenas o soberano mas também o povo. Consequentemente, todo o poder do estado deveria, directa ou indirectamente (através de representantes eleitos) partir deste, tendo-se no início pensado também num controlo e numa limitação do poder do monarca pelo parlamento e pela constituição. Para impedir os abusos e decisões autocráticas, o poder, que o soberano absoluto reunia nas suas mãos, devia ser dividido em três "poderes" - legislativo, executivo e jurídico. Além disso, todas as decisões estatais deviam guiar-se por regras estabelecidas e conhecidas - constituição, leis - e, após um determinado período, o regente deveria submeter-se de novo à outorga da incumbência de actuação por parte do soberano, ou seja, do povo. Deveria ainda ficar sujeito ao controlo pelos outros poderes e, sobretudo, pela crítica pública, a qual, no entender do Iluminismo, deviam ser expostos todos os modos de pensar e agir. Por detrás desta ideia encontrava-se a convicção de que dos vários pontos de vista (pluralismo) se havia de cristalizar - com o auxílio da razão - o

A arquitectura da razão

NEOCLASSICISMO

1750-1840



"Boston Tea Party" protestos contra as taxas alfandegárias e o monopólio do chá da Inglaterra em 16.12.1773. Ilustração colorida de 1846

1750: Morte do compositor Johann Sebastian Bach.

1759: Inauguração do British Museum, em Londres (com um acervo de colecções privadas).

1762: A teoria do Estado de Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* (O contrato social).

desenvolve o conceito ideal de uma democracia.

1764: É publicado o livro de Joachim Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da Arte na Antiguidade).

1765: James Watt inventa a máquina a vapor (patenteada em

1769). A batata é introduzida como produto alimentar na Europa.

1768: James Cook explora em três viagens marítimas a Austrália, a Nova Zelândia, os Mares do Sul e o Alasca.

1773: Cidadãos disfarçados de índios destroem um carregamento de chá da Companhia de Comércio das Índias Orientais no porto de Boston, agravando o conflito com a metrópole inglesa.

1776: O Congresso Americano declara a independência das 13 colónias da coroa inglesa.

1776: Declaração dos Direitos do Homem.
1781: Immanuel Kant publica o seu tratado filosófico *Kritik der reinen Vernunft* (Crítica da razão pura). Johann Heinrich Voß traduz a *Odisseia* de Homero.

1789: Início da Revolução Francesa com a queda da Bastilha.

1796: O médico inglês Edward Jenner realiza a primeira campanha de vacinação contra a varíola.

1797: Senefelder desenvolve o processo de litografia.

1804: Napoleão Bonaparte coroa-se Imperador dos Franceses. Elaboração do *Code Napoléon* (código civil napoleónico).

1808: Goethe publica "Fausto" (1ª parte).

1813: Batalha de Leipzig onde a Prússia, a Áustria e a Rússia vencem a guerra contra Napoleão I.

1814: Napoleão abdica e é banido para Elba. Congresso dos Aliados em Viena para a reorganização política da Europa.

1824: Ludwig van Beethoven termina a sua 9ª Sinfonia.

1832: Festa de Hambach dos democratas alemães.

1838: Samuel Morse desenvolve um código para transmitir mensagens através do telégrafo.

cerca de 1840: Frédéric François Chopin compõe as suas mais importantes obras para piano (Nocturnes).

conceito certo, podendo ser assim evitadas decisões erróneas graves. O facto de os processos decisórios em democracia serem frequentemente longos e complicados era já um problema que preocupava os defensores deste sistema. Apesar de nunca ser totalmente justo, talvez acabasse, com o tempo, por ser o único sistema funcional. Em contrapartida observaram que, mais cedo ou mais tarde, todas as ditaduras terminavam em desastre económico.

Todavia, a este sistema do Iluminismo encontra-se subjacente uma ideia do Homem algo sonhadora: para Rousseau, o Homem era "por natureza bom" tendo sido, entretanto, corrompido pela civilização. Via a solução num regresso à forma "mais natural" de estado, uma comunidade de indivíduos com direitos iguais que deveriam fechar um "contrato social" fundamentado na razão e segundo as suas regras. Já John Locke tinha designado a liberdade, a igualdade e a inviolabilidade das pessoas e bens como valores jurídicos superiores. Os Direitos do Homem e as regras do estado democrático foram consignados pela primeira vez na constituição que os estados norte-americanos definiram para si, em 1776-80, mais tarde na constituição da sua união como Estados Unidos da América, em 1787/88, e, finalmente, na constituição francesa de 1791

Construir segundo padrões morais

A crença na razão humana, que acabava sempre por vencer tendo como consequência o bem e a verdade, teve não só efeitos políticos sérios, mas conduziu igualmente a uma forte secularização (laicização) da sociedade, que se manteve até hoje o homem que segue apenas a sua razão já não pode aceitar um Deus como seu guia, mas apenas, e em última instância, como seu criador. Doravante, a arquitectura já não devia servir a religião e muito menos os senhores feudais. Existia a

convicção de que era possível influenciar positivamente o espírito dos homens com o auxílio do ambiente arquitectónico, de os motivar para uma actuação conduzida pela razão e pela moral. Mas para isso era necessário que a arquitectura preenchesse, ela própria, critérios éticos e morais. Neste sentido, Carlo Lodoli tinha já desenvolvido na década de 40 do séc. XVIII, a tese de que a arquitectura devia ser adequada às funções e aos materiais e, deste modo, "verdadeira". O mesmo exigia o francês Abbé Laugier, em 1753, no seu *Essai sur l'Architecture* (Ensaio sobre a Arquitectura): uma "arte de construir honesta", na qual a edificação e a decoração deviam formar de novo uma unidade. Consequentemente, era necessário que se deixasse "falar" a arquitectura para que pudesse exprimir as ideias do Iluminismo.

Os representantes da arquitectura utópica francesa transpuseram estas ideias de um modo tão explícito, que foram frequentemente designados como "expressivos". Os seus projectos arquitectónicos foram classificados como "*architecture parlante*", a arquitectura que fala por si própria. Segundo estes arquitectos, a democratização da arte podia ser efectuada através das emoções, não exigindo o intelecto nem a erudição.

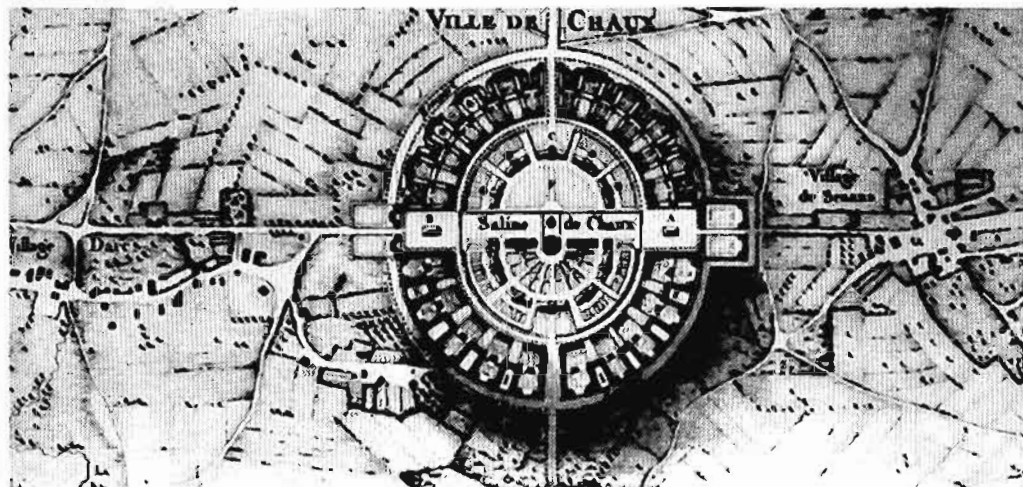
"Ó Newton, através da grandeza da tua sapiência e da elevação do teu génio determinaste a forma da Terra; a minha ideia foi envolver-te na tua descoberta", escreveu Etienne-Louis Boullée na memória descritiva do seu projecto, concluído em 1784, de um cenotáfio em honra de Newton, no fundo de uma esfera de 150 metros de altura deveria ser colocado o túmulo do físico e sobre este ficava instalado um planetário.

Claude-Nicolas Ledoux, o outro representante principal desta arquitectura, projectou, mais ou menos na mesma altura, uma casa para os inspectores fluviais do Loue; a forma é a de um cilindro deitado, através do qual é conduzido um ri-



Etienne-Louis Boullée: *projecto do Cenotáfio a Newton* 1784, perspectiva e corte longitudinal

O projecto de Boullée de um cenotáfio (do grego "túmulo vazio") a Newton que faz lembrar um planetário e recorda a descoberta científica de Newton, é um exemplo paradigmático de duas das características essenciais da arquitectura utópica, a concentração das massas construídas e a utilização de formas geométricas simples



Claude-Nicolas Ledoux: *projecto da Cidade Ideal do Chaux perto de Arc-et-Senans* publicado em 1809 sob a forma de in-fólio

Com a Cidade Ideal Ledoux procura preencher todas as exigências materiais e estéticas de uma cidade. A principal característica são as formas geométricas simples e a uniformidade da implantação. No entanto, o seu plano não é abstracto, mas expressivamente "falante". O texto que publicou transbordava de ideias reformadoras da sociedade. Assim, por exemplo, pretendia engir um edifício para o "culto dos valores morais". O princípio da cidade ideal foi posteriormente desenvolvido no início do séc. XX por Bruno Taut e Le Corbusier



Jacques-Germain Soufflot: Santa Genovava, Paris, 1764-1790, edifício que depois da Revolução passou a ser designado por **Pantheon** (Panteão)

Em França, o Neoclassicismo romântico começa com a edificação da maior obra da época, o Panteão. Já os contemporâneos de Soufflot caracterizavam o Panteão como sendo "o primeiro exemplo da arquitectura perfeita".

A cúpula gigantesca deste edifício que concorre com as de São Pedro em Roma, São Paulo em Londres e a dos Inválidos em Paris, deveria exceder em muito a altura do bairro e identificar o local do tumulto da padroeira da cidade. Soufflot procurou criar uma síntese entre a leveza das construções góticas e as formas da Antiguidade Clássica: a planta em cruz grega persegue os ideais do Renascimento, os elementos de suporte já não são as paredes, mas as colunas. O betão armado, aplicado nas 22 colunas que formam o pórtico, é um elemento precursor da arquitectura moderna. A renúncia, por parte de Soufflot, a um sistema de colunas, contrafortes e paredes mestras, assim como a racionalidade e pureza da forma, produzem uma construção de grande efeito

beiro que depois se vai juntar ao rio em cascata, simbolizando a sujeição deste. Outras obras destacáveis de Ledoux foram as Salinas Reais em Arc-et-Senans e a "Cidade Ideal" de Chaux, o teatro de Besançon e as alfândegas de Paris (Les Barrières, 1785-89).

Como demonstram as datas, a designação de arquitectura utópica não advém do facto de se tratar de um produto da Revolução Francesa de 1789. Ledoux teve o seu período mais fértil depois de ter sido nomeado arquitecto da corte, durante a década de 70 do séc. XVIII e a revolução política pôs mesmo termo à sua carreira. O facto é que os novos modelos sociais, como as utopias, às quais Boullée, Ledoux e outros tinham aderido, se articulavam sempre em propostas arquitectónicas "revolucionariamente utópicas". O aspecto revolucionário desta arquitectura residia no facto de quebrar com as tradições e de a exequibilidade dos projectos ter deixado de ser uma condição. Muitos deles nem sequer poderiam ter sido realizados na sua época como, por exemplo, a Casa dos Guardas Florestais - uma esfera

assente sobre uma área extremamente reduzida com uma parede exterior muito fina e lisa. De Boullée não foi construído praticamente nada, uma vez que os seus projectos tinham quase sempre dimensões gigantescas.

Do ponto de vista estético, a arquitectura utópica como parte integrante do Neoclassicismo representou sobretudo uma reacção contra a linguagem formal exagerada do Barroco e do Rococó: linhas claras e elegantes de corpos compactos, geralmente estereométricos, cujo protótipo era o templo da Antiguidade Clássica.

O CLASSICISMO COMO MODELO DE ARQUITECTURA ESTATAL 1780-1840

Tranquilidade, austeridade, magnificência

"Só existiu e existe uma Arquitectura e só existirá uma Arquitectura, a saber, aquela que na época da história e da cultura grega atingiu a perfeição", escreveu Leo von Klenze, em 1830, na sua *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Recolha de projectos arquitectónicos). Klenze considerava a arquitectura da Grécia Clássica como "a arte construtiva do mundo e de todos os tempos não existindo clima, material ou diferença de costumes que se oponha à sua aplicação generalizada". Perante o facto do Iluminismo ter prosseguido com as ideias do Renascimento e do Humanismo, o retomar da arquitectura da Antiguidade Clássica fazia todo o sentido. De modo ainda mais pronunciado do que nos séc. XV e XVI, via-se na Antiguidade Clássica a origem da arquitectura que encerrava em si as leis eternas da harmonia e da beleza.

No entanto, já em meados do séc. XVIII tinha estado uma disputa sobre qual das Antiguidades, Grega ou Romana, deveria ter a primazia tanto histórica como arquitectónica: se Roma teria refinado a cultura grega ou se a teria falsificado, ou se pelo contrário, orientado muito mais pelo legado etrusco. Ambos os partidos baseavam-se nas descobertas arqueológicas e nas ruínas da Antiguidade Clássica, no seu país de origem, a Itália, assim como nos escritos de Vitruvius, ou seja, essencialmente, na antiguidade romana.

A partir do séc. XVIII, os europeus ocidentais visitavam cada vez mais a Grécia, na altura uma província insignificante do império otomano. Os jovens britânicos James Stuart e Nicholas Revett fizeram ali desenhos pormenorizados de edifícios da antiguidade, que publicaram a partir de 1762 (*Antiquities of Athens*).

Em 1738 e 1748 começaram as escavações de Herculano e Pompeia "conservadas" por uma erupção do Vesúvio no ano de 79. As escavações e o que por meio destas viu a luz do dia foram descritas pelo arqueólogo alemão, que então vivia em Roma, Johann Joachim Winckelmann que, na sua obra *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da Arte na Antiguidade), fundou as ciências da arte modernas.

Em França e nos países anglo-saxónicos, onde a arquitectura "clássica" tinha sido continuada desde o Renascimento sob a forma do Palladianismo tomou o nome de "Neoclassicismo". Na Alemanha esta designação só foi aplicada ao ressurgimento das tendências clássicas por volta de 1900, que nessa altura sofreram uma monumentalização cada vez mais pronunciada, tendo-se igualmente tomado mais grosseira a linguagem das suas formas.

A precocidade do Neoclassicismo em França pode verificar-se na igreja de Santa Genoveva em Paris, projectada por Jacques-Germain Soufflot a partir de 1757 e construída entre 1764-1790. A sua planta faz lembrar o Renascimento: uma cúpula de tambor ergue-se sobre uma circunferência, no centro de uma cruz grega. Os elementos arquitectónicos, no entanto, são assentes uns sobre os outros de modo duro, e a cúpula entronada, sem transição, sobre a igreja. Em 1791 este edifício adquiriu uma nova função, a de memória e túmulo de franceses eminentes, tendo-lhe sido atribuído o nome de "Panteão". Ao espírito da época não correspondia apenas a referência a uma das obras preservadas mais significativas da Antiguidade romana: no lugar de todos os deuses, a que este edifício se encontrava consagrado

e aos quais se refere o seu nome, a Pans revolucionária colocava todos os grandes espíritos.

A arquitectura das últimas décadas do séc. XVIII e das primeiras do séc. XIX foi totalmente dominada pelos princípios estruturantes do Classicismo: clareza e depuração das fachadas exteriores e das plantas, dominância das linhas e dos ângulos rectos, corpos estereométricos, elementos sobrepostos e dispostos lado a lado de modo rígido, tranquilidade, austeridade, nobreza, tal como competia à "grandeza" das ideias corporizadas ou das funções a desempenhar pelos edifícios. A ética e moral sobrepunham-se à sumptuosidade e à representação do movimento. A decoração discreta parecia muitas vezes colada, os ressaltos e as pilastras pareciam apenas encostados. Os edifícios continuavam a ser rigorosamente simétricos. No entanto, apesar de serem utilizados inúmeras vezes pórticos na fachada principal, o número de vezes em que se prescindia do destaque do eixo central era quase o mesmo, como por exemplo quando era colocada uma colunata na frente do edifício. No Museu Britânico, em Londres, as colunas deveriam originalmente envolver a totalidade do edifício, construído por um paralelepípedo quase cúbico, obtendo-se uma unidade bastante pronunciada das fachadas exteriores como nos *templos peripteros* gregos, não sendo deste modo definida uma vista principal. As colunas passaram a ser utilizadas novamente como elemento construtivo em vez de terem funções simplesmente decorativas: a forma deveria agora corresponder de novo mais à construção, motivo pelo qual se preferiam as ordens dóricas e jónicas à coríntia, mais sumptuosa, ou até ao capitel composto.



Sir Robert Smirke: *Museu Britânico*, Londres 1823-47

Na Inglaterra o início do séc. XIX é caracterizado pelo chamado (*Greek Revival*) (revivalismo grego), o estudo da arquitectura da Grécia Clássica, que toma rapidamente o lugar de paradigma. A linguagem formal exterior exprime a função e a história do edifício. Os edifícios públicos não só competem com as obras sacras ou os palácios, como também tentam excedê-los arquitectonicamente. O Museu Britânico representa um dos pontos altos do Neoclassicismo europeu. A fachada sul do edifício segue o estilo da arquitectura dos templos gregos, com uma poderosíssima colunata de 48 colunas jónicas. A monumentalidade austera do projecto do museu encontra-se em oposição com a ideia de obra de arte global do Barroco. O sedutor princípio das sobreposições, que até aí dominava, é substituído por uma estruturação aditiva de corpos, sob a forma de blocos.

Capit6lio dos Estados Unidos

Washington DC, Projecto de William **Thomton**, in6cio da obra em 1793, direc6o6o da obra entre 1803-17 - Benjamin **Latrobe**, at6 1824 - Charles **Bulfinch**, amplia6o6 e c6pula de Thomas **Walter** (1851-65)

A constru6o6o de um Capit6lio estatal agitou os 6nimos na Am6rica. O modelo seguido foi o Capit6lio da antiguidade romana, como local privilegiado do poder democr6tico. A linguagem arquitect6nica inspira-se no classicismo de Palladio e na sua te6nica das propor6o6es. A c6pula monumental de Thomas Walter 6 o s6mbolo da cidade. Personifica o sonho americano de liberdade e de possibilidades ilimitadas e representou, tamb6m uma fa6anha t6cnica. Walter utilizou aqui, pela primeira vez, o ferro fundido. Como protec6o6o contra as for6as de expans6o6o deste material, construiu dois cascos, cintados de modo complicado e encavilhados um no outro. A c6pula do Capit6lio compete com a c6pula barroca de Miguel 6ngelo e com a c6pula da catedral de Floren6a de Brunelleschi.



Thomas Jefferson e a arquitectura dos EUA

O Pante6o de Roma tamb6m serviu de modelo a Thomas Jefferson, homem de talentos m6ltiplos, para projectar Monticello, a sua casa de campo 6s portas de Charlottesville: no cabe6o de uma pequena colina, cujo arredondado 6 reiterado pelo abobadado da c6pula, foi implantado o edif6cio com os seus corpos laterais salientes. Apesar da utiliza6o6o de tijolo 6 vista, o edif6cio irradia muito mais um br6o forte do que conten6o6o e mod6stia. Quando a projectou, Jefferson tinha em mente a Villa Rotonda de Palladio, a liga6o6o ao Renascimento tardio e, atrav6s deste, 6 Antiguidade Cl6ssica. Esta liga6o6o n6o 6 um

acaso, tal como se pode ver na sede da primeira universidade estatal dos EUA, que Jefferson criou entre 1817-1826 em Charlottesville. Neste caso, um corpo arquitect6nico inspirado no Pante6o, desta vez sob a forma de uma biblioteca implantada no alto de uma alameda levemente ascendente, encontra-se emoldurada pelos pavilh6es com colonatas das v6anas faculdades, que apresentam as v6arias ordens romanas ou as suas variantes.

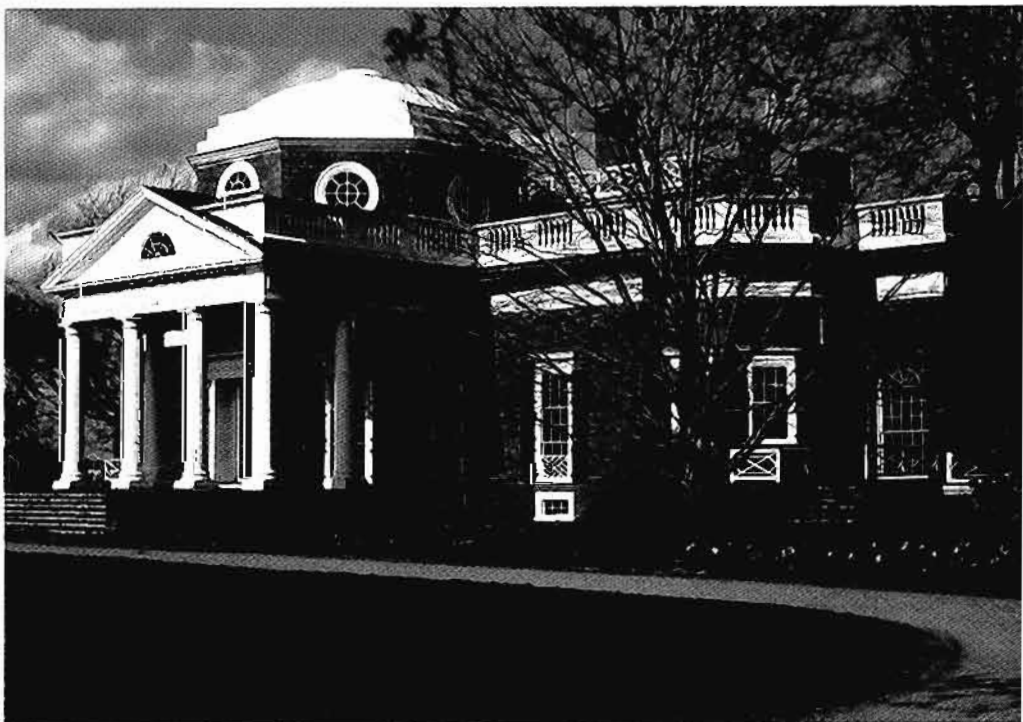
A Roma republicana que ele via como tendo ressurgido nos EUA, era o seu modelo social e, deste modo, tamb6m arquitect6nico. Esta ideia foi seguida ao ponto de ser dado o nome de senado 6 assembleia representativa do povo, que re6ne na colina do Capit6lio. Como governador da Virg6nia, ministro dos neg6cios estrangeiros e finalmente presidente dos EUA, Jefferson fomentou uma arquitectura independente do modelo da Gr6-Bretanha, ex-pot6ncia administradora vencida, numa 6poca, em que se tinham tomado n6o s6 necess6rios edif6cios para o governo e administra6o6o p6blica, mas em que o pr6prio pa6s come6ava a engir edif6cios de grandes dimens6es de um modo generalizado.

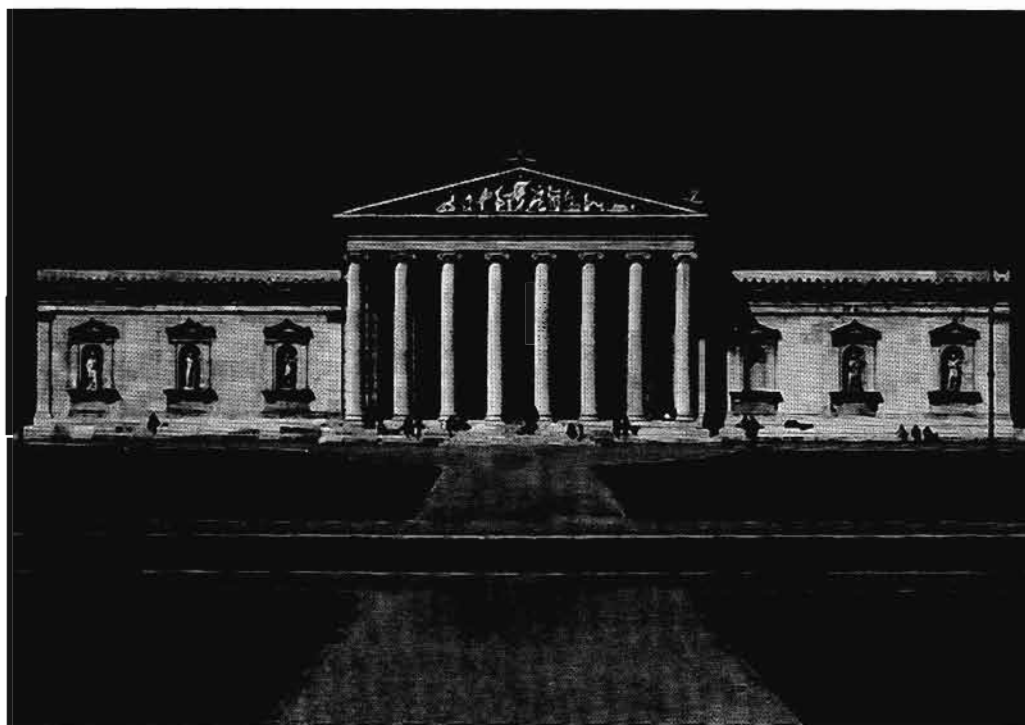
O Neoclassicismo americano atinge a sua express6o6o mais monumental no Capit6lio, o ent6o maior e mais sumptuoso edif6cio do novo estado, surgido dos ideais do Iluminismo. A sua impressionante c6pula levou 6 constru6o6o, segundo o seu modelo, de v6rios edif6cios para os parlamentos dos outros estados dos EUA, assim como na maioria dos pa6ses da Am6rica Central e do Sul.

Thomas Jefferson: Monticello

Charlottesville, Virg6nia, EUA, projecto de 1769

De acordo com o conceito de democracia da Antiguidade, Jefferson reconhece um princ6pio ordenador fundamental, baseado nas regras da arquitectura da Antiguidade Cl6ssica. Numa sociedade que se baseia na igualdade entre todos, a arquitectura n6o deve ser exagerada nem difusa, mas simples e compreens6vel. O presidente reflecte esse pensamento na arquitectura da sua casa. Inspirado em Palladio, usou como modelo a tipologia da *villa* ideal. A modela6o6o arquitect6nica seduz pela horizontalidade e pela disposi6o6o sim6trica, com realce dos dois p6rticos na parte da frente e na traseira do edif6cio. Jefferson reuniu as linhas rectas de Palladio dos p6rticos e na cantaria cl6ssica das janelas, com a eleg6ncia francesa dos corpos edificadas, rematados com um entablamento pronunciado e balaustrada. O emprego de tijolo vermelho em que se destacam os elementos arquitect6nicos brancos segue a tradi6o6o americana.





Leo von Klenze: *Glyptoteca*, Munique, Königsplatz, 1816-34

Como arquitecto da corte de Luís I da Baviera, Klenze foi incumbido de estruturar a cidade nova de Munique. Para além da *Odeonsplatz* e da *Ludwigstraße*, a *Königsplatz* era o maior conjunto de edifícios relacionados da cidade. Era emoldurada para além da Glyptoteca (a colecção de esculturas da Antiguidade Clássica), pelo edifício da *Staatliche Antiken-sammlung* e pelo Propileu Klenze, que em 1832 tinha estado na Grécia para desenhar edifícios, utilizou elementos como o cubo e o templo grego. O "templo" da Glyptoteca serve-se da ordem jónica, que o arquitecto considerava mais adequada a um museu do que a dórica. O cubo estereométrico, sem janelas, apresenta como único elemento decorativo nichos para estátuas produzindo, de resto, um efeito de inacessibilidade e de frieza. Klenze estruturou as salas de exposição no interior do museu de modo completamente independente da imagem exterior, como se o estilo grego se adequasse apenas à fachada e à forma.

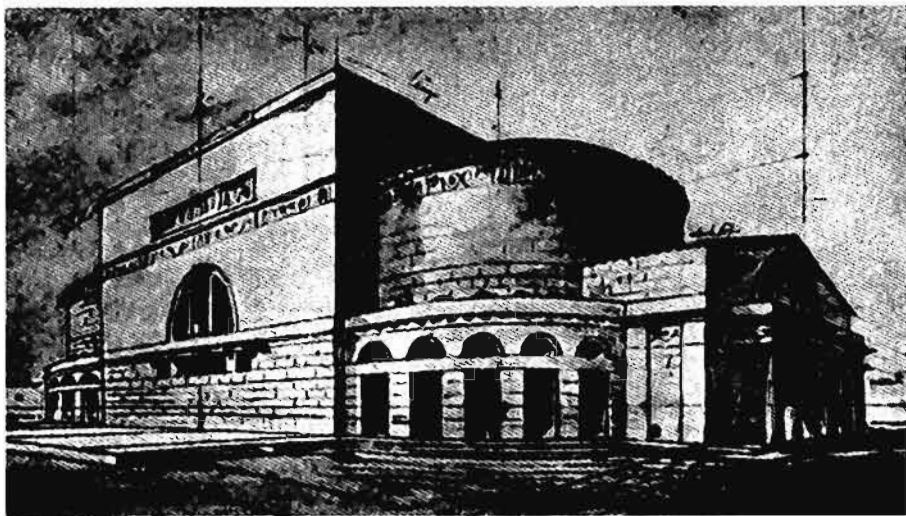
Florescimento do Classicismo na Alemanha da Restauração

A situação na Europa era diferente: tal como outras revoluções, também a francesa de 1789 tinha excedido rapidamente os seus objectivos. Primeiro foi abolida a monarquia, a contagem do tempo cnstã substituída por uma nova, baseada no sistema decimal, as igrejas e os conventos fechados como "lugares de superstição" e convertidos, como Santa Genoveva, em templos de veneração de heróis, ou demolidos como a abadia de Cluny (alugada depois como pedreira) – provavelmente por ser a obra mais significativa do poder da Igreja. O auge e o fim do processo de conversão foi atingido quando, após anos de terror e de lutas pelo poder, Napoleão Bonaparte tomou o poder, coroando-se a si próprio como imperador em 1804. Depois dos seus sonhos de um império mundial terem sido demutados, as grandes potências europeias reordenaram o continente no Congresso de Viena em 1814-15.

As promessas de reformas feitas pelos soberanos, pressionados durante a guerra, foram quebradas e, principalmente na Europa Central, foi instalada uma rígida política de restauração sob a égide de Mettemich, então ministro dos negócios estrangeiros austríaco e mais tarde chanceler. No entanto, as antigas condições que tinham sido eliminadas sob o ataque ou pelas reformas de Napoleão, só puderam ser repostas com dificuldade e por um tempo limitado. As ideias do Iluminismo continuaram vivas e, na Alemanha da Restauração, o Classicismo conheceu um período de florescimento.

Os seus centros foram os estados de Baden, da Baviera e da Prússia e as respectivas capitais Karlsruhe, onde Friedrich Weinbrenner preencheu a planta barroca da cidade com edifícios clássicos, Munique, onde Leo von Klenze, um aluno de Gilly e de Durand, foi empossado como arquitecto da corte em 1816 e Berlim, onde a Porta de Brandenburgo de Carl Gotthard Langhans surge como obra fundadora do Classicismo alemão. Esta foi erigida em forma de arco de triunfo no início da sumptuosa alameda *Unter den Linden*. Esta obra, cuja tipologia pertence na realidade à arquitectura romana, mas que apresenta uma inspiração nas formas da Antiguidade grega, levou a que a linguagem arquitectónica grega dominasse os edifícios projectados na Baviera e na Prússia, que chegou inclusivamente à cópia de determinadas construções ou à repetição de nomes, como por exemplo no Propileu de Munique ou do Walhalla, igualmente projectado por Klenze, perto de Ratisbona uma cópia do Pártenon foi construída numa elevação, sobre o Danúbio, como galena de honra de personagens "heróicas" germânicas. O rei Luís I da Baviera mandou também erigir um edifício com o mesmo objectivo que o atribuído pela França revolucionária à igreja de Santa Genoveva, outro exemplo do alcance das ideias do Iluminismo.

A partir de então deixaram praticamente de ser construídos palácios ou igrejas de importância arquitectónica excepcional. Seguindo o ideal de cultura da burguesia esclarecida, passaram a ser construídos, não apenas na Alemanha mas em todo o lado, museus, bibliotecas e teatros, que



Friedrich Gilly: Projecto para a Casa do Teatro de Berlim, 1798 (não construído)

O teatro pertencia às encomendas arquitectónicas que, nos finais do séc. XVIII, com o surgimento da vida pública burguesa, passaram a estar no centro dos interesses. Para a burguesia representava uma "entidade moral" e uma instituição cultural, na qual também se realizava a sua emancipação face a nobreza. Deste modo, o projecto e a execução dos teatros eram acompanhados de grandes discussões públicas. Ao contrário dos teatros de camarotes das cortes, alguns arquitectos conceberam espaços para os espectadores inspirados nos anfiteatros da Antiguidade que realçavam o mesmo nível social de todos os espectadores. Gilly projectou para Berlim, segundo o modelo da arquitectura utópica saída da revolução francesa, um edifício composto por corpos claramente estruturados e de geometria austera. A fachada é acentuada por um pórtico colunado monumental. Gilly também tinha concebido o espaço dos espectadores como um semicírculo aberto sobre o palco, no sentido das novas obrigações do teatro, e não como no teatro cortesão, onde o verdadeiro espectáculo é o público.

apresentavam frequentemente um pórtico, ou seja, um elemento proveniente originalmente da arquitectura sacra.

Tratava-se de uma atitude consequente: o local da cultura tinha vindo substituir o local do culto. No espírito do Iluminismo já não se tratava da fé mas sim do saber. Assim, também os bancos e as bolsas passaram a apresentar fachadas semelhantes aos templos da Antiguidade Clássica, e eram fundadas cada vez mais universidades, escolas, edifícios governamentais ou para a administração pública. As funções que anteriormente se concentravam nos palácios ou nos conventos, recebiam agora edifícios independentes. A sociedade moderna exigia uma maior especialização. O financiamento de todas estas construções já não era feito, como na sociedade feudal, através da exploração desenfreada da população. No início do séc. XIX, Durand, um aluno de Boullée, tinha já introduzido a questão dos custos nas considerações estéticas no seu *Resumo das Lições sobre Arquitectura*. A finalidade da arquitectura, a mais dispendiosa de todas as artes, só poderia "fundamentar-se na utilidade pública e privada, no bem-estar social do indivíduo, das famílias e da sociedade". Consequentemente, "a adequação e a economia" devem ser "os meios naturalmente utilizados pela arquitectura, sendo as fontes onde esta deve ir beber os seus princípios e o único guia para o estudo e a consecução desta arte".

Duas hipóteses evolutivas

Tal como em França, também na Alemanha surgiram, a par de imitações bastante convencionais de modelos da Antiguidade Clássica, projectos que apontavam para o futuro. Friedrich Gilly, que morreu em 1800 com apenas 28 anos, exerceu uma grande influência praticamente

apenas com o seu projecto de um monumento a Frederico II, em Berlim. Se aos soberanos e a outras personalidades insignes tinham sido anteriormente dedicadas estátuas, aqui o monarca encontrava-se presente sob a forma de ideia. Na base do monumento em que o sarcófago seria albergado elevava-se, bem alto, um templo peripetero grego, simbolizando o espírito do rei. O visitante poderia desfrutar daí uma vista sobre Berlim e os arredores, ou seja, o local onde se tinha exercido a acção de Frederico II e que, em certo sentido, também tinha sido obra sua. Gilly combinou no seu projecto características estilísticas gregas e egípcias com outras da arquitectura utópica francesa. Influenciou sobretudo Karl Friedrich Schinkel, que aperfeiçoou os gérmens deixados por Gilly, fundindo a linguagem formal da Antiguidade com a de uma nova funcionalidade.

No entanto, a arquitectura tomou inicialmente um outro rumo cuja existência também se sedimentava no Classicismo. Se, na verdade, o Romantismo sonhador e cheio de sensibilidade foi uma reacção contra o Iluminismo racionalista e seco, o entusiasmo de Rousseau pela natureza já continha em si elementos do mesmo.

O modo como decorreu a fusão do Romantismo com o Classicismo, na Alemanha, onde esta fusão oferecia uma fuga da realidade política opressiva do período pós-napoleónico, é bem demonstrado pelos então grandemente apreciados "jardins ingleses", nos quais os palácios barrocos pareciam totalmente deslocados, mas que harmonizavam perfeitamente com edifícios de índole clássica. Orientando-se por modelos anglo-saxónicos, os arquitectos paisagistas, como o Conde Hermann von Pückler-Muskau ou Peter Joseph Lenné, criaram parques fantásticos. As casas eram implantadas directamente nos jardins ingleses, sem terraços separadores, o que realçava o choque entre a obra humana estruturada de modo rigoroso e a natureza, com o seu desenvolvimento livre, com os seus lagos e superfícies relevadas de relevo irregular, percursos serpenteantes e delicados cursos de água, sebes de trepadeiras vicejantes e árvores dispersas. Tudo na natureza devia parecer harmónico e obra do acaso, e não – como no jardim barroco francês – dominado por formas artificiais. Procurava-se agora refinar a natureza através de perspectivas surpreendentes e exóticas: as vistas eram romanticamente sublinhadas com templos antigos, pontes de pedra, pequenos palácios e ruínas artificiais. As formas góticas eram extremamente apreciadas.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

A pequena cidade de Neuruppin, a norte de Berlim, foi o berço de dois homens importantes para o reino da Prússia: o poeta Theodor Fontane (1819-1898) e o arquitecto Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Na Academia de Arquitectura de Berlim, principalmente sob a orientação de David Gilly (1748-1808), Schinkel entrou em contacto com a arquitectura da Antiguidade Clássica que se tinha tornado moda no final do séc. XVIII.

Redescobriram-se os templos gregos e o seu carácter paradigmático para a arquitectura. O templo dórico de Péstos, por exemplo, com as suas colunas sem bases, suscitou uma grande admiração. Com o reconhecimento de que a Antiguidade grega tinha feito da beleza perfeita o seu ideal, representando simultaneamente, na sua funcionalidade adequada aos materiais, a verdade absoluta, a arquitectura do séc. XVIII voltou-se radicalmente contra as épocas antecedentes, do Renascimento e do Barroco. A linguagem arquitectónica da estruturação orgânica dos corpos devia ser ultrapassada a favor de formas cúbicas definidas como as da Antiguidade Clássica grega. Schinkel frequentou o curso de arquitectura precisamente nesse período de transição revolucionária da arte construtiva na Academia de Arquitectura de Berlim que também formou Leo von Klenze (1784-1864), cuja importância para a Baviera é semelhante à do primeiro para a Prússia.

Depois da sua formação, Schinkel viajou pela Itália entre 1803 e 1805, onde pintou quadros românticos e desenvolveu projectos não apenas no estilo clássico, mas também no gótico. Conosceu cenários para óperas como a *Flauta Mágica*, monumentos, pontes e represas. Os talentos de Schinkel eram tão diversificados como os da maioria dos arquitectos da sua época.

O período áureo de Schinkel começou após as guerras de libertação, quando a Prússia - imensamente ampliada pelo Congresso de Viena - retomou as actividades arquitectónicas. Schinkel foi rapidamente nomeado arquitecto da corte, membro da influente Delegação Prussiana dos Edifícios (Oberbaudeputation) e finalmente director das obras públicas.

A sua enorme influência sobre a actividade arquitectónica da Prússia acabou por criar uma espé-



A Schauspielhaus no Gendarmenmarkt em Berlim, 1818-1824

cie de "escola Schinkel", da qual saíram os seus sucessores, Persius, Stüler e Strack.

Schinkel projectou simultaneamente em pelo menos três estilos - clássico, neogótico e romântico. No entanto, os edifícios clássicos foram os que lhe granjearam maior fama, fazendo parte dos mais belos na Alemanha. Reúnem funcionalidade e nobreza harmoniosa e são por isso considerados como a mais pura expressão da Antiguidade Clássica.

A mais imponente de todas as igrejas de Schinkel é a Nicolai-Kirche em Potsdam, à época nas imediações do palácio recordando ainda hoje, com a sua cúpula majestosa, a antiga beleza da cidade. Em Berlim ainda se conserva a igreja de Friedenwerder, de estilo neogótico na qual se encontra hoje instalado o Museu Schinkel. Outras igrejas, como a de Moabit, são de estilo florentino-romântico.

Existem inúmeros projectos de palácios de Schinkel. Merece uma menção especial o que se destinava à Acrópole de Atenas, um projecto em que também participou Klenze e outros arquitectos de orientação classicista. Erguer um palácio quase no local de origem do classicismo constitui um grande desafio para um arquitecto classi-

cista. Especialmente digno de admiração é o pequeno palácio Charlottenhof, no parque do palácio Sanssouci em Potsdam, assim como o palacete de Liegnitz, ao lado do palácio Charlottenburg em Berlim. Comparativamente austero é o palácio neogótico Kamenz, na Silésia. Os elementos mais significativos do chamado Museu Antigo (Altes Museum) de Schinkel no Lustgarten em Berlim (iniciado em 1822) são o átrio aberto com uma escadara, a partir da qual se podia, antigamente, admirar o palácio real, assim como a nave central circular - um belo exemplo de estruturação espacial classicista. Também a *Neue Wache* (Nova Guarda) no Forum Francês (1817), na época um edifício que albergava uma companhia da guarda real, hoje um monumento em memória das vítimas da Segunda Guerra Mundial e da destruição dos povos, faz parte das obras-primas de Schinkel.

A *Bauakademie* (iniciada em 1825 e infelizmente destruída) era um modelo exemplar da arquitectura de tipo Neoclassicista. Neste edifício, Schinkel trabalhou os conhecimentos adquiridos durante uma estadia na Inglaterra, onde viu edifícios de fábricas e tecelagens em Manchester. Demonstrou também que era possível desenhar edifícios utilitários de qualidade com o projecto do *Packhof* berlinense, que incluía edifícios alfandegários, administrativos e armazéns concebido entre 1829-1832 e construído ao longo do *Kupfergraben* para o transbordo de mercadorias. Deu a este conjunto edificado uma estética rigorosamente cúbica, semelhante à da *Bauakademie*. A *Schauspielhaus*, uma das obras mais importantes de Schinkel, encontra-se emoldurada pelas cúpulas inclinadas da catedral alemã e francesa no *Gendarmenmarkt*. Por detrás da fachada em forma de templo grego, assim como dos elementos construtivos como colunas, entablamentos e frontões, retrados igualmente da linguagem formal da Antiguidade Clássica, esconde-se um edifício projectado segundo rigorosos critérios funcionalistas, cujos corpos estereométricos são, uma vez mais, constituídos por vários componentes independentes.

A peça que inaugurou o edifício foi a *Flauta Mágica* de Mozart, com cenários do próprio arquitecto. Que este edifício magnífico tenha sobrevivido à guerra foi uma sorte.

A *Bauakademie* iniciada em 1825



Estilos emprestados

Com ponto de partida na Antiguidade Clássica e utilizando alguns dos seus elementos estruturantes, o Neoclassicismo tinha produzido alguns indicadores do futuro. Os corpos *estereométricos*, a clareza *tectónica*, as linhas rectas e a economia decorativa continham em si gérmes de modernidade. O Historicismo, que também se pode ver como desfecho maneirista do Neoclassicismo, não negou estes indícios, tendo-os, pelo contrário, utilizado na construção e na estruturação espacial. Como num jogo, ou devido ao receio do progresso técnico, escondiam-se as novas possibilidades construtivas por detrás de formas estilísticas do passado, que serviam agora apenas de invólucro.

Este movimento teve o seu início com a utilização do Gótico. Na Inglaterra, este estilo tinha sido continuado de forma bastante independente, e permanecido determinante muito para lá da Idade Média. Desde meados do séc. XVIII, principalmente nas grandes mansões de campo, e a partir do início do séc. XIX de forma generalizada, tinha havido sempre indícios de um revivalismo do Gótico ("gothic revival"). O mesmo aconteceu na Alemanha, cujo brio nacional foi fortalecido com a derrota da França napoleónica, mas que ainda não tinha encontrado a sua realização a nível nacional. Este estilo, mal visto desde o Renascimento, - o termo "gótico" tinha sido introduzido como insulto contra uma arquitectura considera-

da bárbara - era agora considerado como especificamente alemão. Só na segunda metade do século XIX é que os historiadores de arte revelaram o facto de que o Gótico das catedrais, rigoroso e solene, - que se pode ver transposto na perfeição na catedral de Colónia - era de origem francesa, ou seja, precisamente do país que se considerava como "arqui-inimigo".

O abandono claro do classicismo puro por uma arquitectura revivalista começou no ano de 1840, quando se iniciou a construção de um novo edifício para o parlamento de Inglaterra, um complexo gigantesco com cerca de 1100 salas e uma frente que se estende por 275 metros ao longo do rio Tamisa. Tal como no Gótico tardio, de estilo perpendicular, foi aplicada uma decoração em grade reticulada sobre a fachada do corpo com forma de caixa. O arquitecto Charles Barry, seguidor convicto do Neoclassicismo, recusou-se a projectar um edifício "gótico" de acordo com as exigências do concurso. Por isso, contratou Augustus Welby Pugin, um adepto fervoroso do gótico como modelador dos pormenores da fachada. No entanto, as cornijas que atravessam todas as fachadas acentuam, ao contrário do poderoso desejo de verticalidade patente pelo gótico original, as linhas horizontais. Os elementos decorativos são pequenos e esquemáticos - condicionados pelas dimensões da obra. As formas decorativas foram aplicadas, de forma sempre igual, às paredes do edifício, até este se encontrar coberto na sua totalidade.

A revolução técnica

HISTORICISMO E ARQUITECTURA DO FERRO

1840-1900

1842: A China cede Hong-Kong à Inglaterra e abre os seus portos às potências ocidentais e ao comércio britânico do ópio.

1843: Felix Mendelssohn-Bartholdy compõe a música para a peça de teatro de Shakespeare *Sonho de uma Noite de Verão*.

1845: O latim deixa de ser o idioma das aulas e dos exames na Universidade de Berlim.

1847: Introdução, na Inglaterra, da lei que restringe o dia de trabalho a 10 horas.

1848: Karl Marx publica o seu *Manifesto Comunista*. A descoberta de jazidas auríferas na Califórnia conduz à Corrida do Ouro.

1861: Abraham Lincoln torna-se presidente dos Estados Unidos da América e promulga a abolição da escravatura.

1863: Fundação da Cruz Vermelha Internacional.

1864: Júlio Verne escreve *A*

Viagem ao Centro da Terra, o primeiro romance de ficção científica.

1865: Lewis Carroll escreve *Alice no País das Maravilhas*. Georg Johann Mendel publica as suas Leis da Hereditariedade (apenas aceites após 1900).

1869: Abertura do Canal do Suez.

1871: Fundação, em Versalhes, do Império Alemão no final da guerra franco-alemã. Bismarck torna-se no primeiro Chanceler do Império (até 1890).

1874: Primeira exposição do grupo dos Impressionistas em Paris.

1876: Alexandre Bell regista a patente do seu aparelho precursor do actual telefone.

1877: Leo N. Tolstói publica o romance *Anna Karenina*.

desde 1880: Prosseguindo a política colonial dos séc. XVI - XVIII, as grandes potências lutam pela divisão económica e política do



Vitória, rainha da Grã-Bretanha e da Irlanda, retrato tirado por volta de 1890

mundo (imperialismo).

1882: Estreia do *Parsifal* de Wagner em Bayreuth.

1885: Gottlieb Daimler e Carl Benz fabricam os primeiros automóveis. O primeiro submarino com êxito é lançado ao mar em Nordenfeldt.

1886: Interdição e suicídio de Luís II, rei da Baviera (desde 1864) que sofria de demência.

1892: Gerhart Hauptmann publica *Os Tecelões*, um drama que descreve uma revolução popular por motivos sociais.

1894: O oficial francês de origem judia Alfred Dreyfuss é condenado e deportado como presumível traidor da pátria.

1895: Wilhelm Conrad Röntgen descobre o raio-X. Sigmund Freud funda a psicanálise. Primeira sessão de cinema pelos irmãos Skladenowsky em Berlim e pelos irmãos Lumière em Paris.

1899: Conferência da Paz em Haia sobre a resolução pacífica de conflitos internacionais.



Assim, as características essenciais do Historicismo encontram-se aqui reunidas: um estilo do passado, cuja evolução há muito se encontra encerrada é utilizado para desenvolver programas arquitectónicos totalmente novos, como o deste parlamento de dimensões tão gigantescas. Neste contexto, aplicavam-se as regras do estilo com uma exactidão e um rigor extremamente "académicos", o que nunca teria ocorrido aos arquitectos daquela época, pois fora exactamente a utilização liberal dos cânones que lhes tinha permitido criar obras significativas. Ao contrário da arquitectura do Renascimento ou do Neoclassicismo, no Historicismo, as obras antigas não eram ponto de partida para obras novas, criativas e individualizadas. Eram, pelo contrário, para uma imitação esquemática e sem alma. A combinação, por vezes aleatória, de elementos de estilo de uma ou de várias épocas fazia com que por vezes o resultado parecesse falso e caótico. O Parlamento de Londres apresenta *ressaltos*, modelação que não existia na arquitectura gótica. As formas dos estilos não são mais do que "empres-tadas e roubadas e não nos pertencem", escreveu Gottfried Semper, um dos poucos arquitectos que no período do historicismo criou algumas obras positivas, com base no princípio de que a

função do edifício deve encontrar expressão na sua planta, no exterior, e na decoração.

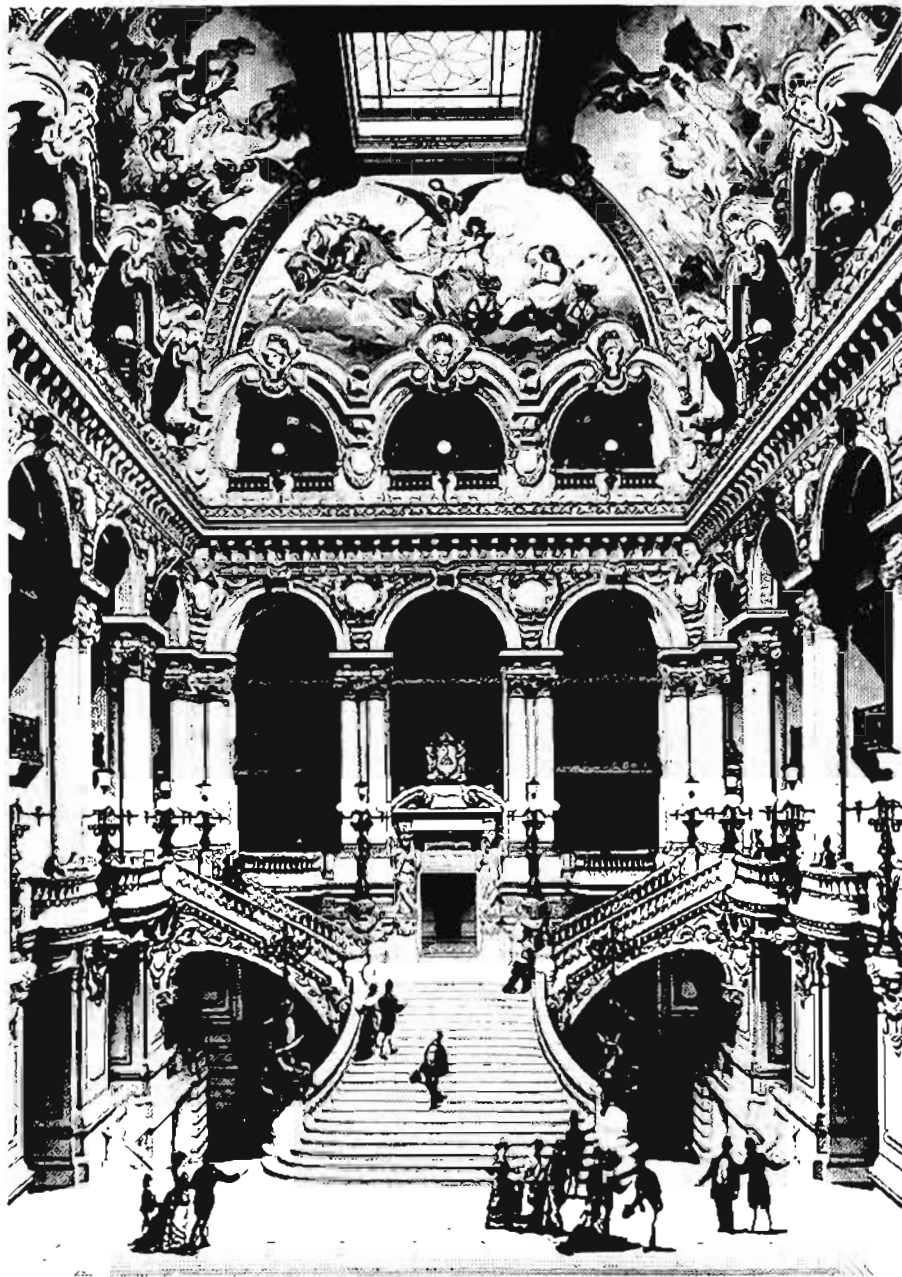
Quaisquer que fossem os cenários utilizados, na maioria dos casos eram principalmente as proporções que deixavam de ser as correctas. Os novos edifícios – como o Parlamento de Londres – tinham dimensões completamente diferentes daquelas para as quais o estilo tinha sido criado. Quando se transferia, por exemplo, a decoração de uma casa burguesa renascentista para uma fachada de um edifício administrativo com cerca de duzentos metros de comprimento e quatro pisos de altura, era natural que tal conduzisse, obrigatoriamente, à ampliação, imperfeição e repetição das formas. Não eram apenas algumas obras individualizadas que atingiam dimensões até então quase desconhecidas. Também a quantidade de casas construídas a partir de meados do séc. XIX atingiu um volume de tal ordem que a vontade de construir dos príncipes barrocos passou a parecer comparativamente insignificante.

Inovações com um revestimento familiar

O gosto da época era determinado por dois aspectos essenciais: os donos das obras já não eram apenas indivíduos, por vezes extremamente cultos – príncipes, bispos ou burgueses abas-

Charles Barry e A.W. Pugin: *House of Parliament* 1840-88. Londres sede do parlamento inglês, com a "Victoria Tower" (1858, 102 m de altura) e o "Big Ben" (1859, 97 m de altura)

O novo edifício do parlamento – que tomou o lugar do antigo Palácio de Westminster, destruído por um incêndio em 1834 – é um testemunho do "revivalismo gótico" e do entusiasmo dos ingleses por este estilo, que teve o seu início em meados do séc. XVIII. O complexo rectangular foi estruturado segundo uma sequência de corpos assimétricos. A fachada oeste, ao longo do rio Tamisa, é dominada pela Victoria Tower, e o lado norte pelo "Big Ben". O gótico é conseguido através de um revestimento decorativo. Retomando o estilo perpendicular (a forma especial que o gótico tardio tomou em Inglaterra), aplicaram-se os elementos decorativos verticais as superfícies foram subdivididas por uma retícula. A impressão é de que foi aplicado um folheado sobre o edifício. O vocabulário formal exclusivo da arquitectura sacra no passado, é agora utilizado com uma função meramente profana: a "Jerusalém Terrestre" veio substituir a "Jerusalém Celeste".



Charles Garnier, *L'Opéra*, escadaria monumental, vista interior, 1871-74, Paris

'Ver e ser visto!' Segundo esta máxima, a ópera apresenta-se como símbolo do Segundo Império, tal "catedral" da burguesia parisiense do séc. XIX e como paradigma do "estilo Napoleão III". O seu auge é constituído precisamente pelo conjunto formado pelo *Grand Escalier* e o *Grand Foyer* (escadaria e átrio monumentais). Existe aqui espaço suficiente para o flânjar e a auto-encenação. O abandono de uma estética normativa por uma descritiva toma-se patente na utilização de um vocabulário eclético, de formas e elementos decorativos, o que se pretende & descrever e não avaliar. Os estilos históricos são vistos como simples formas re combinadas a gosto. Deixaram de ser suporte de uma expressão e o valor que lhes é atribuído é avaliado apenas por critérios de moda e sociais.

tados - mas, na maioria das vezes, grupos anónimos ou agremiações. Actuavam em nome de estruturas abstractas como administrações públicas ou empresariais, o que não conduzia exactamente ao gosto pelo risco. Além disso, com o desenvolvimento da sociedade industrial e a divisão do trabalho, a elite dirigente, tanto política quanto administrativa, já não coincidia com a intelectual. Esta situação provocou um maior domínio do gosto das massas, que se deixavam muitas vezes guiar por aquilo que já lhes era familiar e já tinha sido avalizado.

O gosto dominante era marcado por uma profunda falta de segurança. A marcha triunfal das máquinas trouxera, juntamente com o desenvolvimento impetuoso das ciências naturais no espaço de poucos decénios, alterações maiores em todos os domínios da vida do que qualquer outra época anterior. Face aos primeiros com-

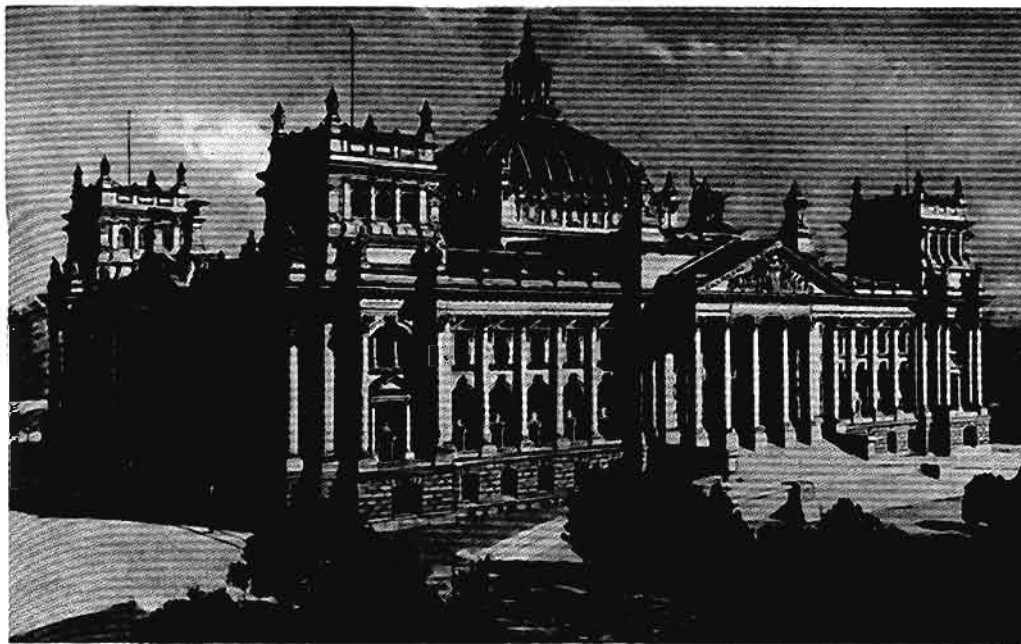
boios, um médico alemão afirmou que os passageiros iam certamente sofrer graves danos cerebrais com a velocidade desenfreada - a velocidade média era então de cerca de trinta quilómetros por hora. As pessoas encontravam-se divididas entre a euforia do progresso e a transfiguração romântica do passado.

O *Reichstag* de Berlim, de Paul Wallot, apresenta resquícios do Renascimento tardio, não possuindo, no entanto, nada da sua magnificência, mas antes um aspecto compacto e pesado. A cúpula de ferro e vidro acrescentada posteriormente foi uma façanha estética mesmo na década de 80 do séc. XIX.

Em contrapartida, era frequente colocar bombas a vapor em cenários de grande efeito, para serem vistas por visitantes entusiasmados. Por outro lado, o invólucro exterior de uma estação de bombagem podia apresentar, por exemplo, o aspecto de um castelo normando. Nada caracteriza melhor o Historicismo do que o seguinte procedimento: as inovações eram "embrulhadas" com um revestimento familiar. Por exemplo o edifício gigantesco de um parlamento com as roupagens de uma catedral gótica (como em Londres, onde a torre elevada sobre o *cruzeiro*, típica do gótico inglês, não foi esquecida), as fábricas, as centrais eléctricas ou hidráulicas eram revestidas com fachadas de castelos, câmaras municipais ou igrejas (a chaminé era escondida pela torre), ou as galerias comerciais, que permitiam agora o comércio em espaços cobertos, por fachadas de palácios renascentistas.

Face ao novo tempo, aparentemente caótico, a Idade Média começou a ser transfigurada. A Itália, que tinha considerado este período da história, entre a queda do Império Romano e o Renascimento, como "tenebroso", perdera definitivamente a força condutora do desenvolvimento da cultura ocidental que tinha adquirido com o Renascimento.

Nos países que tinham tido um papel cultural dominante na Idade Média, como a França, a Alemanha ou a Inglaterra, começaram a ser restaurados numerosos edifícios históricos e até castelos completos. As investigações das artes que se desenvolviam de modo impetuoso face ao interesse pela história forneciam os conhecimentos necessários. No entanto, muitos dos restauros também foram executados com uma rigidez e um rigor académicos, produzindo mais estragos do que benefícios, uma vez que o gosto pela "correção" histórica dos edifícios conduzia, por vezes, à eliminação indevida das "impurezas de



Paul Wallot: *Edifício do Reichstag*, Berlim, Praça da República 1884-1894

Com o desenvolvimento meteórico de Berlim numa metrópole de nível mundial, a arquitectura teve que se tornar rapidamente a expressão do bro nacional e do desejo de representação. A transposição arquitectónica desse objectivo num "Reichstag digno do povo alemão" baseou-se numa monumentalização excessiva, sublinhada pela situação exposta e desafogada, e na utilização, em paralelo, de elementos barrocos e de formas do Renascimento italiano. O corpo rectangular de três pisos fecha-se sobre si próprio e é simétrico em relação ao eixo central. O centro é formado pelo espaço destinado à assembleia, sobre o qual se erguia uma cúpula construída em ferro e vidro. Nesta obra dispendiosa, Wallot utilizou colunas inspiradas na Antiguidade Clássica que abarcavam os dois pisos, um ressaltado de grande plasticidade, ao qual foi adossado um pórtico, bem como uma *arquitrave* saliente.

estilo. Alteraram-se e "concluíram-se" grandes edificações que tinham ficado por acabar, por exemplo a catedral de Colónia e a de Münster, assim como a de Berna. E onde não existiam construções para restaurar, erigiam-se novas, segundo imitações livres, como o palácio bávaro Neuschwanstein, uma mistura de Românico e muita fantasia.

Este tipo de falsificações arquitectónicas tornava extremamente fácil fugir ao presente, actuava contra a sensação de infernidade cultural e criava, inclusivamente, a ilusão de um percurso histórico diferente: câmaras municipais de estilo gótico eram construídas nas cidades que só tinham alcançado importância no séc. XVIII ou XIX; nos E.U.A. ergiram-se catedrais neogóticas, nos territórios da Prússia, a este do rio Elba, onde o povoamento por populações alemãs só tinha sido efectuado no final do Românico tardio, construíam-se grandes edificações de estilo Neo-românico. A burguesia, que em tempos tinha impulsionado a mudança da sociedade e fora também responsável por novos impulsos na arquitectura, tentava agora apropriar-se da magnificência da desmoronada ordem feudal, com uma ânsia tanto mais evidente quanto mais explosivo e ameaçador se tomava o descontentamento crescente do operariado. O mais relevante testemunho desta situação é talvez a Ópera de Paris, ergida entre 1861-74, a mais grandiosa de entre as múltiplas óperas que foram construídas nessas décadas – e um exemplo excepcionalmente paradigmático da École des Beaux-Arts (Escola de Belas Artes) de Paris e da influência que exerceu sobre a arquitectura revivalista que acabou por chegar também à América.

Correspondendo ao gosto e à necessidade de ostentação do público que frequentava a ópera de Paris, o arquitecto Charles Garnier escolheu para o seu projecto uma mistura de Barroco e Renascimento, dedicando mais de um terço do edifício à vida social. Deste modo, desenhou um átrio gigantesco e uma escadaria até à cobertura, não se tratando já de um espaço fechado sobre si, como no Barroco, mas de uma interpenetração de espaços, ou seja, de uma verdadeira sequência espacial. Esse simples facto aponta já para novas tendências, apesar da insistência em formas excessivas.

Máquinas imitam o trabalho manual

Com o correr do tempo chegou-se a um desfecho inevitável: as máquinas deram origem a uma reaproximação às formas tradicionais, fornecendo simultaneamente os meios para as produzir. A produção de um copo, de formas trabalhadas, ricamente decorado e polido, exigia o domínio de uma grande técnica artesanal e era, correspondentemente, bastante cara. No entanto, por muito bons que fossem os artífices e os polidores de vidro, nenhuma peça era exactamente igual à seguinte. Com a invenção do vidro moldado, este luxo tomou-se um objecto utilitário barato. Face à concorrência colocada pela produção mecânica, mais rápida e barata, muitos artífices tiveram de fechar as suas oficinas, partir para as cidades e trabalhar nas fábricas. Perdiam-se assim os conhecimentos e as técnicas que tinham transmitido à geração seguinte. Em vez de criarem peças únicas, passaram a produzir produtos massificados, usando máquinas que imitavam o trabalho manual em dezenas de milhares de cópias.



Palácio Neuschwanstein, construído entre 1869-1886 para o rei Luís II da Baviera, perto de Schwangau im Allgäu Neuschwanstein documenta, talvez como nenhum outro palácio, a idealização transfigurada da Idade Média que o Romantismo reteve. Engido numa paisagem extremamente romântica, no local onde se encontrava uma ruína de um castelo medieval, foi inspirado no mundo das aparências do teatro. O monarca mandou erguer, no alto de um rochedo, a sua "Wartburg", um templo dedicado a Richard Wagner. Esta obra é um bom testemunho da sua introversão tardo-romântica. Recorrendo ao românico, o palácio representa a tentativa de reunir a arte, a natureza e a arquitectura numa obra de arte global.

Esta situação verificou-se em todos os domínios. O que até então tinha sido um trabalho pesado, executado na forja, passou a ser produzido na fábrica com ferro fundido. Elementos decorativos passaram a ser fabricados em série, constituindo artigos de catálogo, que podiam ser escolhidos por imagens, encomendados, e depois colados nas paredes. Nada melhor para descrever esta situação do que a anedota em que o mestre pedreiro pergunta ao dono da obra: "A casa está pronta. Qual é o estilo que pretende?"

O movimento Artes e Ofícios procurava agir contra este estado de coisas, incitando os projectistas e os consumidores a estudarem, em museus recém-inaugurados, exemplos paradigmáticos das artes manuais do passado e do presente. No entanto, esta tentativa veio, em última instância, piorar a crise, uma vez que se viu reforçada a ideia de que as formas criativas mais perfeitas já tinham todas sido inventadas. As colecções dos museus eram utilizadas como fontes de onde se podiam retirar, a bel-prazer, elementos decorativos.

A técnica e as ciências naturais destruíram, uma após a outra, certezas aparentemente absolutas e fronteiras consideradas eternas do conhecimento. Porque não eliminar também os limites entre espaço e tempo na cultura? Aos elementos da história da arquitectura ocidental vieram juntar-se os de outras culturas, com as quais as potências coloniais tinham contactado no decurso das suas

conquistas, e que gostavam de copiar. O Palácio da Justiça de Bruxelas, engido por Joseph Poelaert entre os anos de 1866-83, o maior edifício público da época na Europa e, na realidade, um corpo *estereométrico* com sobreposições, foi semeado de elementos decorativos barrocos, romanos, gregos, assírios e renascentistas, demonstrando o horror ao vazio e às superfícies lisas típico da época. Por vezes utilizavam-se elementos indianos ou chineses. Da fantasia dos arquitectos nasciam misturas e "neo-estilismos" cada vez mais fantásticos. Mas apesar da imitação continuada das formas tradicionais, não era dada qualquer importância aos testemunhos dos vários estilos históricos, os quais eram simplesmente desinseridos dos seus contextos originais. Devido ao forte crescimento populacional e à fuga dos que não encontravam futuro na agricultura nem no artesanato rural, mas que, em contrapartida, encontravam trabalho nas fábricas urbanas, as cidades multiplicaram o seu número de habitantes no espaço de algumas décadas. As cidades expandiam-se e aumentava a densidade populacional.

Na segunda metade do séc. XIX o urbanismo continuava a depender essencialmente da definição dos alinhamentos, das alturas das cércias e de algumas especificações dos bombeiros - em Berlim havia uma que se tornou famosa, segundo a qual a medida mínima dos pátios traseiros tinha de corresponder ao círculo necessário para a movimentação das agulhetas dos bombeiros ou seja, 28,52 metros quadrados. O resto estava entregue à livre concorrência. As sementes de uma salubridade urbana, como as que tinham sido lançadas por Peter Joseph Lené na década de 40 do séc. XIX, com os seus planos de zonas verdes para Berlim, deixaram de ter qualquer importância.

Também as grandes avenidas implementadas em Paris entre 1853-70 pelo prefeito Barão de Hausmann, tinham pouco a ver com esse espírito. Esse sistema de avenidas largas e rectilíneas, com um comprimento total de 137 quilómetros, pretendia ordenar a massa da cidade, cada vez mais informe, dar maior velocidade ao tráfego e dar um rosto representativo à cidade. Além disso, a ideia de que as avenidas mais largas dificultavam a construção de barricadas também era da maior importância - e uma medida de precaução política - após a revolução de 1848. A malha histórica da cidade, e todos os seus edifícios, foi eliminada sem qualquer consideração - Hausmann gabar-se-ia, mais tarde, de ter provi-

denciado o demúbe de 20 000 edifícios, dos quais 4 300 no centro histórico de Paris. A hipótese de criar espaços verdes pela eliminação das muralhas, há muito obsoletas e impeditivas da expansão da cidade, só foi tida em consideração por poucos. Na generalidade utilizava-se o espaço conquistado em volta do núcleo histórico para arruamentos circulares de representação, sendo Viena o exemplo mais significativo.

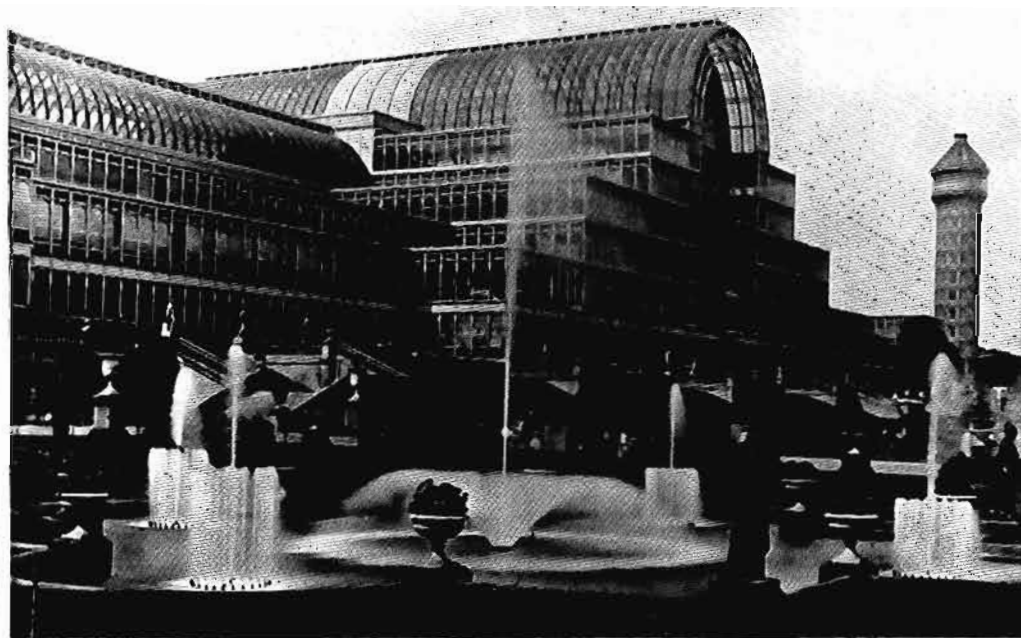
A ARQUITECTURA DO FERRO

Obras frágeis em ferro e vidro

Tinha começado a Idade Moderna. No entanto por onde andava a arquitectura moderna? O beco sem saída para onde o Historicismo a tinha conduzido não permitia ver que a saída tinha sido encontrada há muito. Por volta de 1750 a produção de ferro em bruto tornara-se mais barata. No final do séc. XVIII a máquina a vapor já se encontrava de tal modo desenvolvida que podia ser aplicada na produção de quantidades cada vez maiores de ferro gusa, fundido ou forjado. Já em 1775-1779 tinha sido construída uma ponte de arcos em ferro fundido sobre o rio Severn, perto de Coalbrookdale, a primeira deste tipo. Cinco arcos dispostos em paralelo estabeleciam uma travessia com cerca de trinta metros. A sua forma semicircular já nada tinha a ver com o modo de construir ou o aspecto das pontes de madeira. A leveza e a transparência desta construção de aspecto frágil também se diferenciava claramente dos arcos em pedra, o que era ainda sublinhado pelo facto de se encontrar armada entre dois contrafortes em pedra.

Leveza, transparência, uma impressão de tensão e fragilidade são características estéticas da construção metálica. No entanto, foi necessário passar mais de meio século até que um público mais alargado disso tivesse consciência: entre os anos de 1836 e 1840 o director do jardim do Conde de Devonshire, Joseph Paxton, mandou erigir em Chatsworth uma estufa com 100 metros de comprimento, 38 metros de largura e 20 metros de altura, com chapas de vidro normalizadas e colunas de ferro fundido, através das quais era conduzida a água da chuva. Paxton aperfeiçoou este princípio no Palácio de Cristal, construído para a primeira Exposição Mundial, que teve lugar no Hyde Park, em Londres. Num espaço com uma vasta implantação, constituído por cinco naves, o edifício, com 600 metros de comprimento, 120 metros de largura e quase 34 metros de altura, encontrava-se separado do exterior apenas por uma superfície de vidro e ferro. No entanto, a vivência do espaço não era o único aspecto revolucionário do Palácio de Cristal: tratava-se também da primeira construção a ser montada exclusivamente com elementos pré-fabricados, sendo, deste modo, a obra pioneira da construção racionalizada. Esta standardização tinha permitido erigir o Palácio de Cristal no espaço de dezassete semanas e, em grande parte, recorrendo apenas a serventes.

Órtema homens montaram 18 392 chapas de vidro por semana, chegando um único a colocar 108 por dia. Os vários componentes construtivos (entre outros, 3 300 colunas e 2 300 arcos) tinham sido encomendados a várias empresas diferentes. O Palácio de Cristal absorveu, na altura, um terço da produção de vidro anual em Inglaterra.



Joseph Paxton: *Palácio do Cristal*, Londres, 1851, destruído por um incêndio em 1936

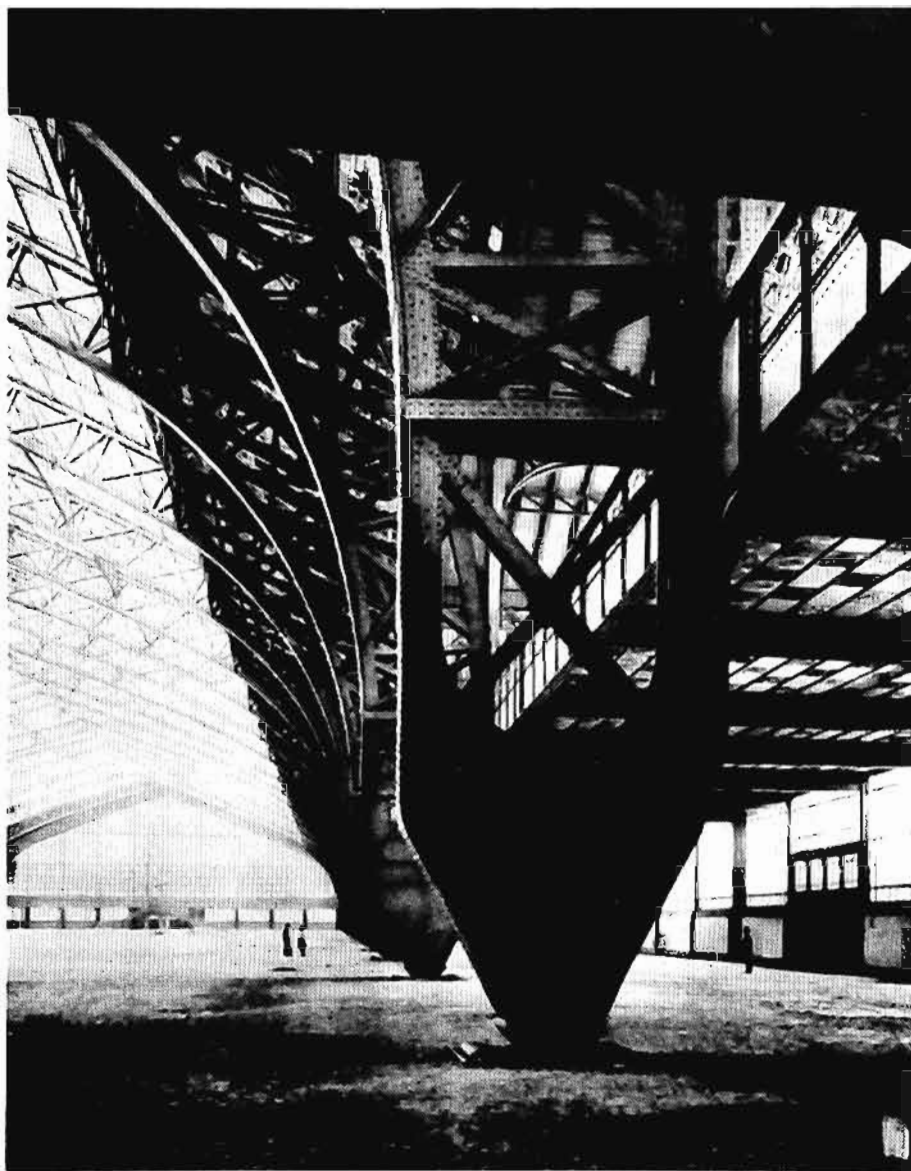
A construção em ferro e vidro encontra-se em estreita ligação com as propostas construtivas do séc. XIX: mercados, galerias comerciais, pontes, estações de comboios e edifícios de exposições. Deste modo, o Palácio de Cristal é considerado um produto do desenvolvimento industrial e comercial, que teve o seu início com a Revolução Industrial na Inglaterra.

Para a primeira Exposição Mundial, em Londres, Paxton apresentou o seu projecto de um edifício sem ter sido solicitado. Em menos de cinco meses os engenheiros Fox e Henderson engramaram a enorme nave no Hyde Park, cobrindo uma área de 8,4 hectares. Esta obra não marca uma época apenas pela sua estruturação clara e racional. O edifício para exposições de Paxton é considerado o primeiro exemplo de pré-fabricação.



Gustave Eiffel: Torre Eiffel, Paris, inaugurada na Exposição Mundial de 1889

Charles Dutert (arquitecto) e **Victor Contamin** (engenheiro), **Galérie des Máquinas** (Galéria das Máquinas), Paris, Exposição Mundial 1889 comprimento 422 m, altura 47 m, vão 117 m



terra. E só assim foi exequível desmontá-lo no final de exposição e montá-lo de novo, numa versão ligeiramente alterada, em Sydenham, Londres, onde foi destruído, em 1936, por um incêndio.

As exposições Mundiais tomaram-se, durante a segunda metade do séc. XIX, nas exibições públicas das capacidades do progresso técnico e científico, cada vez mais impressionantes. Para a Exposição Mundial de Paris, em 1889, o engenheiro Gustavo Eiffel engiu uma torre com uma altura inimaginável nesse tempo. Na idade média a torre da catedral de Ulm tivera de ser interrompida ao atingir os setenta metros de altura (a altura projectada era de 162 metros). A Torre Eiffel, em contrapartida, media 300 metros tendo permanecido durante quarenta anos, a construção mais alta erigida pelo homem.

A ela veio juntar-se um edifício equivalente em expansão e não menos assombroso: a Galéria das Máquinas, com um comprimento de 422 metros, é um vão coberto pelas asnas metálicas

de 114 metros e altura de 47 metros.

Em comparação, o maior vão gótico que não desmoronou - na catedral de Amiens - tem 145 metros de comprimento, 14,6 metros de largura e 42,3 metros de altura. E enquanto na época do gótico só era possível atingir uma transparência semelhante das paredes envolvendo o edifício com um sistema estrutural de suporte irradiante, na Galéria das Máquinas, os vinte arcos inarticulados afunilavam, num único ponto, em direcção ao solo. Apesar da construção exercer uma pressão de 421 toneladas e um impulso de 115 toneladas, sustentava-se, literalmente, sobre os bicos dos pés.

Utilizando o sistema construtivo tradicional de suportes verticais e vigas, o Palácio de Cristal tinha ainda um aspecto bastante estático. Em contrapartida, na Galéria das Máquinas, os suportes e a carga interpenetravam-se de modo contínuo e fluido, criando a impressão de uma tenda gigantesca.

Expressão artística com ferro e aço

A construção da Galéria das Máquinas, que foi desmontada em 1910, demonstrou de modo impressionante as fantásticas potencialidades técnicas da construção em aço, constituindo um dos mais significativos monumentos da era industrial. Este tipo de construção estava, além disso, directamente ligado às exigências funcionais. A variação da expansão do material no sentido longitudinal, provocada pelas oscilações da temperatura, podia ser equilibrada apoiando a nave sobre rótulas. "Estou firmemente convencido que a minha torre terá a sua beleza muito própria. É ou não verdade que os cálculos correctos da estabilidade corresponderam sempre aos da harmonia?" escreveu Eiffel.

No entanto, no séc. XIX tudo aquilo que hoje é designado por arquitectura do ferro, não era considerado como sendo arquitectura. Fábricas, armazéns, pontes com grandes vãos, naves para exposições ou estações de caminho de ferro, isto é inúmeras novas propostas construtivas, típicas da época, eram vistas apenas como "construções utilitárias", que nada tinham a ver com arquitectura. O ferro ou o aço eram considerados materiais "falsos", com os quais não era possível qualquer modulação artística e que, por este motivo, não podiam ficar à vista. A Torre Eiffel foi declarada como a "vergonha de Paris" e destinava-se a ser demolida após a Exposição Mundial. A arquitectura estava, deste modo, reduzida à arquitectura de fachadas. Por exemplo, a nave da

estação londrina de Saint-Pancras, que até à construção da Galeria das Máquinas era o maior vão coberto do mundo com os seus 75 metros, tinha a fachada de um pseudo-palácio neogótico por detrás da qual se escondia o Midland Grand Hotel. Este procedimento era típico nas grandes estações construídas na época. Os pontos de partida do meio de transporte revolucionário que se manteria, até meados do séc. XX, como suporte principal do tráfego à distância, eram em quase todo o lado "mi-usine, mi-palais" (meio fábrica, meio palácio), as naves grandiosas das "catedrais da era industrial" (que tinham de ser altas devido ao fumo das locomotivas) eram escondidas com fachadas revivalistas em pedra, voltadas para a cidade. Uma apresentação directa e sóbria como a da estação de King's Cross, mesmo ao lado de Saint-Pancras, manteve-se uma excepção.

Os novos materiais também eram utilizados em obras não exclusivamente de engenharia. Se o ferro fundido, mesmo quebradiço, suporta uma pressão quatro vezes superior à da pedra, o ferro forjado aguenta esforços de tracção e torção quarenta vezes superiores aos do citado material, e com um peso quatro vezes menor. Além disso, adapta-se a qualquer forma. Para disfarçar a sua estranheza, as colunas de ferro fundido eram decoradas com *capitéis* das ordens clássicas. As construções executadas com suportes e vigas em metal já não necessitavam de paredes estruturais. Deste modo, foi introduzida a maior revolução técnica da história da arquitectura, a construção maciça foi substituída por uma *construção estrutural* que permitia a execução de edificações, praticamente de qualquer dimensão, tanto em altura como em área, com elementos pré-fabricados e em tempo recorde.

James Watt, que tinha desenvolvido significativamente a máquina a vapor, e Bolton, o seu sócio, já tinham construído, em 1801, para uma fábrica de tecelagem perto de Manchester, o primeiro edifício de sete andares com uma estrutura em ferro fundido, criando o modelo das fábricas e dos armazéns do séc. XIX. No entanto, também fez escola o facto de terem envolvido o edifício com uma parede exterior maciça. Henri Labrouste procedeu do mesmo modo no seu projecto da Biblioteca de Santa Genevieve. Contudo, o seu maior contributo não se fica a dever ao facto de ter utilizado pela primeira vez este tipo de construção num edifício público, mas ao de ter mantido sem revestimento os suportes no espaço interior e de ter realizado a cobertura

"abobadada" com uma malha de ferro revestida a gesso, utilizando, antecipadamente, o princípio da construção em ferro e betão. Este tipo de modelação de Labrouste atingiu o seu auge na sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, onde as colunas centrais, apesar das suas formas revivalistas, são de uma extrema elegância.

Betão - um novo material

A descoberta da construção com ferro ou aço foi importante, mas a revolução desta nova técnica de edificação só se tornou perfeita quando ao metal se juntou o betão - um material composto de maténas-primas baratas existentes em todo o mundo, como rocha calcária, argila, margá, gesso e água. Permitindo a pré-fabricação de elementos construtivos ou a sua produção relativamente rápida e simples no local, versátil e extremamente resistente, e apresentando a mesma expansão longitudinal do ferro e do aço quando exposto ao calor, o betão, para cuja forma actual contribuiu, essencialmente, o desenvolvimento do cimento Portland, na primeira metade do séc. XIX, é um material extremamente resistente à pressão, mas com uma reduzida resistência à tracção. Esta característica é contrabalançada pelas armaduras com varões de aço (antigamente de ferro), geralmente de secção circular, que absorvem as forças de tracção.

François Hennebique teve um papel essencial no desenvolvimento da construção com betão e ferro, tendo basicamente eliminado os pontos fracos da construção realizada, na época, com esses materiais. Estes eram sobretudo os da transição da cobertura para as vigas - também chamadas "vigas mestras" - e das vigas para os pilares. Nestes pontos dobrou as armaduras de ferro e uniu-as a pilares - em vez de às colunas de ferro fundido, anteriormente utilizadas - que também eram executados em betão com armadura de ferro, criando deste modo, uma estrutura conjunta de betão e ferro, ou seja, uma construção de ligação contínua, "monolítica".

Quanto maior a "armadura" do betão com metal e a resistência do betão e do ferro, mais esbeltos podem ser os elementos construtivos. O peso da própria estrutura do edifício, muito inferior ao da construção maciça, pôde ainda ser mais reduzido, tomando-se possível sobrepor um número cada vez maior de pisos sem ser necessário alargar excessivamente os elementos de suporte em direcção às fundações. Ou seja, tomou-se exequível aumentar cada vez mais a área útil de uma mesma área de terreno.



Henri Labrouste: *Biblioteca Nacional*, Paris, 1858-1868, vista interior

Labrouste utilizou o ferro nas colunas e nas abóbadas, sublinhando a elegância das formas permitida por este material. Esta biblioteca é o primeiro edifício público monumental em que o ferro foi aplicado de modo tão consequente.

George Gilbert Scott: *Estação de Saint-Pancras*, Londres (edifício exterior Midland Grand Hotel), a partir de 1861



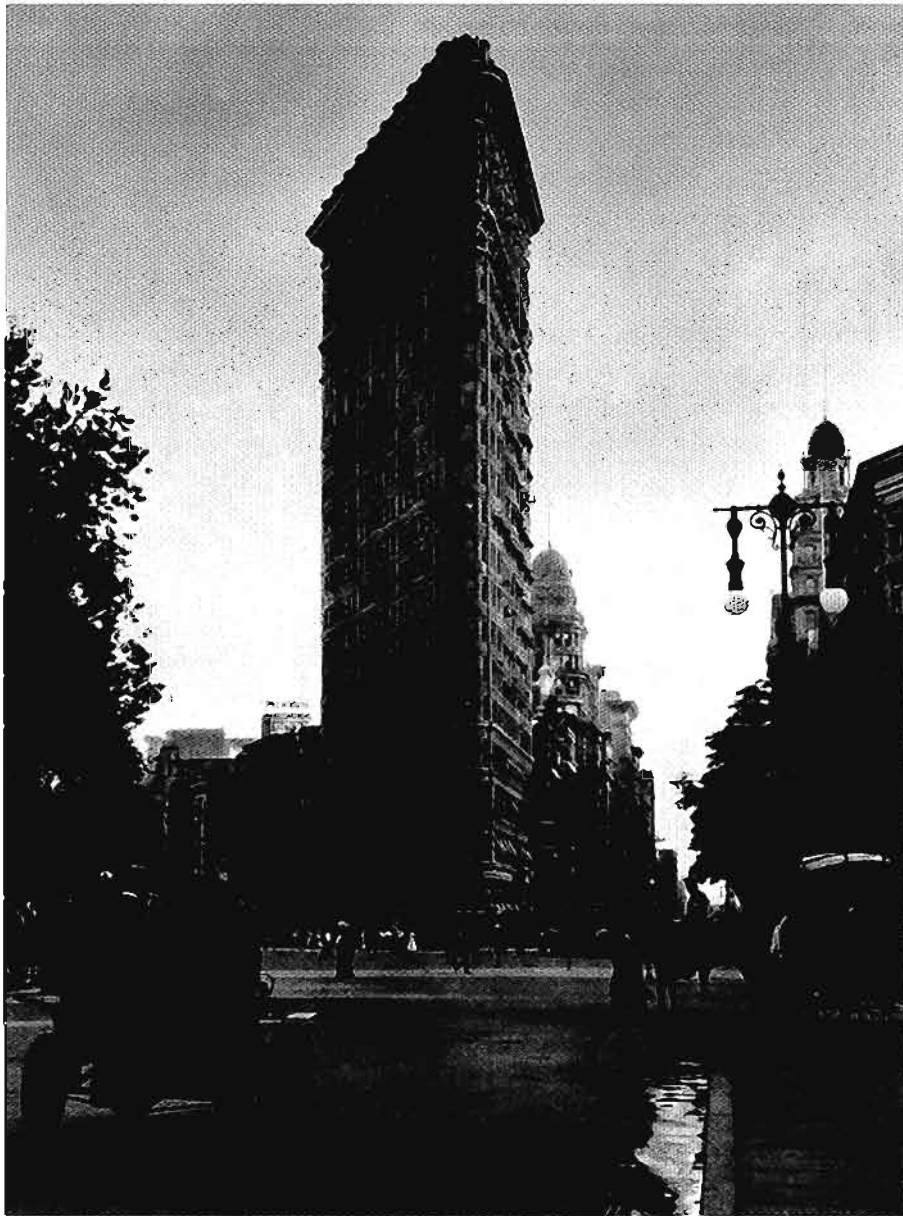
A ESCOLA DE CHICAGO 1880-1900

Construir em altura

A tentativa da utilização otimizada de uma determinada área aplicava-se tanto à construção de habitações como de edifícios administrativos, pois os terrenos disponíveis para construção tinham-se tomado cada vez mais raros e caros. Esta situação era válida sobretudo para os centros económicos e administrativos dos Estados Unidos da América e destes, especialmente em Chicago. Em 1850 a cidade contava com 30 000 habitantes, em 1870 com dez vezes mais, em 1880 com meio milhão e em 1890 com mais de um milhão de pessoas. Nesta época já Chicago se tinha tomado há muito na metrópole dominante do Midwest, (centro oeste) americano, ponto de comutação de comboios e navios, centro de transbordo de cereais e madeira, sede de fábricas de transformação de

Daniel Hudson Burnham: Flatiron
(Edifício Fuller), Nova Iorque 1902

O arranha-céus na Broadway nova-iorquina implantado num terreno com um ângulo extremamente agudo - com a forma de um ferro de engomar (daí o nome) - é considerado exemplar da utilização otimizada de uma área limitada

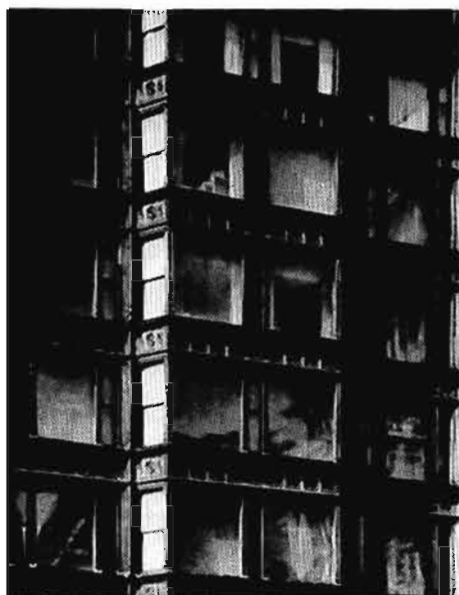


metal e um dos maiores matadouros do mundo. Em 1871, tinha-se verificado, de forma terrível, que o ferro não era tão resistente ao fogo como se julgava: a cidade tinha sido praticamente toda destruída por um incêndio gigantesco, e os edifícios com estrutura de ferro tinham derretido como manteiga. Face ao crescimento acelerado, procuravam-se possibilidades de construir cada vez mais em altura, mas simultaneamente com uma maior resistência ao fogo. O edifício mais alto em tijolo, o Monadnock Building de Burnham e Root, erigido em 1884-1892 com os seus quinze pisos, teve de ser construído com paredes de dois metros de espessura no piso térreo, em detrimento de superfícies de montas de lojas, economicamente valiosas. No entanto, a modelação do edifício foi inovadora, com suas superfícies de tijolo vermelho estruturadas apenas através de sacadas lisas, acompanhando o edifício em altura, e janelas inseridas profundamente nos panos de parede.

A forma segue a função

Chicago, a metrópole que olhava o futuro com euforia, mantinha um espírito aberto face à modelação simples, e por isso mais económica, dos edifícios, ao contrário de Nova Iorque onde ainda se construíam fachadas pesadas e de decoração revivalista, criando com brio, um estilo próprio. Em 1879, William Le Baron Jenney tinha já revestido com vidro os pilares e as vigas (que marcavam as lajes de piso) do seu First Leiter Building, suportado por colunas de ferro fundido. O arquitecto procedeu do mesmo modo no seu projecto do Home Insurance Building, de 1883-85, o primeiro edifício de dez andares construído com uma estrutura totalmente em aço e, cerca de dez anos mais tarde, no Second Leiter Building. Neste, o exterior revestido a pedra não apresentava praticamente qualquer decoração sendo estruturado apenas por faixas de parede horizontais e verticais. Os capitéis esboçados no cimo das faixas de parede mais largas, modulando a fachada com um intervalo de quatro janelas, já só vagamente lembravam pilastras. A resistência deste edifício ao fogo era garantida pela pedra oca que revestia a estrutura metálica, executada pela primeira vez em aço Bessemer, que se tornou importantíssimo para o desenvolvimento posterior desta técnica construtiva.

Ao introduzirem uma faixa de parede vertical e saliente entre duas janelas, Dankmar Adler e Louis H. Sullivan, sublinharam no Wainwright Building de St. Louis, 1890-91, e no ainda mais



D. Adler e L.H. Sullivan: *Guaranty Building*, Buffalo, Nova Iorque, 1894-95 (à esquerda), D.H. Burnham e J.W. Root: *Reliance Building* com as chamadas "janelas à Chicago", sob a forma de sacadas, Chicago, 1890-95 (ao centro), L.H. Sullivan: *Armazéns Carson Pirie Scott & Co.*, Chicago 1899-1906 (à direita)

ARRANHA-CÉUS

Depois da velha "aldeia" de Chicago ter sido destruída em 1871 por um incêndio, levou alguns anos até que o medo passasse e fosse iniciada a reconstrução de um centro de negócios moderno, com edifícios de escritórios, armazéns e hotéis, com a ajuda e o fomento intensivos do município. Os primeiros projectos pertenceram quase todos a engenheiros e eram semelhantes, devido facto de as várias descobertas técnicas terem estabelecido as respectivas condições de enquadramento. A nova Chicago cresceu de modo homogêneo, por blocos e em altura, sendo os edifícios de 8 e 9 pisos considerados já como "skyscrapers" (arranha-céus), construídos sempre segundo especificações que garantiam a sua resistência ao fogo. A isto vieram juntar-se os inventos revolucionários do elevador, do telefone e do correio pneumático. Pela primeira vez a construção em altura parecia ilimitada e os pisos superiores, anteriormente mais baratos tornavam-se agora as moradas mais cobiçadas e caras.

conhecido Guaranty Building em Buffalo, 1894-1895, a verticalidade dos corpos paralelepípedicos. Tem de ser orgulhoso e imponente em cada polegada, erguer-se em puro júbilo, de constituir, da base até ao topo, uma unidade singular sem qualquer linha desviante", declarou Sullivan relativamente à estruturação de um arranha-céus. Repetia vezes sem conta a sua divisa "form follows function" (a forma segue a função), de tal modo que esta se tornou no lema de toda a arquitectura moderna. A estruturação dos seus arranha-céus em base, fuste e capitel determina a utilização dos vários pisos: o rés-do-chão e o primeiro piso (a base) servem o comércio individual, com grandes vitrinas; a quadrícula regular (fuste) formada pelos pisos principais é ocupada por escritórios; por baixo da cobertura rasa (capitel), destacada pela sua saliência, uma superfície quase cega, com olhos de boi, tem instalados os equipamentos técnicos do edifício. É certo que existe alguma decoração de estilo Arte Nova que, no entanto, não tem praticamente qualquer expressão na impressão geral produzida pelas fachadas exteriores do edifício.

A dupla de arquitectos de Chicago, Adler e Sullivan, complementava-se de forma ideal principalmente devido ao facto de Adler ser o especialista técnico e financeiro e Sullivan, em contrapartida, o visionário, que vinha a contribuir decisivamente para a renovação da arquitectura internacional da última década do séc. XIX. Os critérios formais tiveram um papel essencial. Sullivan deu um novo aspecto aos edifícios com economia decorativa e grandes áreas envidraçadas. Em escritos técnicos, estruturou o edifício segundo o modelo da coluna clássica, em base, fuste e capitel. A base destinava-se ao comércio, no fuste encontravam-se os pisos de escritórios e habitações e no capitel, particularmente realçado, ficava instalado o piso técnico de todo o edifício. A estruturação austera e isenta de elementos decorativos das fachadas é descrita do seguinte modo pelo teórico Emilio Cecchi: "O arranha-céus não é uma sinfonia de linhas e massas, de superfícies e aberturas, de força e resistência. Representa muito mais uma operação aritmética, uma multiplicação". A arquitectura da Escola de Chicago é o arauto do "Mundo Novo".

O mesmo acontece com o grande Armazém Carson Pirie Scott & Co., projectado por Sullivan em Chicago. Apenas a esquina arredondada do edifício é sublinhada por faixas de parede verticais. Os pisos principais destinados ao comércio apresentam largas "janelas à Chicago" e, exceptuando a decoração aplicada na zona da base, este edifício já faz lembrar os dos anos 20 ou 50 do séc. XX. Com esta tipologia de construção, cuja modelação resultava das condições construtivas e das exigências funcionais, Chicago possuía no dealbar do séc. XX a arquitectura mais moderna do mundo, concentrada como em nenhum outro local no "Loop", o quarteirão comercial da cidade. Assim, este tipo de arranha-céus passou a ser designado como pertencendo à "Escola de Chicago". Contudo, inicialmente, não fez escola, pelo contrário, foi "traída" por um dos seus principais representantes - Daniel H. Burnham - que tornou clara a sua modernidade ofensiva ao regressar a um Neoclassicismo de fácil assimilação, como o demonstra a modelação revivalista da fachada do seu edifício Flatiron, em Nova Iorque.