

Formas Clássicas

**O racionalismo Clássico como filosofia de Concepção**

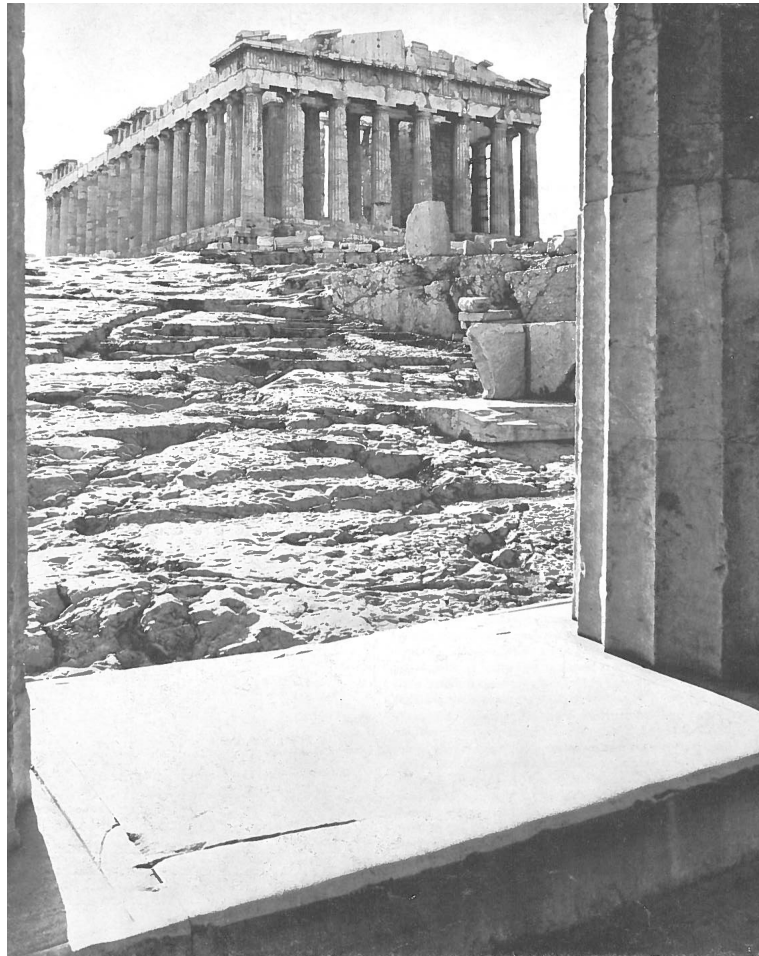
TIAGO TORRE ROCHA



O presente trabalho foi escrito como dissertação para Mestrado em Arquitectura e foi orientado pelo Professor Dr. Arqtº Luís Pedro Silva, a quem agradeço a dedicação, o interesse manifestado e a erudição vasta transmitida. Agradeço igualmente, ao Arquitecto João Laranja Queirós, pela oportunidade de concretização do estágio curricular durante a elaboração do trabalho, bem como ao Arquitecto João Branco pela ocasião de colaboração. Em particular, agradeço toda a amizade a alguns colegas de faculdade, entre eles, ao António Pedro Santana, ao Giuseppe Verterame e ao Tiago Farinha. Obrigado pela contribuição cultural, pelas experiências sociais e pelo espírito solidário que, em simultâneo, foram essenciais para a evolução dos conteúdos da dissertação. Dedico aos meus pais, à Marina, à família, aos amigos e colegas, por todo o apoio afetivo, por toda a solidariedade e generosidade.

Obrigado!





1 Pártenon, Atenas

*"A arquitectura no seu todo poderá ser um monumento cívico, construído com o desejo de fundação de uma linguagem que, para além de ser privada ou pessoal, é racional e clássica." José Braizinha*



Com base na compreensão sobre o tema da linguagem em Arquitectura, analisamos um conjunto de projectos que se caracterizam pela reinterpretação dos princípios de concepção provenientes da Antiguidade Clássica grega e romana. Esta reflexão teórica é, por isso, nada mais que um processo cognitivo baseado numa continuidade ideológica alicerçada na perenidade dos princípios conceptuais que circunscrevem a ideia de Tradição Clássica.

A definição de uma linguagem arquitectónica coerente e racional, própria de determinados períodos da História da Arquitectura é neste trabalho, apresentada como base epistemológica de uma teoria de projecto. Na verdade, a defesa por uma filosofia arquitectónica que se alicerça nos princípios e nas regras clássicas de composição, afasta qualquer perspectiva eclética\* no acto de concepção.

A dicotomia entre os valores arquitectónicos do passado e os do presente, baseada nas relações entre a Arquitectura Clássica e Moderna, versa a tentativa de conceber uma filosofia de projecto vanguardista de natureza histórica. Deste modo, a metodologia do trabalho possibilita a criação de uma narrativa que contribui para a análise atemporal do conceito de Tradição Clássica, manifestando-se, em particular, no período Renascentista, Neoclassicista e na época Moderna. O trabalho centra-se assim, na interpretação da ideia de tradição na arquitectura, apoiando a sua compreensão em obras de um conjunto de autores notórios, que, na realidade, fundamentam a sua teoria através da gramática construtiva e do léxico compositivo da linguagem clássica da Arquitectura.

Neste sentido, interessa descrever a perenidade dos princípios arquitectónicos que fundamentam a ideia de Tradição Clássica, sobretudo pela interpretação das obras de Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Karl Schinkel e Louis Boullée, mestres dos períodos Renascentista e Revivalista Clássico e pela caracterização das obras de Mies Van der Rohe, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Adolf Loos e Rafael Moneo. A teorização sobre este conjunto de referências, permite o desenvolvimento de uma ideia de projecto referenciada pelos valores da história e da tradição classicista, à qual se atribui um valor terminante na concepção de um exercício de projecto.

Os autores mencionados são, por isso, verdadeiros testemunhos que respeitam essa mesma ideologia, baseada na reinterpretação e na reinvenção conceptual dos princípios construtivos e

---

\* *"O eclético é um filósofo que, desprezando o preconceito, a tradição, a antiguidade, o consentimento universal, a autoridade, numa palavra, tudo o que subjuga a multidão dos princípios, ousa pensar por si mesmo, chegar a princípios gerais mais claros, examiná-los, discuti-los, não admitindo nada senão na base da sua experiência e da sua razão; e a partir de todas as filosofias, que analisou igual e imparcialmente, fazer a sua própria filosofia, uma filosofia particular e doméstica; (...) Ao basear a sua filosofia no desprezo indiferenciado pela tradição, pela antiguidade e pelo universal ... o eclético corre sérios riscos de, sem razão nem fundamento prático, irrecuperavelmente se afastar de uma tradição sólida que julgamos crucial como fundamento de projecto."* in RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, pg. 82

compositivos do pensamento clássico da Arquitectura. O método referencial, baseado na interpretação dos edifícios clássicos e na reinterpretação moderna dos seus princípios, justifica a concretização de um arquivo de projecto, que auxilia a criação de uma linguagem coerente, fundamentada na filosofia racionalista proveniente do classicismo. Este processo intelectual, é defendido ao longo do trabalho, como uma ferramenta cultural que, por seu lado, fundamenta uma teoria de projecto.

The present dissertation aims to interpret a set of historic architectural works which are based upon the architectonic variant of classical principles of conception. For this reason, we have developed a theoretical reflection based on the history of architecture, which can, simultaneously, not only highlight the ideological continuity over the years embedded in the classical tradition, but also uphold a practical development of a school project. With that in mind, in this work, the shared idea of an architectonic language, sustained throughout the history of architecture, is considered essential for the construction of a structured architecture. In fact, we argue that the formal and spatial design of the project is founded on the classical principles and rules we consider viable for the realization and the identity of the project, refusing the eclectic perspective on the essence of originality as a unique method of conception.

Thus, the dichotomy of past and the present values, based on the relationship between classical and modern architecture, reflects the attempt to produce a contemporary project of a historical nature. As a result, the methodology of the project allows for the creation of a coherent narrative, which contributes to the analysis of the concept of classical tradition, manifested in the neoclassical and modern periods in particular.

Therefore, this work focuses on the interpretative reading of the idea of classical tradition. This conception is sustained by neoclassical and modern architectural works by a group of prestigious authors who actually underlie their implementation through a constructive and compositional grammar, originated in the architecture of the Classical Antiquity. In this respect, we highlight the formal design of the Greek Temple, the architectonic ideology of Leon Alberti, Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio, Karl Schinkel and Louis Boullée, masters of the renaissance and classical revival period, and the work of Mies Van der Rohe, Adolf Loos and Rafael Moneo, masters of the modern era, conceptions which actually rely both on tradition and on classical heritage.

From the understanding of their ideals, we have developed a contemporary project, substantiated and referenced by history and by classical tradition, to which a unitary and categorical disciplinary value is assigned, with the ambition of awakening the historical thinking of architecture. In fact, the works described as classic rational models will be significant in this ambition, to find references that are actually based on the classical principles of conception. Thus, the works which are interpreted represent true evidence of the unravelling of formal and spatial problems through the conceptual reinvention of some classical compositional elements, with the intention of establishing a common thread based on reason.

In short, the architectonic language of the buildings we dissertate on provides legitimacy and reference to the conceptual principles of the project exercise. The referential method we propose emphasizes the formal realization, the spatial conception and the compositional ideology of the

project through the original interpretation of the most renowned classic buildings, through the spatial organization according to classical composition systems and the modern reinterpretation of its principles and, finally, through the traditional and historical elements that characterize the project place. So, the defense of the classical tradition appears as an identity instructional element, able to support the conception and the realization of the project exercise.

## Sumário

I	Introdução	13
II	Capítulo 1	19
	1 Linguagem Clássica	21
	1.1 Arquitectura Grega	23
	1.2 Teoria Renascentista	37
	1.3 Teoria Revivalista	55
	1.4 Sistemas de composição	73
III	Capítulo 2	85
	2.1 Tradição Clássica	87
	2.1.1 Rossi, Grassi, Zermani e a linguagem de projecto	93
	2.1.2 Mies Van der Rohe e a ideologia de projecto	107
	2.2 Contexto Clássico	149
	2.2.1 Adolf Loos e a tradição do lugar	151
	2.2.2 Rafael Moneo e a memória do lugar	157
IV	Conclusão	167
V	Bibliografia	173
VI	Iconografia	177
VII	Apêndice A	183
VIII	Apêndice B	207



A presente dissertação de mestrado, teoriza sobre a filosofia arquitectónica de um conjunto de autores que fundamentam a sua linguagem de projecto nos princípios e nas regras arquitectónicas provenientes da Antiguidade Clássica, com o objectivo de enfatizar a importância da criação de uma linguagem cognitiva, capaz de sintetizar uma visão cultural na concretização de um exercício prático de arquitectura.

A defesa pela definição de uma linguagem coerente, nomeadamente, pela racionalidade clássica, resulta do interesse pessoal pela cultura classicista e pela atitude metodológica que os seus maiores *“insignes mestres”*<sup>1</sup> proporcionaram e sedimentaram ao longo da História da Arquitectura. Caracterizamos, por isso, a linguagem clássica como ideologia arquitectónica, os conceitos de História e Tradição e os ideais conceptuais de um conjunto de arquitectos, numa época marcada por uma progressiva crise dos valores historiográficos e por uma consequente desvalorização dos valores clássicos, com a intenção de mostrar a perenidade da herança classicista e a sua continuidade na Arquitectura Moderna e Contemporânea.

*“Se ser contemporâneo do próprio termo é condição primeira e irrenunciável do nosso ofício, o passado representa, pelo contrário, a identidade cultural. É portanto de uma forte, exceptional, segura presença do passado que é necessário partir para o nosso fazer de hoje. Um passado que guarda tudo aquilo que possuímos e que nos pertence, ao ponto de tornar-se a nossa verdadeira pedra angular, única com capacidade para medir as dificuldades e os progressos no resultado do nosso trabalho”*<sup>2</sup>

Centrado nas metodologias de concepção provenientes do classicismo greco-romano, o trabalho tem como objectivo analisar um conjunto de projectos renascentistas, neoclassicistas e modernistas, reconhecidos pela sua notoriedade histórica, que através da reinterpretação dos antigos princípios conceptuais, contribuem para a perenidade de uma linguagem comum baseada na ideia de Tradição Clássica. A linguagem arquitectónica das obras interpretadas, estabelece assim o objecto de estudo do trabalho, que apesar de pertencerem cronologicamente a épocas e movimentos distintos, possuem analogias conceptuais que as relacionam com os princípios arquitectónicos da Antiguidade Clássica e que relevam, por seu lado, a filosofia de projecto defendida.

A interpretação das obras seleccionadas, traduz um esforço consciente para a valorização do tema, contribuindo, por isso, para o conhecimento mais aprofundado sobre a ideia de Tradição Clássica e a defesa dessa mesma ideologia resultante da transmissão cultural entre eles. O pensamento historiográfico dos autores mencionados, pretende assim tornar claro, que a arquitectura deve

---

1 Citação enunciada por Leon Alberti para referir os seus mestres e referências no tratado *“Re De aedificatoria”*

2 Michele Cannatà e Fátima Fernandes, *Construir no Tempo*, pg. 11



2

2 Musa da Arquitectura mostrando a uma criança a mítica cabana rústica, a origem da Arquitectura – cujos elementos essenciais são a coluna, a arquitrave o frontão.

responder às exigências contemporâneas através de uma linguagem arquitectónica baseada em teorias rigorosas e objectivas, rejeitando o conhecimento empírico da arquitectura como base metodológica de projecto.

*“Eu era assim impregnado, ao mesmo tempo, por uma multiplicidade de influências. (...) Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área das referências. Quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, conseqüentemente, nos influencia de maneira determinante (...). O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no consciente ou no inconsciente de cada um.”<sup>3</sup>*

A narrativa, em simultâneo com a caracterização arquitectónica de formas clássicas, é também uma extensão teórica do exercício de projecto realizado no 4º ano do curso, alusivo à concepção de um Centro de Documentação em pleno centro histórico da cidade do Porto. As dúvidas sobre a intervenção numa área antiga e patrimonial da cidade, implicaram a procura de instrumentos teóricos capazes de responder às questões que se levantaram. A compreensão sobre o papel da linguagem e do contexto em que o exercício se desenvolve, permitiu a criação de um processo referencial capaz de fundamentar os seus princípios conceptuais.

O projecto baseia-se, na verdade, na filosofia racionalista derivada da linguagem clássica, no entanto a intervenção arquitectónica no tecido urbano consolidado da cidade do Porto, carregado de diferentes volumetrias, texturas e materiais, tornou necessário que a sua concepção se materialize como uma representação cultural de ligação entre o novo e o antigo. Desse modo, o problema e o conjunto de interrogações sobre o exercício, essencialmente centrado na questão sobre a linguagem arquitectónica, motivou um processo teórico consciente das relações entre linguagem e contexto na Arquitectura.

O trabalho divide-se assim, em dois capítulos com diferentes abordagens metodológicas, que procuram em simultâneo, fundamentar uma ideia de projecto e garantir como essencial a sua caracterização. O primeiro, através de uma recolha de documentos e factos históricos, caracteriza a linguagem clássica em arquitectura, nomeadamente, pela compreensão dos seus princípios mais autênticos provenientes da Arquitectura Grega, pela reinterpretação das suas teorias nos séculos XV pelos artistas renascentistas, entre eles Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio e Leon Alberti e posteriormente pelos neoclassicistas do século XIX, entre eles, Louis Boullée e Karl Schinkel.

A segunda parte do trabalho, esclarece a ideia de Tradição Clássica, centrando-se na essência conceptual dos princípios teóricos-práticos das obras mencionadas, destacando a concepção formal, a organização espacial e a composição das fachadas como temas essenciais para a relação entre os princípios clássicos estudados e a sua reinterpretação no período moderno. Na verdade, é através da

---

3 SIZA, Álvaro, Imaginar a Evidência, pg. 35, 37



análise crítica de um conjunto de edifícios semelhantes pela linguagem arquitectónica, que procuramos refletir sobre as teorias de projecto de um conjunto de autores, entre eles, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Paolo Zermani, Mies Van der Rohe, Adolf Loos e Rafael Moneo, que trabalharam com base numa ideologia sólida e coerente, cujas obras são de extrema importância para a compreensão da perenidade dos princípios da Arquitectura Clássica ao longo do tempo. Este processo análogo, potencia a criação de um exercício teórico-prático, entre os modelos arquitectónicos teorizados e o exercício de projecto apresentado, criando uma clara reinvenção dos seus princípios, em simultâneo com as questões externas e internas da composição e da função.

Os conceitos linguísticos das obras deste conjunto de autores, são influentes para o debate acerca dos princípios geradores da forma, do espaço e da composição arquitectónica, resultantes de uma reflexão concreta e objectiva da historicidade e da memória que compõe a cultura arquitectónica de cada autor. A reflexão sobre as obras e as respectivas implicações conceptuais, esclarece a relação entre o reportório das formas clássicas e a linguagem arquitectónica das novas formas, explorando a relação entre a concepção clássica e a moderna.

Esta parte do trabalho divide-se, por isso, em dois subcapítulos, dos quais o primeiro esclarece os temas que fundamentam uma ideia de linguagem de projecto, articulando a narrativa com a reflexão sobre as obras de Rossi, Grassi, Zermani e Mies, e o segundo descreve o lugar e os princípios que caracterizam a fachada do projecto, perante o contexto urbano de intervenção e a tradição arquitectónica do edificado envolvente, em paralelo com a interpretação de duas obras de Loos e Moneo que resolvem eficazmente o problema entre a cidade antiga e a nova forma.

*“A História nunca copiou a História que a precedeu, mas se alguma vez essa prática teve lugar, ela nunca se tornou importante para a própria história; (...) A única prática que pode qualificar-se como Histórica é a que, de uma qualquer forma, introduz algo de novo, um novo elemento no mundo, a partir do qual uma nova História pode ser gerada e uma nova ideia desenvolvida.”<sup>4</sup>*

A procura por uma semântica linguística de um determinado período da história, não basta para alcançar um nível de inovação impactante que nos interessa no presente. Pelo contrário, a essência das formas arquitectónicas do passado a ele pertencem, a sua cópia para o presente em vez de ser encorajada, deve primeiro ser sujeita a uma cuidada reinterpretação dos valores contextuais, para desse modo uma nova história ser narrada. Como sujeitos históricos, a nossa cultura arquitectónica deverá surgir da aprendizagem dos valores do passado e da procura por uma linguagem contextual que enfatize a cultura local de projecto.

A definição de uma linguagem coerente juntamente com a interpretação do contexto de projecto, do ponto de vista teórico, constituem a biblioteca de recursos para concretizar, à priori, uma ideia de projecto. Deste modo, o âmago do trabalho tem como principal pretensão, esclarecer a importância da relação entre linguagem e contexto na Arquitectura.

---

4 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 85



## || Capítulo 1



## 1. Linguagem Clássica

O estudo sobre a linguagem clássica da Arquitectura, evidencia os princípios conceptuais de um conjunto de espaços temporais que, na verdade, se baseiam na essência classicista como método de projecto. Entre eles, destaco naturalmente a Antiguidade Clássica, que se estendeu por um longo período da História da Arquitectura que caracteriza a experiência grega e romana.

A redescoberta e a interpretação do tratado *"De Architectura"* de Vitruvius, por parte de autores renascentistas e neoclassicistas do século XV até ao XVIII, foi essencial para a compreensão da concepção arquitectónica neste período. Estes, definiram a concepção arquitectónica de Vitruvius sobre a cultura arquitectónica da Antiguidade e descreveram um conjunto de teorias que procuraram esclarecer as características da Arquitectura Clássica. Deste modo, destacamos este tratado, uma vez que a sua reinvenção tornou-se a partir do século XV, nomeadamente no Renascimento, a principal referência arquitectónica sobre os princípios clássicos.

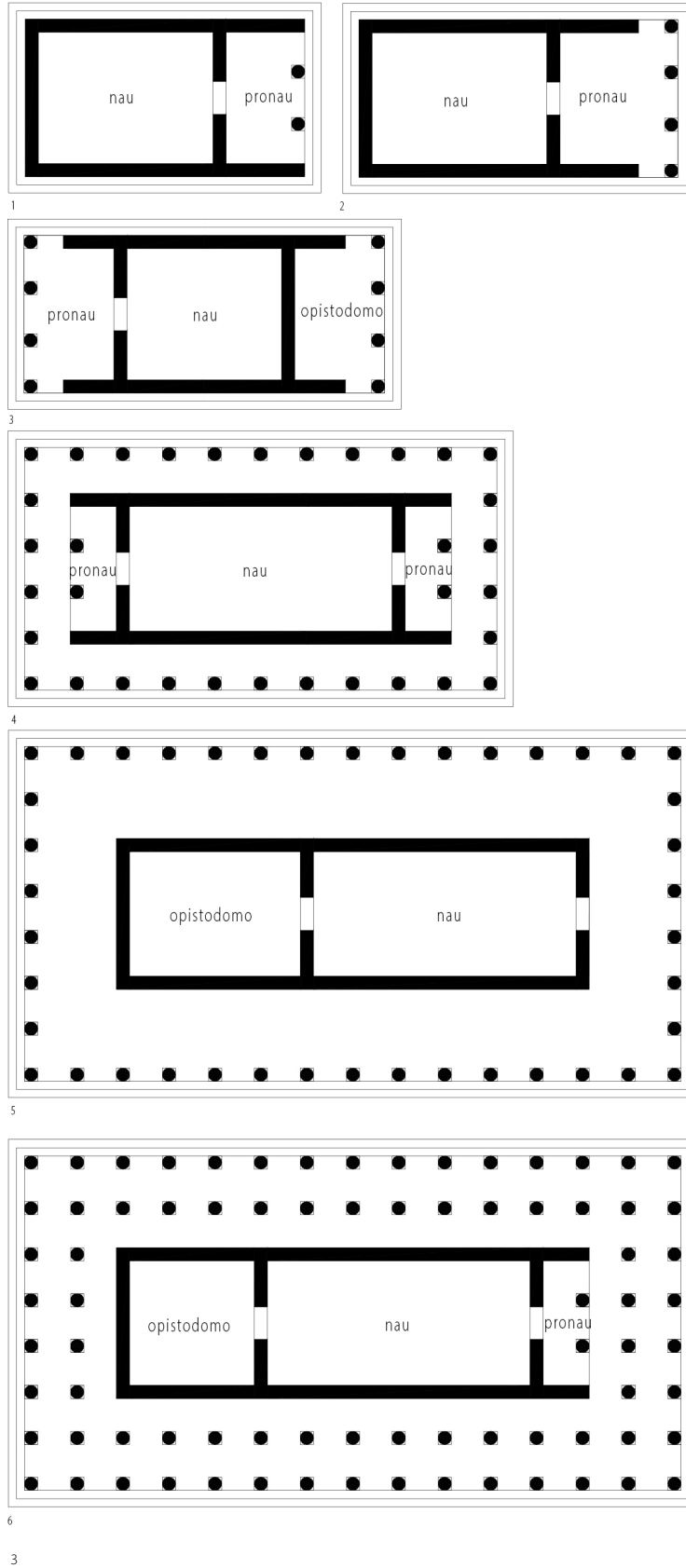
*"Só uma teoria da arquitectura fundada na história (...) nos poderá capacitar para a descoberta dos cânones, das leis, das regras, dos princípios e das noções, que fazem parte do modo operático da arquitectura tradicional. Dado que essa descoberta nos leva à essência da arquitectura como acto mental, e nos deixa compreender que essas estratégias são intemporais e profundamente atuantes, põe-nos perante o verdadeiro sentido clássico da arquitectura."*<sup>5</sup>

Confirmada a ideia de que a identidade disciplinar de cada arquitecto deve resultar da herança construtiva facultada pela arquitectura do passado e pela transmissão dos seus métodos de concepção, através da interpretação dos seus conceitos paradigmáticos, anunciamos um conjunto de princípios de concepção que fundamentam a criação de uma linguagem de projecto. Assim, esta parte inicial do trabalho centra-se nos valores construtivos e compositivos que caracterizam os edifícios clássicos, nomeadamente sobre o Templo Grego, bem como nos princípios arquitectónicos que permaneceram na tradição cultural europeia durante séculos.

A Arquitectura Clássica foi, essencialmente, uma arte que se baseou no racionalismo\* como filosofia arquitectónica. As teorias de projecto dos seus mestres permaneceram na história como uma introdução às experiências arquitectónicas de movimentos posteriores. Neste sentido, a reflexão teórica sobre a produção e a concepção clássica é essencial para a compreensão prática dos seus conceitos. A experiência formal e espacial que, na realidade constitui o grande paradigma da concepção arquitectónica clássica, contribuiu para o conhecimento mais aprofundado da própria linguagem durante a História da Arquitectura.

---

\*Racionalismo – Filosofia que atribui apenas à razão humana e ao domínio do conhecimento, a capacidade de conhecer e estabelecer a verdade sem qualquer referência ao sentimento ou ao sobrenatural.; doutrina artística segundo a qual a beleza do objecto ou do edifício é o resultado de uma justa aplicação ao uso a que se destinam. in Dicionário Enciclopédico, Koogan L. 5 BRAIZINHA, Joaquim José, Projeto Clássico em Arquitectura, Dissertação de doutoramento, pg. 40



3 Evolução Planimétrica do templo grego. 1 In Antis; 2 Prostilo; 3 Anfiprostilo; 4 Períptero; 5 Pseudodíptero; 6 Díptero

## 1.1 Arquitectura Grega

A partir do final do século VII a.C., as estruturas edificadas e as proporções arquitectónicas modificaram-se em função da evolução das técnicas construtivas. Tal acontecimento ocorreu por meio de uma ligação contínua entre a geometria e a arquitectura, onde a matemática estabeleceu os princípios relacionados com o ritmo e a harmonia entre as partes de uma obra.

Criaram-se por isso, normas e regras construtivas para a concretização artística, valores estéticos e modelos fixos, nos quais todos os detalhes e todos os aspectos decorativos e construtivos tinham de se sujeitar à harmonia do conjunto. Desse modo, os arquitectos gregos, definiram os princípios básicos da geometria espacial e as primeiras noções de medida, proporção, composição e ritmo através dos quais qualquer organização se deveria apoiar. Neste sentido, o objectivo soberano da Arquitectura Grega, consistia na *“procura de unidade, beleza e harmonia, sustentadas, é claro, por uma filosofia que explorou a relação do homem com o divino, com o mundo e a sua origem, com a vida e a morte, assim como a dimensão interior do próprio homem – valores que hoje designamos por Classicismo.”*<sup>6</sup>

O Templo <sup>\*1</sup>, foi sem dúvida o modelo divino da Arquitectura Grega, uma vez que no século V com a construção do Pártenon, os gregos afirmaram o racionalismo matemático como princípio de concepção. No entanto, a sua experimentação evoluiu a partir do mégaron micénico, ou sala do trono, formado por uma espaço quadrangular com um vestíbulo e um pórtico<sup>\*2</sup> suportado por duas colunas.<sup>\*3</sup>

A evolução planimétrica do templo grego ao logo da história da arquitectura pode ser ordenada segundo dez diferentes perspectivas: 1. *Mégaron* com colunas, que se caracteriza pelo uso de pilastras<sup>\*4</sup> nas paredes laterais com duas colunas frontais na fachada, que antecedia a prona e a nau; 2. Templo *in antis*, que se define por aquele que utiliza pilastras no frontispício, simultaneamente nas fachadas frontal e posterior do edifício e que por sua vez circundam a cela.; 3. Templo *Prostilo*, que se circunscreve pelo pórtico na fachada frontal, ou seja, por um conjunto de colunas que limitam um espaço de passagem coberto. Neste caso o opistódomo não tem acesso à nau; 4. Templo *Anfiprostilo*, que repete o pórtico nas duas fachadas; 5. Templo *Períptero*, que se caracteriza pelo pórtico unido por colunas sequenciais em todos os lados do templo, formando uma colunata<sup>\*5</sup> e um espaço livre semelhante à largura do intercolúnio.<sup>\*6</sup> Este templo possui tanto no frontispício como na parte

---

\*1 Templo – Edifício que servia de divindade a um deus.

\*2 Pórtico – Local coberto e ladeado de colunas construído diante edifícios sumptuosos; galeria com arcadas ou colunas ao longo de uma fachada; estrutura formada por dois pilares e uma viga; estrutura de colunas sustentando um entablamento numa ou mais fachadas de um edifício clássico ou renascentista.

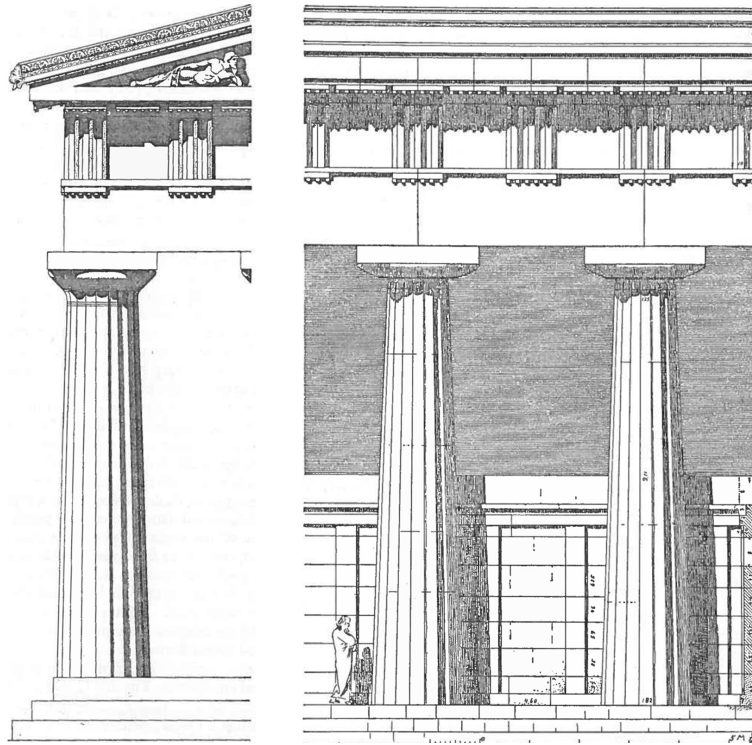
\*3 Coluna – Suporte vertical composto por uma base, fuste cilíndrico e capitel.

\*4 Pilastra – Coluna rectangular que sobressai ligeiramente de uma parede.

\*5 Colunata – Série de colunas de um edifício.

\*6 Intercolúnio – distância entre as colunas, sempre tendo presente uma referência modular.

6 Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, História da Cultura e das Artes, 1ª Parte pg. 40



4



5

4 Pártenon, composição construtiva da fachada

5 Templo Grego, sistema trilitico

superior seis colunas e outras onze nos lados; 6. Templo *Díptero*, que se define por uma sequência dupla de colunas em todos os lados do templo; 7. Templo *Pseudoperíptero*, mais comum na arquitectura romana, caracteriza-se essencialmente pelo espaço livre correspondente a dois intercolúnios. É composto por oito colunas no frontispício e na parte anterior e por quinze nos lados. Por outro lado as paredes da cela possuem quatro meias-colunas; 8. Templo *Tolos*, que se define por um espaço circular rodeado de colunas com nau; 9. Templo *Monóptero*, que se caracteriza por um edifício rodeado de colunas sem cela; 10. Templo *Hipetro* que por ser decaestilo no pronau se compara a um díptero. Distingue-se deste último pela colocação de duas colunas afastadas das paredes que formam um perímetro tal como um pórtico de peristilo e pela possibilidade de entrada nas duas frentes.

Resumidamente, a tipologia *in antis* significa templo com muros que terminam em pilastras, o *prostilo* refere-se aos templos com colunas no alçado frontal, o *anfiprostilo* repete-as nas duas faces, o *períptero* possui colunas em todos os alçados, o *pseudodíptero* possui falsa ala dupla, o *díptero* possui dupla ala e o *hipetro* significa templo a céu aberto. Com a evolução tipológica do templo grego, a concepção espacial tornou-se progressivamente mais complexa ao longo do tempo, nomeadamente, pela criação de formas e espaços maiores e melhor dimensionados.

*“A Grécia antiga foi o berço da arquitectura ocidental, e os seus elementos constituem as estruturas básicas sobre as quais se erigiram muitas gerações de monumentos no ocidente. Decorridos mais de 2500 anos sobre o seu apogeu, a arquitectura grega continua a preservar na simplicidade que a caracteriza grande parte da sua nobreza e poder de sedução.”<sup>7</sup>*

O templo, de carácter escultórico, onde se enfatiza a imagem de um Deus, era construído segundo um modelo ideal de concepção e certas regras objectivas e racionais relacionadas com a proporção humana. Por outro lado, o sistema de construção designado por trilítico, definido por dois pilares verticais unificados por lintéis<sup>\*1</sup> horizontais, determinava a solução construtiva.

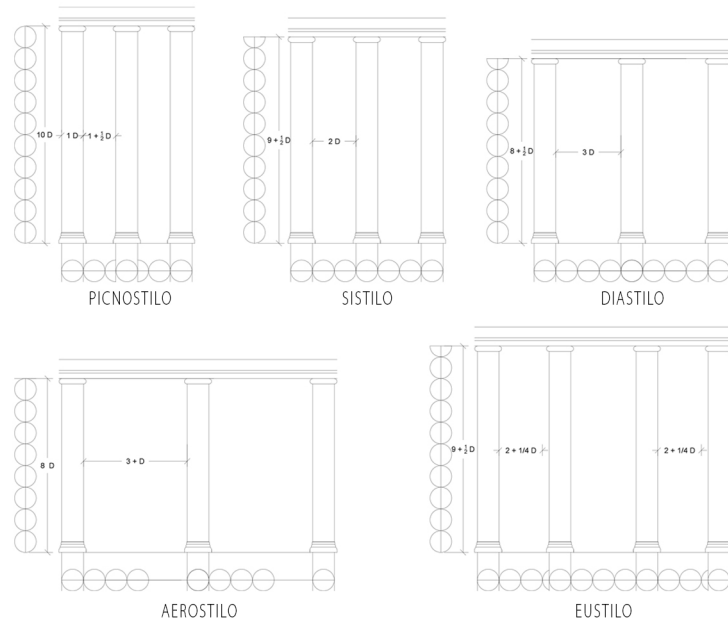
No que diz respeito à concepção espacial, o templo era formado por três áreas: uma cela ou naus, onde se encontrava a estátua da divindade, antecedida por um outro espaço designado por pronau, definido por um pórtico e ainda por outro, do lado posterior da nau, designado por opistódomo, que tinha como função ser a câmara do tesouro, local onde se guardavam as oferendas aos deuses e os bens preciosos da cidade. Consequentemente, esta estrutura tripartida, era rodeada por um peristilo<sup>\*2</sup>, que consistia numa espécie de espaço-corredor coberto, aberto lateralmente através de uma ou duas filas de colunas.

---

\*1 Lintel – Suporte horizontal de alvenaria, geralmente de betão, madeira, pedra ou ferro, na parte superior de um vão.

\*2 Peristilo – Pátio envolvido por uma colonata.

7 GLANCEY, Jonathan, Arquitectura, guias essenciais, pg. 90



6



7

6 Classificação do templo de acordo com os intercolúnios

7 Pártenon, secção da fachada

Por seu lado, os templos classificam-se também segundo os espaçamentos dos intercolúnios, ou seja, a distância entre as colunas exteriores, podendo ser divididos em cinco tipos diferentes, entre os quais se destacam o *picnostilo*, de colunas cerradas, o *sistilo*, de colunas bastante próximas, o *diastilo* de colunas mais afastadas, o *areostilo* com espaçamento excessivo e o *eustilo* com colunas bem distribuídas.

Os dois primeiros caracterizam-se, fundamentalmente, pelo intercolúquio definido de acordo com um ou dois diâmetros e meio da coluna, o que motivava um conjunto de desvantagens, nomeadamente sobre a circulação livre dos transeuntes em volta do templo e sobre a visão obstruída sobre as portas de entrada. O terceiro exemplo distingue-se pela composição do intercolúquio através de três diâmetros de coluna. O quarto, por ter espaços generosos entre as colunas possibilitava a construção das arquitraves em peças de madeira em substituição da pedra e do mármore, e por último, o quinto exemplar apresenta a solução mais coerente e ordenada para o aspeto sólido e escultórico do templo grego, uma vez que os intercolúnios são definidos por dois diâmetros de coluna e um quarto.

No que se refere à ideia de composição, a existência de lógicas concretas deu origem à concretização estrutural através de ordens pré-determinadas. Estas, tinham como principal objetivo a disposição regular das partes que compõem o templo e contribuem para a criação de uma harmonia perfeita.

O edifício era, por isso, formado por uma base ou embasamento, plataforma elevada que tinha como função nivelar as cotas do terreno, por colunas periféricas, que constituíam o sistema de elevação e suporte do tecto e pelo entablamento, elemento superior de remate que era formado pela arquitrave, pelo friso e pela cornija, encimada pelo frontão triangular.

*“As colunas encontram-se colocadas em fila em redor da cela, a intervalos regulares, atrás delas e a uma distância conveniente, a parede fechada funciona como plano de fundo, recebendo o reflexo das sombras e fazendo sobressair ao máximo os elementos que se encontram em primeiro plano. (...) O observador vê, no máximo, duas paredes simultaneamente (...), ao observar o templo de um dos lados, vê logo de uma só vez tudo o que há para ver e fica com uma noção exata de todo o edifício.”<sup>8</sup>*

A autenticidade inovadora da Arquitectura Grega associa-se assim, à criação da colunata exterior que rodeia o santuário. Esta cortina de fustes em pedra que formam um cortinado, solidamente ritmado em torno da cela consagrada, representa na realidade, a principal conquista construtiva dos gregos e por conseguinte o padrão visual dos seus edifícios.

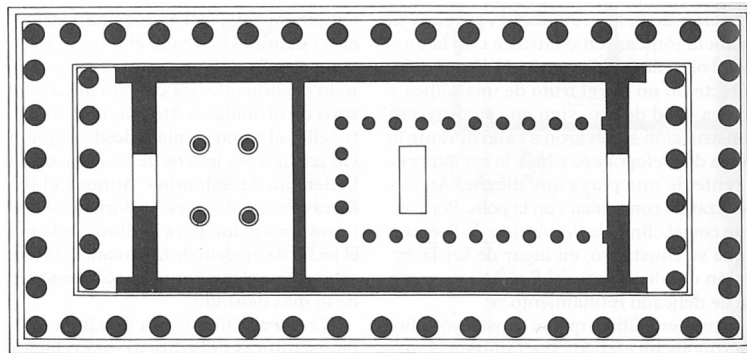
O peristilo, que designa a colunata que envolve o templo periptero, ergue-se como uma barreira entre o exterior e o interior, expressando a revolucionária fórmula do santuário grego. Este porticado circundante, com a sua cortina sóbria de fustes que suporta a cobertura, ou esta série de cilindros de

---

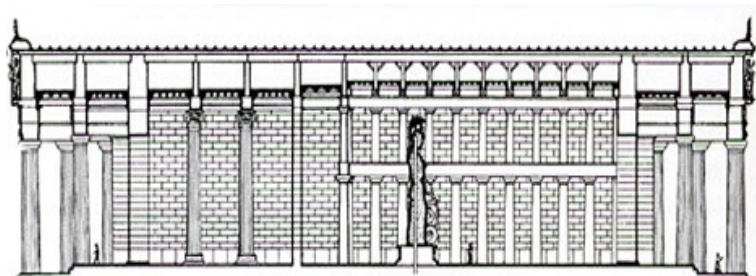
8 BENEVOLO, Leonardo, Introdução à Arquitectura, pg. 22, 23



8



9



10

8 Pártenon em Atenas

9 Pártenon, planta

10 Pártenon, perfil

pedra erguidos uns ao lado de outros, compõem na verdade a representação arquitectónica dos edifícios provenientes da Arquitectura Clássica.

## O Templo Grego

*“O Pártenon, considerado o mais belo de todos os templos gregos, foi encomendado por Péricles na altura do apogeu da cidade de Atenas e desenhado pelos arquitectos Ictinos e Calícrates, juntamente com o escultor Fídias. Erguido no centro da Acrópole, as suas proporções são do mais elevado requinte.”<sup>9</sup>*

O maior exemplar de um templo dórico perípetro, designado por Pártenon, foi reconstruído sobre um conjunto de estruturas preexistentes para celebrar as conquistas do povo helénico sobre os Bárbaros. Foi dedicado a “*Athena*”, a deusa dos atributos guerreiros e da sabedoria, guardiã e protetora da cidade de Atenas. O edifício é, por isso, o mais emblemático e o maior templo da Grécia Antiga, bem como assinala o apogeu da sua arquitectura.

Concretiza-se por um conjunto de regras e princípios que interessam teorizar pela sua tradição construtiva e compositiva, tais como a relação entre os elementos que compõem o edifício, nomeadamente, o sistema construtivo, base-coluna-capitel-entablamento-friso, a relação espacial entre a colunata e os espaços interiores e a expressão dos seus elementos individuais. Entre eles, destacam-se a fila de colunas em redor da cela, dispostas por intervalos regulares, a parede que limita a pronaus, a naus e o opistódomo, as caneluras semelhantes ao longo do fuste uniforme e o sublime capitel e entablamento.

O traçado geométrico do templo e os elementos que o compõem, o espaço entre as colunas calculado em função do diâmetro da coluna, permitem uma clara compreensão das proporções do edifício. Deste modo, pela expressão arquitectónica da sua estrutura, o edifício possui uma simetria axial que favorece a criação de fachadas simétricas.

Por outro lado, por ter colunas perimetrais, o templo designa-se por *octastilo*, uma vez que possui oito colunas nas fachadas frontais, correspondentes às entradas nos espaços interiores, e dezassete nas laterais. O edifício está implantado numa plataforma com 30,80 x 69,47 metros que se eleva através de três altos degraus. Assim, a colunata formada por colunas com 10 metros de altura é destacada por este elemento que nos permite, em simultâneo, conhecer facilmente a configuração da planta e a relação com o lugar.

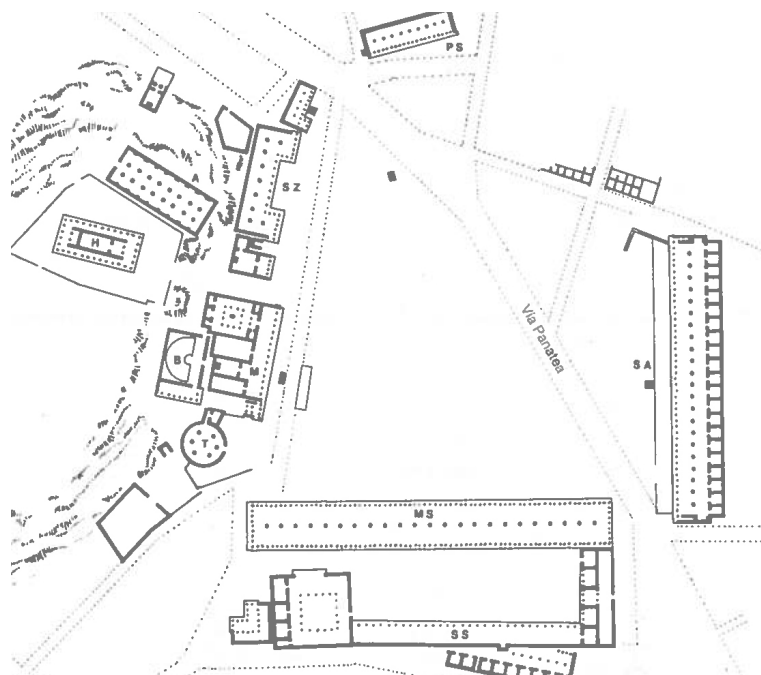
O corpo central está dividido em três espaços: a pronaus, a naus e o opistódomo. A nau possui três naves desiguais, com quase trinta metros de comprimento e vinte de altura, onde se encontrava a estátua, da deusa Atena Pártenon, enquanto que a pronaus e o opistódomo se abrem sobre um pórtico interno com seis colunas.

---

9 GLANCEY, Jonathan, *Arquitectura, guias essenciais*, pg. 94



11



12



13

- 11 Acrópole, Atenas
- 12 Ágora, planta geral com a Stoa de Átalos à direita, 100 a.C
- 13 Stoa de Átalos, perspectiva da galeria interior

Ao longo da parte superior das paredes exteriores da nau encontra-se o friso contínuo, cujo comprimento alcança os 160 metros. Por seu lado o edifício era coberto por um telhado de duas águas, com frontões triangulares preenchidos por relevos de madeira e era decorado com pinturas e dourados decorativos, enquanto a luz penetrava pelas portas cerimoniais.

De facto, face às características elementares da concepção formal, a concretização prismática e compacta do templo dórico apesar de se aproximar mais de um projeto escultórico do que arquitectónico, possui conceitos perenes que fundamentaram a concepção de edifícios durante os séculos posteriores. O pensamento arquitectónico consubstanciado em temas como a horizontalidade da estrutura, o realce da individualidade do conjunto através da continuidade e do equilíbrio visual dos seus elementos construtivos, a fácil compreensão do ritmo entre os cheios e vazios, a ambição em demonstrar a unidade e a beleza do conjunto resultante da modulação elementar e a sobriedade em iluminar os espaços interiores, basearam alguns princípios arquitectónicos renascentistas e neoclassicistas, bem como modernos e contemporâneos.

## O Stoa Helénico

A concepção dos edifícios helénicos caracterizava-se, essencialmente, pela síntese cultural que estabeleceu um ruptura pelas limitações de escala, pelo equilíbrio espacial e pelas regras codificadas, assinalando o declínio da cultura grega. Neste sentido, o aspecto mais relevante que manifesta essa ruptura da cultura helenística, foi o desejo pela perfeição formal e pela composição geométrica regular aliada a novas técnicas construtivas.

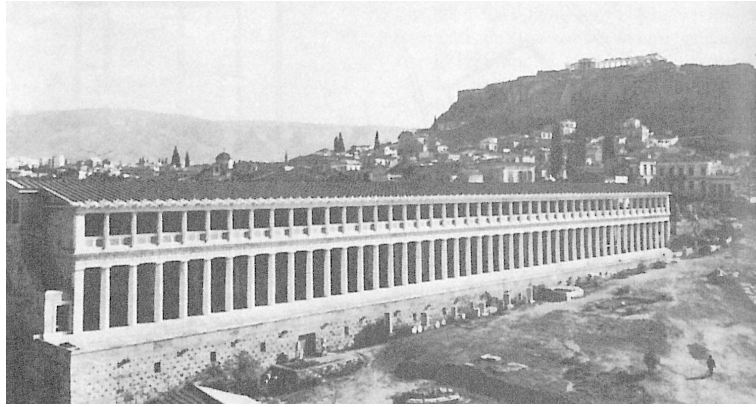
Na verdade, registamos modificações nos edifícios deste período, resultado da influência oriental marcada pelo gosto por edifícios de colossais e invulgares dimensões. Todavia, do ponto de vista compositivo, notamos uma continuidade com os princípios gregos associada ao equilíbrio entre as partes do edifício. Face a esta nova visão compositiva, as transformações entendem-se, sobretudo pela: *"...forma cada vez mais esbelta das colunas, pela redução das dimensões das cornijas, pela maior solidez do equino dórico; e pelo desinteresse em sublinhar a espessura de cada coluna isolada, mas sim reduzir os apoios isolados ao valor rítmico que interessa à composição como um todo."*<sup>10</sup>

Interessa, por isso, realçar a planimetria dos Stoa helénicos, pela ideia de profundidade espacial inovadora na sua época. Entre eles destacam-se o Stoa de Átalos, do Médio e de Eumenes. Estes edifícios formam composições rítmicas caracterizadas por um corredor ou pórtico coberto destinado ao uso público, ladeados por colunas normalmente de estilo dórico, com uma ampla nave rectangular no interior.

Na sua maioria, situavam-se próximos das Ágoras, ou seja, nas praças centrais das cidades, onde o número de transeuntes e o comércio era superior. O espaço era o lugar dos discursos públicos, das assembleias dos cidadãos, dos espetáculos, bem como de toda a actividade social e municipal. Deste modo, a busca por um edifício permeável e flexível destinado apenas ao uso público, originou esta

---

10 BENEVOLO, Leonardo, op. cit. pg. 38



14



15

14 Stoa de Átalos em Atenas

15 Pártenon, detalhe da Fachada

concepção espacial baseada em espaços profundos, contínuos e amplos. O comprimento colossal do espaço interior aparenta *“prolongar-se para o infinito, sem que haja possibilidade de comparação entre o seu comprimento e as outras duas dimensões”*<sup>11</sup> e a sua disposição espacial e o seu pórtico colunado referenciou, como se verá nos capítulos seguintes, alguns projectos neoclassicistas.

Estes conceitos relacionados com a profundidade, com o ritmo dos elementos construtivos, com a repetição dos espaços segundo um eixo linear que marca a divisão entre o espaço público do semipúblico, enfatizam, na realidade, alguns princípios formais da linguagem clássica da Arquitectura.

## A Ordem Clássica

Segundo as palavras de John Summerson, uma *ordem* constitui o elemento construtivo que compõe as arestas de um templo e que suporta um entablamento e uma cornija. Na verdade, um edifício clássico, caracteriza-se pelos elementos decorativos e construtivos que derivam do vocabulário gramatical do mundo antigo, sobretudo das cinco ordens da arquitectura, entre elas, a toscana, a dórica, a jónica, a coríntia e a compósita que, por sua vez, variam expressivamente pela *“rudeza, firmeza, esbelteza e delicadeza”*.

É possível através da sua herança, reconhecer o padrão formal clássico em edifícios que as reinterpretem em épocas posteriores, tais como no Renascimento e no Neoclássico. Ao longo da História da Arquitectura, vários escritos transferem-nos a visão que o objectivo do classicismo foi sempre *“alcançar uma harmonia inteligível entre as partes através das relações entre as proporções de um edifício.”*<sup>12</sup> Assim o conceito de composição clássica tem como finalidade *“estabelecer harmonia numa estrutura – uma harmonia que se torna inteligível, seja pelo uso evidente de uma ou mais ordens como componentes dominantes, seja simplesmente pelo uso de dimensões que requerem a repetição simples da razão.”*<sup>13</sup> Neste sentido, é fundamental para uma melhor interpretação dos edifícios clássicos, compreender os *“cinco tipos padronizados”* de colunas que caracterizam as *“Cinco Ordens da Arquitectura”*.

Segundo as ilustrações de Serlio, *“A ordem toscana, mais atarracada, (...) semelhante porém levemente mais alta, a ordem dórica; a elegante ordem jónica; a imponente e elaborada ordem coríntia e, finalmente, ainda mais alongada e enfeitada, a ordem compósita.”*<sup>14</sup> Com base nesta curta afirmação, de um dos mais notáveis autores renascentistas, o autor *“faz essa apresentação de modo que torne as ordens tão categóricas na gramática da arquitetura quanto, por exemplo, as quatro conjugações verbais na gramática da língua latina.”*<sup>15</sup>

As ordens são, por isso, expressões gramaticais que retratam elementos decorativos escultóricos em pedra ou elementos construtivos que compõem a colunata de um templo e que suportam o

---

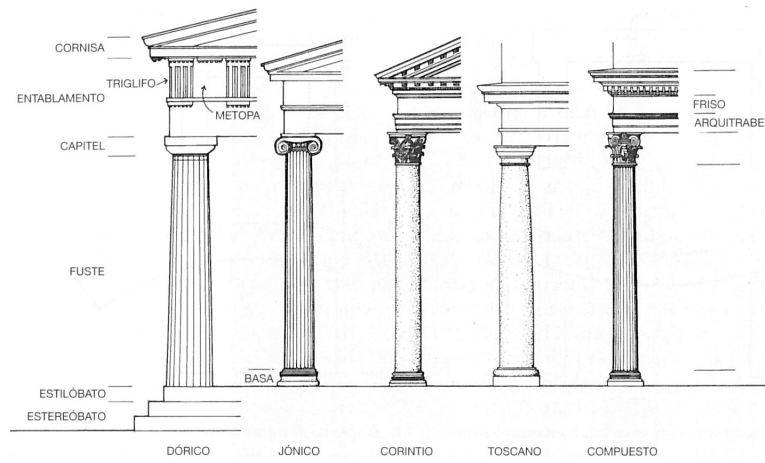
11 Ibidem. pg. 41

12 SUMMERSON, John, The classical language of architecture, pg. 4

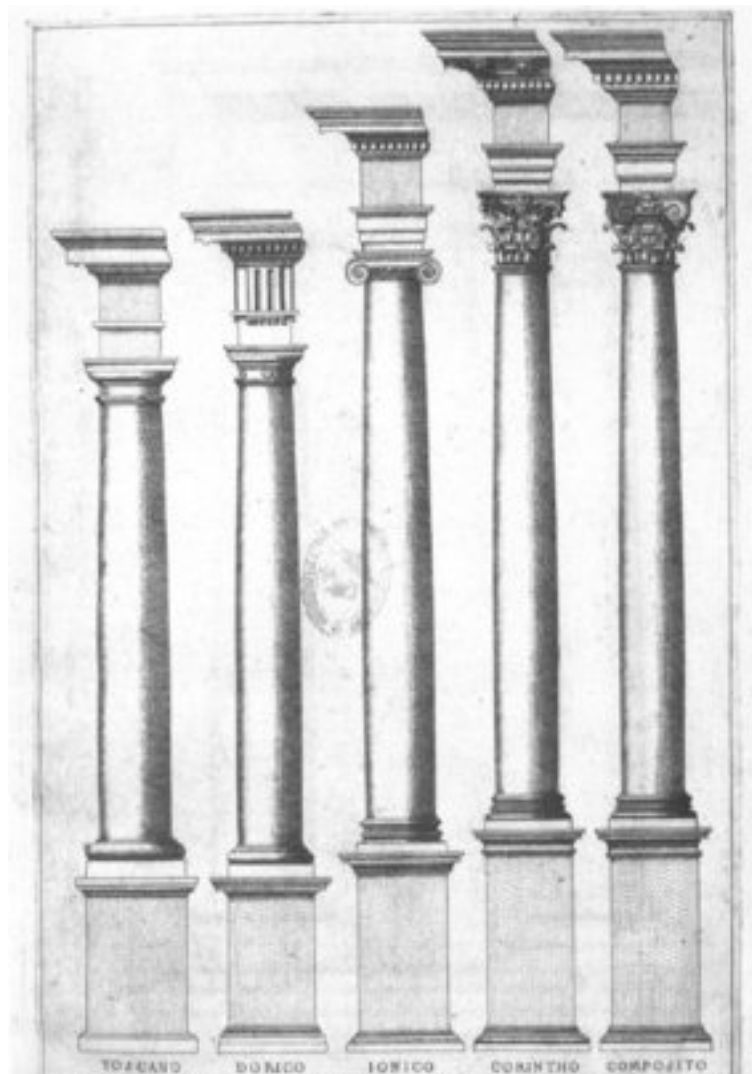
13 Ibidem, pg. 5

14 Ibidem, pg. 7

15 Ibidem. pg. 7



16



17

16 Composição das ordens clássicas

17 Designação das ordens clássicas

entablamento do edifício. Estes elementos gramaticais característicos da Antiguidade são, na realidade, o principal modelo construtivo para a concretização construtiva das formas clássicas.

*“...as ordens passaram a ser consideradas a pedra de toque da arquitectura, os instrumentos arquitectónicos de maior subtileza possível, corporificando toda a sabedoria acumulada pela humanidade na Antiguidade no que diz respeito à arte de construir.”<sup>16</sup>*

Todavia, apesar da maioria dos escritos silábicos dos séculos XVII e XVIII considerarem essencial a compreensão e aplicação das ordens, uma vez que estas fundamentavam a própria arquitectura, não é somente na interpretação das ordens que se baseia a natureza da linguagem clássica. Interessa por isso analisar o determinante papel das ordens clássicas na arquitectura apenas de um modo genérico, bem como os principais fundamentos que caracterizam o sistema canónico operador da concepção construtiva da teoria classicista.

John Summerson, faz referência ao fenómeno cultural apresentado, baseando os seus critérios interpretativos sobre a herança clássica através dos elementos decorativos que compõem a sua linguagem. O autor releva claramente a ideia de que o clássico é exclusivamente uma linguagem que se manifesta por elementos decorativos. Tal como refere, um *“...edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos procedem direta ou indirectamente do vocabulário arquitectónico do mundo antigo, do mundo clássico (...).poder-se-ia perguntar se é possível qualificar como sendo clássico um edifício que não apresente absolutamente nenhum dos indícios que normalmente se associam a uma arquitectura clássica, apenas e só com base nas proporções. Quanto a mim, a resposta só pode ser não. Poder-se-ia dizer que as suas proporções são clássicas, mas afirmar que o edifício é clássico, induz simplesmente a confusão e apenas representa um abuso terminológico.”<sup>17</sup>*

Deste modo, a referência de Summerson às ordens de composição como único elemento que pode caracterizar um edifício clássico é, no ponto de vista do trabalho, uma interpretação que limita a noção da ideia de Tradição Clássica. O fenómeno arquitectónico em questão, foi ao longo da História da Arquitectura sujeito a transformações culturais que capacitaram a leitura de uma continuidade histórica apoiada nos princípios clássicos que se tornaram objectos de transformação conceptual aliados às inovações estruturais de cada movimento cultural.

Por conseguinte, nos capítulos seguintes, destacamos a sua aplicação nos edifícios renascentistas e neoclassicistas, com o intuito de demonstrar a intemporalidade deste tipo de composição arquitectónica e a continuidade desta teoria de projecto de natureza clássica, explorando-os como fontes de representação e expressão desta linguagem de projecto.

---

16 Ibidem. pg. 8

17 Ibidem. pg. 4, 5



## 1.2 Teoria Renascentista

Em meados do século XV, eruditos cristãos pertencentes ao poder religioso reafirmaram a preservação do saber da cultura clássica e potenciaram a propaganda das suas características na História da Arquitectura, nomeadamente através da invenção da imprensa e da difusão das ideias nos manuscritos reescritos.

O redespertar da cultura clássica nos séculos XV e XVI, foi afirmado pelos artistas do Renascimento\*, tais como Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Donato Bramante e Andrea Palladio, que ambicionavam ressuscitar na cultura europeia os princípios arquitectónicos da Antiguidade Clássica. O interesse pela releitura da literatura científica do período greco-romano por parte dos intelectuais, especialmente das obras dos filósofos Platão e Aristóteles, influenciou a ideologia cultural e arquitectónica renascentista. Deste modo, os arquitectos da renascença, consideravam a Arquitectura como uma ciência matemática e geométrica que actuava segundo unidades de espaço, proporcionando aos mais práticos igualar a criação arquitectónica dos precedentes artistas.

*“O que diferencia esta jovem geração de eruditos dos seus antecessores escolásticos foi que, em vez de conciliarem a filosofia clássica com o dogma Cristiano, o que lhes interessava era apenas o que diziam realmente os clássicos.”<sup>18</sup>*

Os arquitectos renascentistas fundamentavam a sua teoria de projecto com base nas figuras geométricas elementares, tais como o quadrado, o retângulo, o triângulo e especialmente o círculo, que *“passaram a ser os módulos básicos de projecto”*, como também *“configuravam o espaço mediante o uso de unidades modulares baseadas nas relações de proporcionalidade entre números inteiros.”<sup>19</sup>*

Na realidade, a redescoberta dos textos de Vitruvius, por parte de Leon Battista Alberti (1404-1472), arquitecto que estudou as proporções geométricas ideais, foram decisivos na prática arquitectónica e no pensamento dos artistas da época. *“Para eles. O ideal de beleza consistia na cuidadosa organização das partes reguladas por relações de proporcionalidade.”<sup>19</sup>* O quadrado e o círculo foram as figuras geométricas mais relevantes na proporção espacial de projectos de arquitectura, bem como na planificação de cidades e zonas urbanas. Deste modo, é sobretudo a partir desta interpretação da teoria arquitectónica de Alberti, que a Arquitectura do período renascentista se caracteriza.

---

\*A palavra Renascimento designa o movimento literário, artístico e científico que se verificou nos séculos XV e XVI na História da Arquitectura e que se baseou em grande parte na redescoberta da Antiguidade Clássica Grega e Romana. Surgida em Itália no séc. XV, com maior clareza em Veneza, Florença e Roma, a Arte Renascentista, que redescobria as fontes clássicas e reagia contra o estilo gótico já esgotado na época, a Renascença estendeu-se a todo o ocidente da Europa, onde predominou durante dois séculos. Nas artes plásticas caracterizou-se pela libertação quase absoluta do artista e pelo respeito às formas e aos cânones clássicos. In Dicionário Enciclopédico, Koogan Larousse, Seleções, pg. 749, 750

18 LELAND, M. Roth, entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado, , pg. 343

19 Ibidem. pg. 343



18



19

18 Filippo Brunelleschi, Hospital dos Inocentes em Florença de 1424

19 Filippo Brunelleschi, Igreja de São Lourenço em Florença de 1446

Por seu lado, Filippo Brunelleschi (1377-1446), arquitecto italiano notório na História da Arquitectura renascentista, foi um dos primeiros autores a considerar as proporções matemáticas e as geometrias elementares na definição de formas arquitectónicas. Entre elas, destaca-se o Hospital dos Inocentes de 1419, concebido através de proporções harmónicas sobre temas que relembram o pensamento clássico e racional da arquitectura clássica, como é o caso da colossal galeria porticada e uma série de colunas coríntias repetitivas expostas sobre a praça, que concebem um painel elegante sobre o qual é enfatizado um entablamento generoso. As colunas estão dispostas segundo um modelo proporcional criterioso, uma vez que a largura do distanciamento horizontal entre elas é o mesmo da distância da altura do pórtico, como também a largura da galeria é igual à altura da coluna. Estes elementos de projecto são esclarecedores do princípio da disposição das partes segundo critérios matemáticos e geométricos, baseados em esquemas de proporção compostos por formas quadrangulares e circulares.

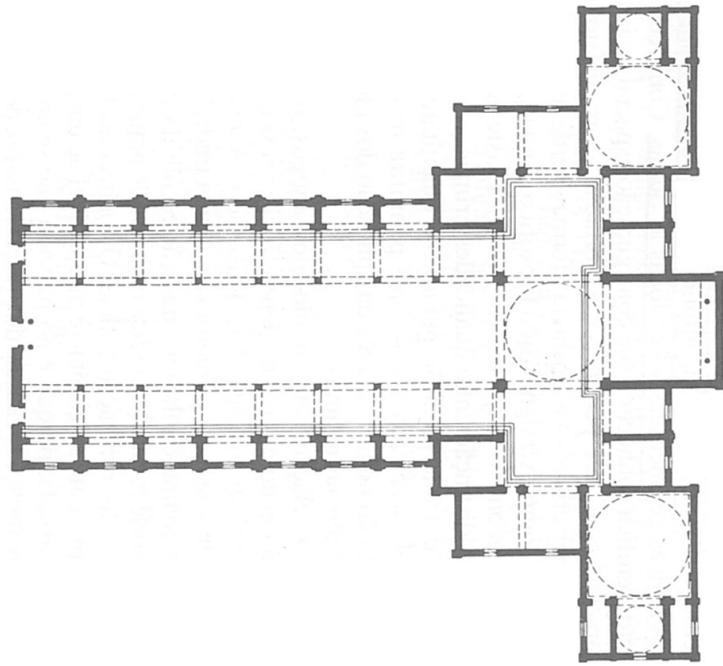
De modo semelhante, no projecto da reconstrução da Igreja de São Lourenço do séc. XV em Florença, Brunelleschi introduziu sob o método de concepção espacial, proporções elementares concebidas através da perspectiva geométrica que se tornou a ordem e a definição da composição arquitectónica. A ideia do autor baseou-se na criação de formas cúbicas, capazes de alcançar um espaço volumétrico organizado e bem dimensionado. Todos os espaços da planta, nomeadamente o transepto, a abside e as naves, são organizados segundo essa lógica matemática em forma de quadrado tridimensional, sobre o qual o círculo é o centro que define as proporções dos respectivos espaços, em simultâneo com a presença de colunas e pilastras que controlam as relações espaciais entre eles.

*“...o método perspectico permite...um afastamento quase total em relação ao repertório tradicional. Pode fazer-se depender rigorosamente a forma de um edifício de esquema geométrico pré-estabelecido, porque a forma de cada elemento pode ser deduzida a partir da posição que este ocupa no esquema: elementos em posição equivalente deverão ser iguais e cada singularidade formal deverá ser justificada por meio de uma articulação correspondente do esquema geral (...) exige-se uma representação unívoca, que elimine todo o distanciamento entre a imagem e a essência real dos objectos; aceita-se...a prioridade das características geométricas sobre todas as outras. Conhecer um objecto significa conhecer a sua configuração espacial.”<sup>20</sup>*

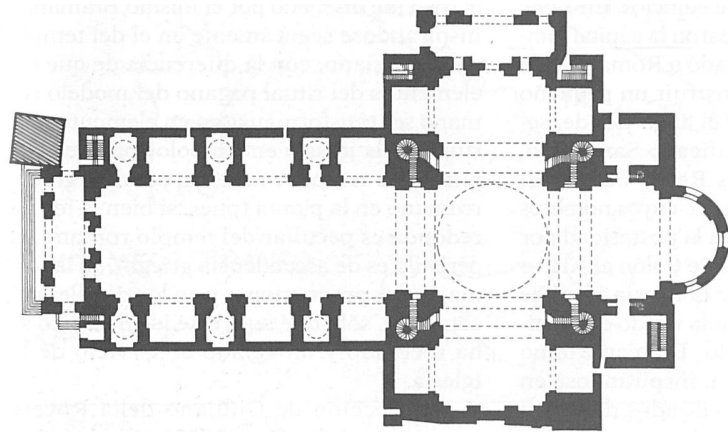
A introdução da perspectiva arquitectónica e a utilização de sistemas geométricos e elementos de composição das ordens clássicas, capacitaram a definição da experiência arquitectónica dos artistas do período cultural em questão. A ferramenta perspectica, possuiu um papel decisivo no desenvolvimento dos desenhos de projecto, uma vez que a composição intelectual passou a distanciar-se da solução estrutural, quase sempre sobrevalorizada na época. Assim, esta metodologia

---

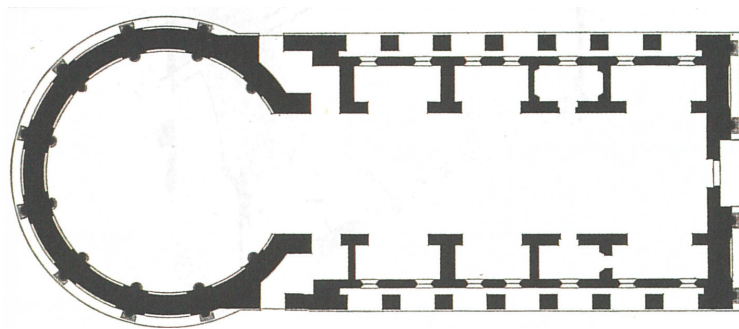
20 BENEVOLO, Leonardo, Introdução à Arquitectura, O Renascimento Italiano pg. 146, 147



20



21



22

20 Filippo Brunelleschi, planta da Igreja de São Lourenço em Florença de 1446

21 Leon Battista Alberti, planta da Igreja de Santo André em Mântua de 1493

22 Leon Battista Alberti, proposta de renovação da Igreja de São Francisco de 1461

de projecto permitiu um certo distanciamento entre a forma e a estrutura e consequentemente entre a teoria e a prática.

A cultura arquitectónica no Renascimento, ao contrário do ensaio tradicional clássico, altera por isso, o modo de percepção da forma final da obra, tal como são notórios os projectos de Brunelleschi, onde a forma final é concebida por um exercício intelectual que aliado ao método perspéctico atinge a perfeita adaptação proporcional entre todas as partes.

*“...cada particularidade do edifício é definido antecipadamente pelas exigências perspécticas, proporcionando também a perspectiva um meio para controlar antecipadamente, através da coordenação recíproca, os resultados finais. (...) Na Idade Média não existe uma hierarquia definida entre valores formais e construtivos. (...) No Renascimento, a estas preocupações sobrepõe-se uma disciplina intelectual que se exerce diretamente sobre as aparências formais e que exige uma subordinação absoluta das circunstâncias da realização tangível às configurações inteligíveis.”<sup>21</sup>*

Além de Brunelleschi, Leon Battista Alberti também fez renascer e consolidar a cultura clássica e a teoria renascentista. A ordenação racional de tradição classicista foi, efetivamente, influente no desenvolvimento da sua obra. Na verdade, foram estes dois autores que muito contribuíram, com a sua experimentação arquitectónica, para a sedimentação dos princípios arquitectónicos do renascimento da cultura clássica na época.

Alberti (1404-1472), na sua obra de índole teórica com uma componente técnica profunda, atribui à História da Arquitectura a origem para a realização de uma experiência arquitectónica coerente e racional. O próprio refere que um arquitecto é *“...todo aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba projectar racionalmente e realizar a prática, através da disposição dos pesos e mediante a reunião e conjugação dos corpos, obras que, da melhor maneira, se adaptem às mais importantes necessidades do homem.”*<sup>22</sup>

O arquitecto, reconhecido pelo carácter humanista, pelo seu interesse e respeito pela cultura da Antiguidade Clássica e pelos seus temas espaciais e estruturais, transformou a expressão racionalista empírica num movimento cultural explícito fundado nos princípios filosóficos que caracterizavam a arquitetura do seu tempo. A sua base cultural baseia-se assim *“...na procura de uma originalidade cultural e formal independentes da linguagem dos romanos. Ele próprio o proclama ao afirmar que se é indispensável estudar os clássicos, não é bom copiar os antigos.”*<sup>23</sup>

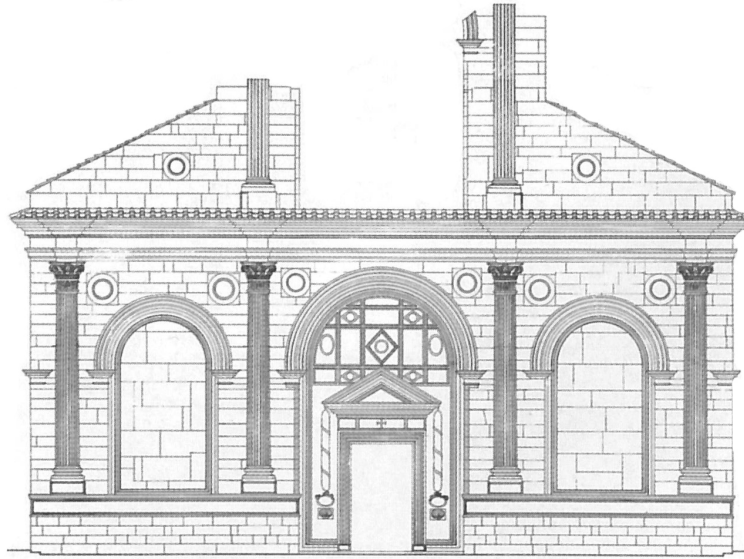
No seu tratado, *“De Re Aedificatoria”*, escrito por volta de 1450 e posteriormente publicado em 1485 logo após a sua morte, sintetiza através de um narrativa integralmente teórica a expressão arquitectónica dos edifícios da época. O livro é de facto, a base cultural mais coerente sobre a demonstração da construção e da composição gramatical e artística do Renascimento. Nele, Alberti

---

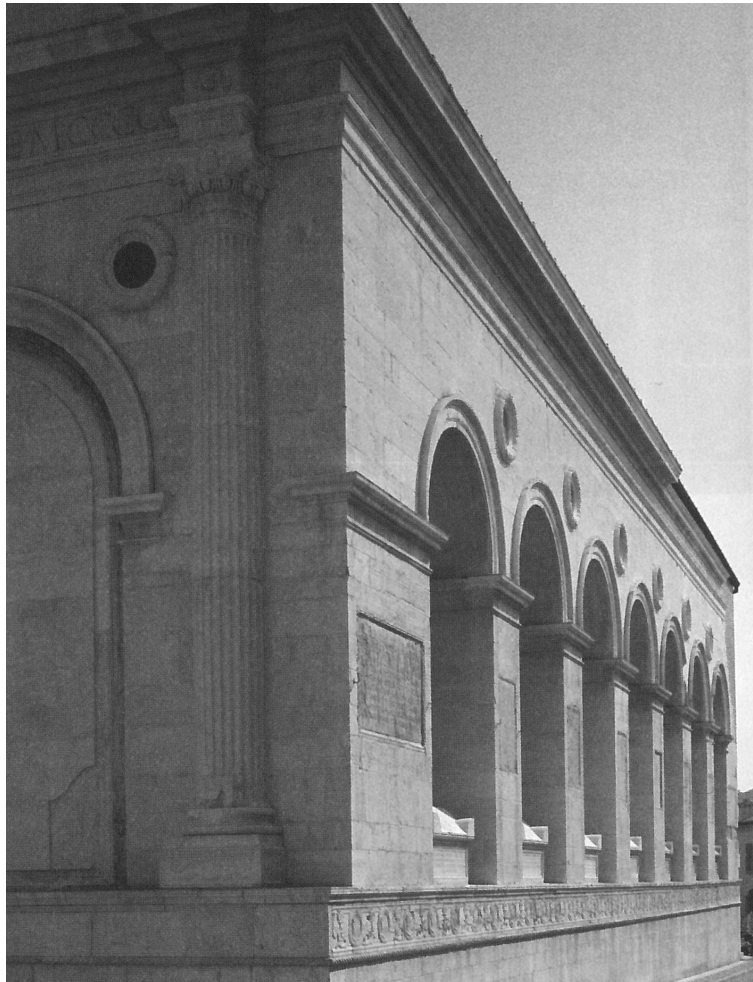
21 BENEVOLO, Leonardo, op. cit. pg. 152, 154

22 De re aedificatoria, in GRASSI, Giorgio, Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Projectar Racionalmente pg.63

23 BRANDÃO, Augusto, Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista, , pg. 18



23



24

23 Leon Battista Alberti, alçado da Igreja de São Francisco em Rimini de 1461

24 Leon Battista Alberti, vista lateral da Igreja de São Francisco em Rimini de 1461

caracteriza as regras, os modelos matemáticos e científicos da Architectura Clássica, os dogmas e as normas do seu espaço e as filosofias sobre as quais um arquitecto se deve apoiar, facultando assim as premissas da sua prática e as teorias de projecto baseadas em traçados geométricos e em eurtmias que influenciaram inúmeros arquitectos decididos a trabalhar com base na linguagem clássica.

*“A razão, o pensamento era tudo, o resto era a edificação desse sonho, desse pensamento, dessa tentativa de racionalização do espaço amorfo; era a aplicação da sua doutrina, da sua cultura à arte; era o uso contínuo de um princípio norteador que, por ser tão enorme, deixou de ser a sua tese para ser a tese de uma época.”<sup>24</sup>*

O modo de entender o seu trabalho, para além do pensamento filosófico sobre o qual o nosso caminho apenas se pode reger por uma teoria fundada e cultivada no tempo, como se tratasse de um património histórico cultural, deve também ser interpretado no plano prático.

Alberti, concebeu em Itália um conjunto de edifícios religiosos que justificam e caracterizam a teoria de projecto alicerçada na linguagem classicista. Entre eles destacam-se o Templo Malatestiano em Rimini de 1460, que reinterpreta de modo explícito um conjunto de princípios compositivos e construtivos romanos, como são exemplo os arcos triunfais na fachada exterior, a Igreja de Santa Maria Novella em Florença de 1471, distinta pelos seus esquemas matemáticos e sistemas proporcionais na concretização do plano da fachada, a Igreja de Sant’ Andrea em Mântua de 1493, cuja base geométrica da fachada teve origem num quadrado perfeito e onde se nota uma modulação dos espaços interiores em cruz latina devidamente proporcionada, e por fim uma série de construções palacianas onde o espírito racional clássico é evocado na modulação dos espaços e nas ordens de composição exteriores, como são notáveis o Palácio Rucelai de 1451, o Palácio Medici de 1444 e o Palácio Strozzi de 1504 em Florença.

Todas estas obras, caracterizam a natureza e a essência da sua teoria de projecto, baseada essencialmente em lógicas geométricas e composições matemáticas que definem proporções rigorosas, resultantes da expressão arquitectónica clássica grega e romana.

*“O desenho desta ideia de projecto (...) é feito, como diz Alberti, de linhas, arestas e números inteiros, de relações simples, de relações proporcionais, é um desenho totalmente esquemático e elementar, de tal modo simples e reduzido às suas linhas essenciais que pode facilmente ser fixado na memória tornando-se (...) quase uma ideia fixa...”<sup>25</sup>*

A concepção da Igreja de Sant’ Andrea em Mântua, sintetiza alguns princípios clássicos sobre os quais a definição cultural da arquitectura de Alberti se baseia. O edifício apresenta-se por uma

---

24 BRANDÃO, Augusto, op. cit, pg. 25

25 GRASSI, Giorgio, Leon Battista Alberti e a Architectura Romana, Projectar Racionalmente, pg. 96



25



26

25 Leon Battista Alberti, Igreja de Santo André em Mântua de 1493

26 Leon Battista Alberti, vista interior da Igreja de Santo André em Mântua de 1493

configuração espacial tradicional, apoiada na configuração da planta em cruz latina que reinterpreta relações proporcionais dos edifícios clássicos. A tese do espaço foi concebida através de um desejo em organizar os espaços da igreja em torno de um esquema geométrico, sobre o qual o espaço central conseqüente entre a intercepção da nave central com o transepto, designado por cruzeiro, é o centro da organização. É explícito em planta a disposição das partes segundo uma lógica tripartida, entre a nave o transepto e a abside, com proporções que respondem eficazmente à exigência do programa.

Por outro lado, em Mântua, Alberti esclarece a concepção parietal no desenvolvimento estrutural e espacial do projecto. O colossal plano perimetral da nave com duas faces, *"...uma interna destinada a reproduzir, com a sua extensão e com os ritmos desacelerados da sua estrutura o sentido da vastidão e do espaço (...). E a face externa que teria provavelmente desempenhado um papel análogo nos confrontos da cidade (...) que permaneceu porem, incompleta, ao rústico, um rústico, contudo, perfeitamente acabado em cada detalhe importante..."*<sup>26</sup> para além de reproduzir com a sua abóbada de berço a função estrutural de suporte, integra no seu corpo as capelas de diferentes dimensões que são organizadas segundo uma lógica geométrica e por um plano longitudinal composto por cheios e vazios, sobre os quais os espaços vazios com uma volumetria mais relevante são delimitados por contrafortes que sustentam as arcadas da parede lateral da nave.

*"Mas já na velha San Francesco de Rimini se tinha confrontado com as paredes longitudinais da nave e (...) o que se vê é, também aqui, uma alternância de cheios e vazios (...) uma relação entre a grande parede longitudinal e a alternância das capelas maiores que recorda, tanto quanto lhe é consentido pelo velho edifício, a grande parede que na basílica de Magêncio apoia a abóbada da nave principal dividindo-a em grandes salas dispostas transversalmente, uma solução (...) que tinha ficado bem na impressão na memória de Alberti."*<sup>27</sup>

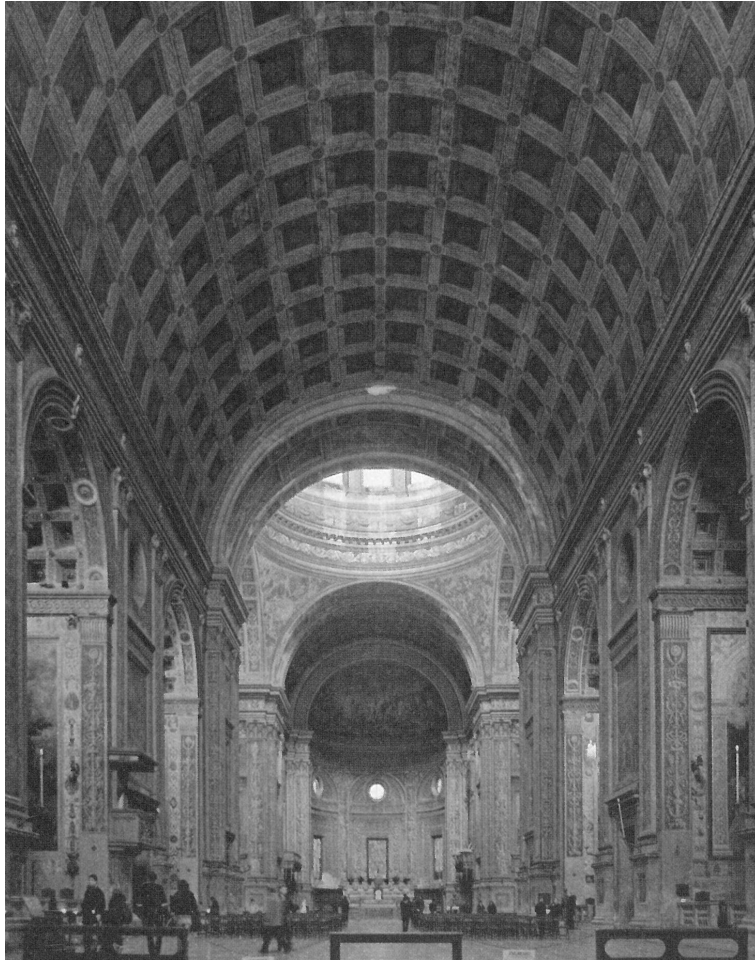
A renovação da Igreja de São Francisco (templo Malatestiano) e da Igreja de São Sebastião, à semelhança da obra em Mântua, exemplificam de forma prática e sintética a teoria da composição espacial baseada em princípios matemáticos que criam o ritmo, a proporção e a tridimensionalidade das volumetrias.

Mais uma vez, estes dois edifícios esclarecem a tese racional e geométrica do maior defensor da teoria platónica, cuja concepção dos espaços se concretiza segundo um jogo de números que criam perfeitas proporções. É inteiramente notório, em São Francisco, a integridade e a unidade espacial herdadas pela Arquitectura Romana, uma vez que o autor recria as teorias de composição clássicas, como são exemplo os arcos triunfais da fachada de aparência romana, a arquitrave e o frontão triangular.

---

26 GRASSI, Giorgio, op. cit., A construção e os seus elementos, pg. 141

27 Ibidem. pg. 139



27



28

27 Leon Battista Alberti, vista da nave da Igreja de Santo André em Mântua de 1493

28 Leon Battista Alberti, Igreja de São Sebastião em Mântua de 1470

*“Ao longo de uma nave medieval, Alberti cria, numa superestrutura envolvente das partes limites dessa nave, uma rítmica de cheios e vazios formados por uma sucessão de arcos que tudo submergem na sua plenitude bidimensional unitária e clássica.”<sup>28</sup>*

Na igreja de São Sebastião, “o primeiro exemplo construído do espaço mensurável matematicamente, segundo um puro teorema de geometria centralizante”<sup>29</sup>, Alberti expressa novamente a sua composição arquitectónica através de traçados geométricos segundo figuras elementares de definição espacial (o quadrado e o círculo), que criam um sistema de proporções em torno de um centro abstracto.

Alberti “...na sua ânsia de centralização, une todo o espaço num único volume, num único cubo em que o homem é o centro e de tudo se apercebe. Executa-se assim uma tradução de linguísticas volumétricas e harmónicas centralizantes, demonstrativos do ideal espacial, que para além de matemático era fundamentalmente um ideal geométrico esférico centralista.”<sup>30</sup> Por esta razão, a composição tridimensional do edifício releva a teoria de projecto do autor, que aparece simbolizada de modo mais evidente do que na Igreja de São Francisco, como são exemplo a procura pela pureza proporcional e a intenção pela concepção espacial segundo uma lógica coerente na ordenação dos espaços interiores.

*“O volume, a agregação de superfícies encontram-se em Alberti, como uma condição unitária do espaço (...). O ritmo, a proporção, a repetição, as simetrias, a própria configuração de toda a caixa, desde as paredes às coberturas desde o pavimento à cúpula, dos braços do transepto à nave, tudo se torna mensurável, matemático e ordenado, com a clareza que só nas figuras puras da geometria podem atribuir...uma base cultural...”<sup>31</sup>*

De novo, é possível resumir a sua visão espacial numa complexa rede esquemática de relações proporcionais que definem os ritmos espaciais do conjunto, bem como potenciam a leitura segundo *“uma multiplicidade temporal de esfericidades espaciais, organizadas matematicamente.”<sup>32</sup>*

Tal como em Santo André, o volume e a estrutura são definidos por um princípio matemático sobre a definição de um centro, que por meio de traçados elementares potencia a organização e a ordenação da partes num sistema harmónico coerente que, enquanto no caso de São Sebastião *“...são fundamentalmente formadas por euritmias matemáticas, em Santo André, para além destas correlações gramaticais do espaço albertiano, encontramos-nos perante traçados muito mais complexos, traçados que identificam o espaço, a matéria arquitectónica e o alienamento ou a fugalidade perspéctica.”<sup>33</sup>*

---

28 BRANDÃO. Augusto, op. cit. pg. 128

29 Ibidem. pg. 121

30 Ibidem. pg. 125

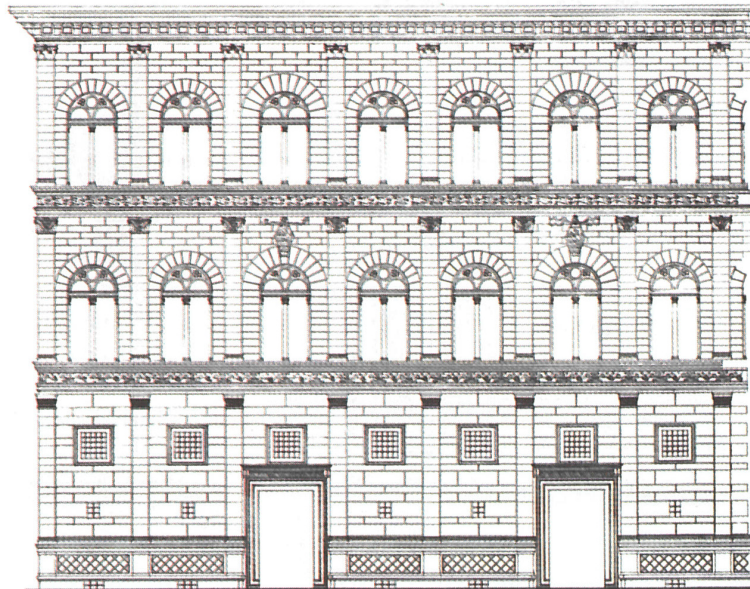
31 Ibidem. pg. 124

32 Ibidem. pg. 140

33 Ibidem. pg. 123



29



30

29 Leon Battista Alberti, Palácio Rucellai em Florença de 1451

30 Leon Battista Alberti, alçado do Palácio Rucellai

Do mesmo modo, no Palácio Rucellai em Florença, Alberti elucida a sua teoria nomeadamente no desenho da fachada, plano este que é, efetivamente, um notável símbolo estético e técnico da sua obra arquitectónica.

O projecto consistia na elaboração de uma nova fachada para o edifício, que produzisse uma certa unidade compositiva ao quarteirão da cidade. Esta torna-se assim um paradigma da sua ideologia, uma vez que releva o seu gosto pelas ordens de composição provenientes do período greco-romano, bem como traduz o seu sentido de expressão baseado na modulação geométrica dos elementos compositivos. A fachada caracteriza-se assim, pela sobreposição de três ordens de pilastras, dórico toscano no piso térreo, jónico no primeiro piso e coríntio reinterpretado no último, ideia semelhante ao modelo clássico de composição romana, como é o notável o Coliseu em Roma, e por uma modulação quadricular longitudinal fragmentada pelas pilastras e pelas molduras que formam em conjunto uma espécie de grelha ortogonal rectangular.

*“Alberti, procura, ao integrar as pilastras ao longo de todo o edifício, resolver...a antinomia plano-espaço sem alterar organicamente esse plano, usando para isso o método do alineamento isto é, segundo o emprego de um traçado racional, abstracto, matemático e pictórico, que una os elementos arquitectónicos mais expressivos.”<sup>34</sup>*

Na Igreja de Santa Maria de Novella em Florença, Alberti volta a basear-se em relações proporcionais e sistemas geométricos para conceber e unificar as partes. Todavia, neste caso, o autor incute na fachada principal uma complexidade de pormenores e elementos compositivos e decorativos abstractos, que de acordo com os critérios de proporcionalidade enfatizam a leitura geométrica da fachada. Aqui, é novamente notável o rigor de composição da sua linguagem de projecto e o significado do seu método de concepção, seguro da continuidade da lógica romana que capacita a criação de módulos proporcionais entre as colunas, a arquitrave, os frisos e os detalhes decorativos.

*“O modo de executar uma construção consiste inteiramente em obter dos diversos materiais, dispostos numa certa ordem e conjugados com arte, uma estrutura compacta, íntegra e unitária (...) que antes demonstre, em toda a sua extensão das suas linhas, coerência e necessidade.”<sup>35</sup>*

A observação sobre as especificidades e originalidades da experimentação projectual das formas romanas, permitiu a Alberti desenvolver uma ideia de construção e de composição racional que submete os antigos métodos de concepção a uma depuração e acuidade rigorosa. A ideia de construção fundamentada nos aspectos técnico-práticos dos mais notáveis edifícios romanos, tal

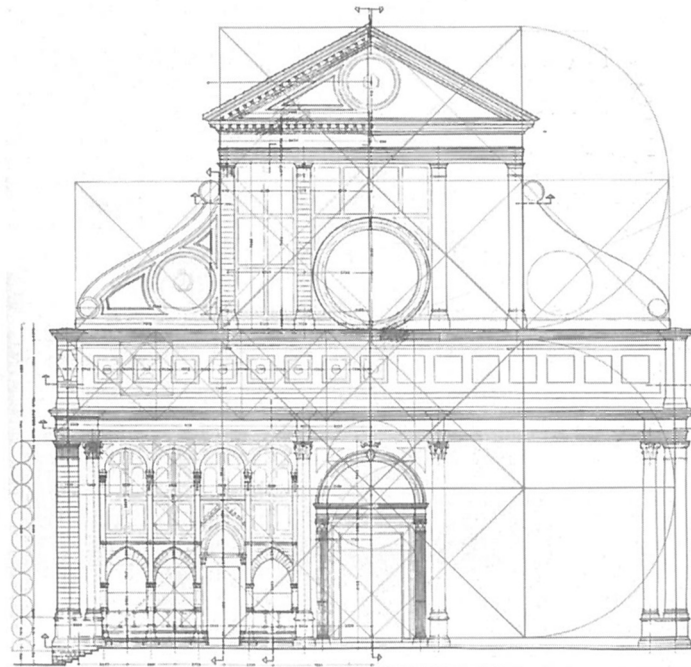
---

34 BRANDÃO, Augusto, op. cit. pg. 132

35 GRASSI, Giorgio, A construção e os seus elementos, pg. 129



31



32

31 Leon Battista Alberti, Igreja de Santa Maria Novella em Florença de 1471

32 Leon Battista Alberti, alçado da Igreja de Santa Maria Novella

como o Panteão ou o Coliseu, caracterizava-se na sua essência pelos conceitos de linearidade e de racionalidade, capazes de colocar em evidência os ideais provenientes da linguagem clássica.

O processo de definição da forma arquitectónica é por isso para Alberti, inseparável do problema da construção e da concepção da estrutura e dos seus elementos construtivos. Consciente da necessidade de definição de uma linguagem de projecto coerente, solidifica o paradigma da teoria arquitectónica classicista, que posteriormente referenciou de modo análogo outros artistas, tal como Andrea Palladio, onde o rigor e a coerência dos sistemas compositivos relevam a sumptuosidade da Arquitectura Clássica.

*“...pretendia, antes de mais, construir, confrontar-se, e assim pôr em obra, não tanto a arquitectura enquanto resultado sintético, mas antes a res aedificatoria, isto é, retomar a arte de construir elementar e prática, uma arte eficaz, mas sobretudo estranha a soluções prevalentemente decorativas ou meramente surpreendentes ou invulgares.”<sup>36</sup>*

Andrea Palladio (1508-1580), arquitecto reconhecido pela analogia das características entre o desenho e a teoria renascentista, releva os conceitos de simplicidade, de proporcionalidade e de funcionalidade na arquitectura. Além disso, reproduz temas provenientes da linguagem clássica como são claros os traçados espaciais baseados em criteriosas simetrias e rigorosas geometrias, nomeadamente nas suas várias *villas* campestres.

Palladio, demonstra à semelhança de Alberti e Brunelleschi, uma renovação dos princípios da cultura da Antiguidade Clássica, essencialmente pela reinterpretação de proporções axiais, de relações espaciais simétricas e de composições expressivas, como são evidentes a aplicação de colunas, frontões, cúpulas e pórticos. A experiência arquitectónica do autor foi considerada como *“...a encarnação perfeita da tradição clássica, em parte por causa das referências óbvias à Antiguidade grega e romana (...) A questão essencial é um certo sentido da ordem, da relação entre as partes com o todo que Palladio herdou...de Brunelleschi a Bramante e Michelangelo...”<sup>37</sup>*

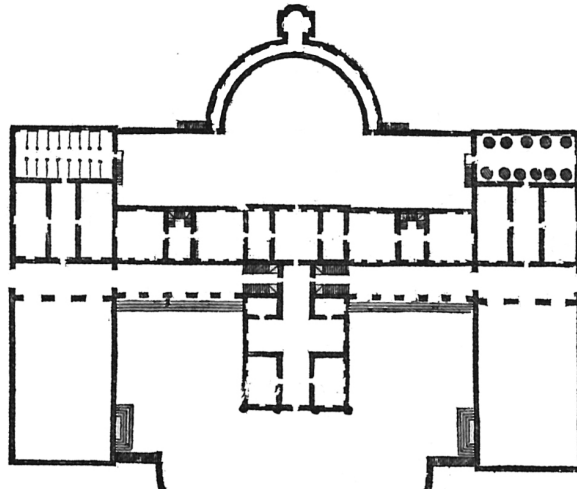
As *villas Palladianas* são o melhor exemplo da analogia entre a linguagem arquitectónica clássica com os princípios que caracterizam a experiência renascentista, relacionados com a organização das ordens segundo relações harmónicas entre as partes e o todo, como ilustram os projetos da *Villa Barbaro* e da *Villa Capra (Villa Rotunda)*. Na realidade, concretizam-se através da gramática classicista, bem como relevam os sistemas de proporcionalidade baseados na leitura do lugar de implantação e na interpretação do programa de índole doméstico.

Aliado a um pensamento clássico que renuncia em parte os critérios ornamentais expressivos da tradição decorativa do passado, Palladio dispõem as partes do programa segundo uma lógica proporcional que cumpre as funcionalidades do projecto, num lugar quase sempre caracterizado

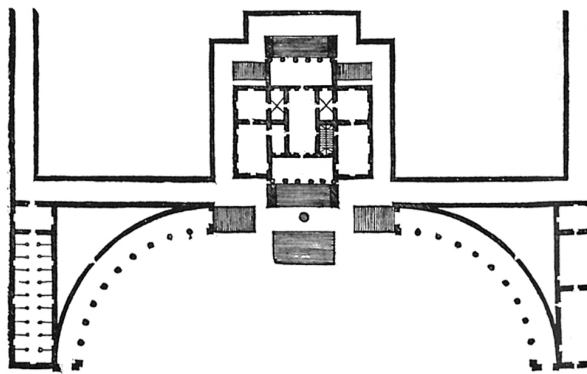
---

36 GRASSI, Giorgio, op. cit. pg. 137

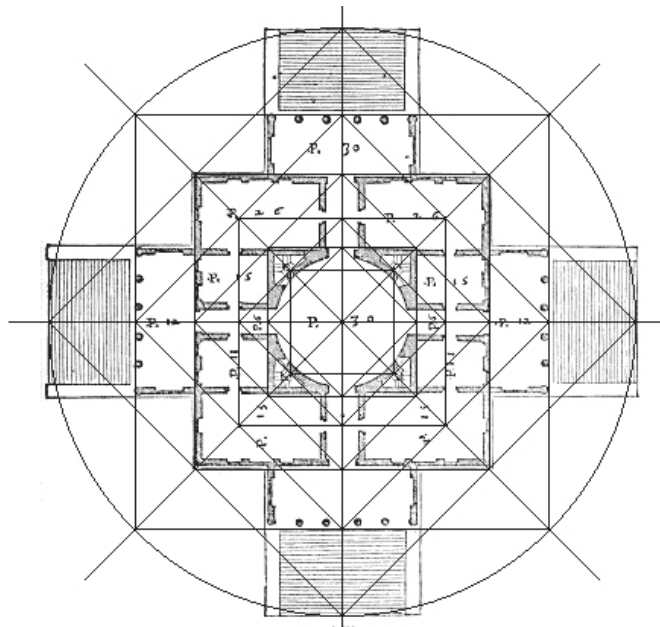
37 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 57



33



34



35

33 Andrea Palladio, planta da *Villa Barbaro* em Treviso de 1558

34 Andrea Palladio, planta da *Villa Badoer* em frata Polesine de 1556

35 Andrea Palladio, planta da *Villa Rotonda* em Vicenza de 1550

pelo contexto natural. Na verdade as simetrias e os sistemas de axialidade de origem clássica adaptam-se aos requisitos programáticos dos projectos.

Todavia, a ideologia do autor foi influenciada pela leitura da tese de projecto de Cornaro, nobre Veneziano que incutiu em Palladio, limitado em termos de cultura clássica, dogmas renascentistas que possibilitavam a criação de uma linguagem arquitectónica coerente e sólida do ponto de vista compositivo e construtivo, baseada na gramática da Antiguidade Clássica.

Os conceitos arquitectónicos rigorosos e o espírito abstracionista pela ornamentação, tornaram as obras de Palladio uma verdadeiro paradigma sobre a reinterpretação da linguagem clássica no século XVI. Padrão esse, que influenciou artistas precedentes, como foi o caso da experiência arquitectónica de Louis Boullée e Karl Schinkel, verdadeiros artistas neoclassicistas que demonstraram a capacidade e a perenidade dos princípios clássicos de concepção arquitectónica durante o século XVIII.

*A ideia de espaço “matemático, ordenado, geométricante, principalmente quanto ao espaço puro arquitectónico, mas esse seu geometrismo tende a ultrapassar e a furar a caixa envoltória à custa de um espaço-tempo figurado numa multiplicidade de direções, consoante os planos que o fecham, ao mesmo tempo que a própria configuração estrutural do ambiente arquitectónico procura igualmente, numa atitude desta tendência, centralizar num único e puro espaço, todo o espaço interno e arquitectónico”<sup>38</sup> foi, na realidade, a mais sólida herança arquitectónica dos artistas do movimento renascentista da Arquitectura.*

Na realidade, o conjunto de arquitectos descritos, que fizeram renascer a cultura clássica no século XV e XVI, deixaram uma obra fundamental para o entendimento da temática sobre a proporção na arquitectura. O seu legado histórico situa-se por isso, num contexto bem mais esclarecedor do que aquele hoje em dia colocado sobre os problemas espaciais das obras contemporâneas, onde por vezes se destaca a dimensão espacial e não a correcta proporção entre as diferentes partes de um projecto.

---

38 BRANDÃO, Augusto, Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista pg. 112



O Revivalismo Clássico surgiu em Roma em meados do século XVIII, nomeadamente pela reinterpretação dos princípios arquitectónicos do classicismo greco-romano e das bases conceptuais do Renascimento. John Summerson defende nos seus escritos, que a visão neoclassicista possui uma propensão de natureza romântica nas obras, sobretudo nas de origem Alemã, designando-as assim por neoclássicas românticas.

O Neoclassicismo despontou na sua sumptuosidade com a obra de Karl Friedrich Schinkel em Berlim, através do volume puramente geométrico e do carácter sóbrio e proporcional das suas obras. Esta transição estilística com os movimentos anteriores, caracterizados na realidade pela exuberância e riqueza ornamental, despertou uma ruptura ideológica sobre a composição arquitectónica, tornando-a mais depurada do que se assistia até então. O impacto desta atitude sobre os repertórios linguísticos das épocas do passado, originou os “revivals”, tais como, o Neoclassicismo, o qual deriva da leitura arquitectónica do passado histórico do classicismo.

*“No neoclassicismo várias correntes se cruzam. Uma delas, que deriva das tendências científicas e literárias da época, manifesta-se no gosto pelo antigo ou, em geral, no regresso às formas do passado, particularmente às da época medieval...”*<sup>39</sup>

O movimento cultural corresponde à cultura arquitectónica do século XVIII, associado à reinterpretação das lógicas e regras da linguagem clássica. Apesar de renunciar aos quadros de composição que caracterizavam os movimentos anteriores, tal como o Barroco e o Rococó, também se debateu à revolta sobre as regras tradicionais baseadas no culto da emoção e exceção que o romantismo anuncia.

Foi assim, pelas experiências dos mestres do Renascimento manifestadas pela exposição rigorosa das regras da herança clássica, que esta nova linguagem se promoveu. Assim surgiu a base do movimento Neoclassicista e a coerente defesa pela racionalidade, clareza e rigor pelos métodos primorosos da Antiguidade que, por sua vez, iriam caracterizar a composição dos novos edifícios da época. Neste sentido, as regras clássicas prevalecem na ideologia formal dos arquitectos deste momento temporal, como é clara a semelhança entre as formas clássicas dos dois tempos. Todavia, agora motivados *“pelo desejo de manter a continuidade com o passado, todas as teses da cultura arquitectónica tradicional sofrem uma espécie de viragem (...) Procurando adaptar os métodos do passado às necessidades do presente.”*<sup>40</sup>

---

39 BENEVOLO, Leonardo, Introdução à Arquitectura, pg. 204

40 Ibidem. pg. 204



36



37



38

36 La Madeleine, Pierre Vignon em Paris de 1842

37 Saint-Geneviève (Panteão) em Paris de 1792

38 St. George's Hall, Harvey Elmes em Liverpool de 1854

Na realidade, a partir de meados do século XVIII, assiste-se a um renascer do classicismo greco-romano na Europa Ocidental, apoiado no modelo arquitectónico do século V, o Pártenon, uma vez que as suas características arquitectónicas foram eleitas como o protótipo ideal de concepção. Ao longo do século, os princípios clássicos dominaram a composição da arquitectura dos construtores europeus, assistindo-se assim à construção de inúmeras obras nas principais cidades europeias, que se identificavam pela sua composição à obra grega, como são exemplo o templo La Madeleine em Paris e o edifício St. George em Liverpool.

O novo classicismo, historicamente singular pela intemporalidade dos elementos clássicos, nomeadamente, pela repetição das colunatas, dos pórticos, do estilo sóbrio e escultórico e da proporcionalidade que caracterizavam os edifícios da Antiguidade Clássica, foi capaz de se adaptar aos costumes e tradições da época através da inovação imposta por alguns artistas criativos, tal como Louis Boullée e Karl Schinkel, que nos fornecem uma sumptuosa experiência sobre as práticas arquitectónicas do período Neoclassicista.

*“O clássico exige da forma arquitectónica uma harmonia agradável aos sentidos e uma leitura clara e fácil. É necessário que o material seja tratado como sua essência o requer; a forma deve encontrar uma imagem que reflète a sua intenção, uma significação reduzida das qualidades físicas intrínsecas da matéria e da expressão destas. Para o classicismo, a clareza é uma categoria estética. Esta tornar-se-á no neoclassicismo uma ética.”<sup>41</sup>*

Associado ao movimento cultural renascentista com base nos ideais da cultura da Antiguidade Clássica, o Neoclássico caracterizava-se essencialmente pela simplicidade e pela elementaridade formal dos edifícios. Evidencia-se sobretudo, por formas geométricas rigorosas, por proporções regulares e simétricas, por volumes maciços e por colunatas sóbrias.

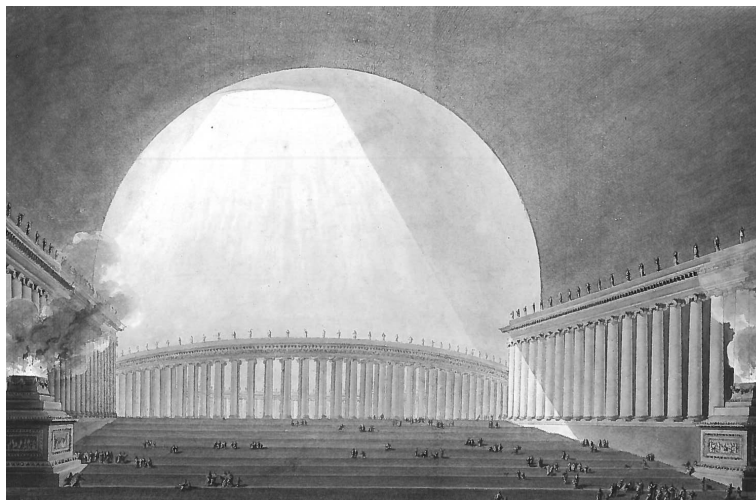
Deste modo, o novo movimento cultural testemunha a continuidade dos valores clássicos, na medida em que a composição arquitectónica foi delineada como uma congregação de princípios derivados do mundo antigo greco-romano, nomeadamente ao nível da proporcionalidade e espacialidade, segundo lógicas consistentes e metodologias de composição estrutural baseadas na repetição da composição dos antigos exemplares. Destarte, foram edificadas neste período um conjunto de obras que se tornaram intemporais na história e que enfatizam a noção de forma clássica em Arquitectura.

---

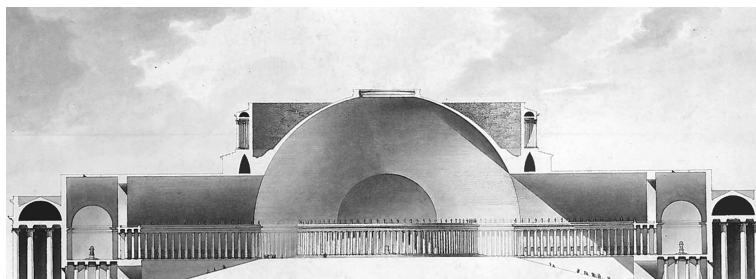
41 Kaufmann, Emil, Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequen, Clasicismo, Neoclasicismo y Arquitectura revolucionaria por Georges Teysot, pg. 16



39



40



41

39 Louis Boullée, perspectiva da Biblioteca Nacional em Paris

40 Louis Boullée, perspectiva da Biblioteca Nacional

41 Louis Boullée, perfil da Biblioteca Nacional

## Louis Boullée

A interpretação sobre a concepção arquitectónica de Louis Boullée, permite fundamentalmente entender, que os princípios conceptuais da herança clássica podem também adaptar-se a um experimentalismo arquitectónico inovador e revolucionário. De facto, a ideologia vanguardista no desenho das formas e dos espaços arquitectónicos, não impediu que renunciasse à composição clássica, como são explícitos nas suas obras a utilização de colunatas monumentais e entablamentos colossais.

Louis Boullée (1728-1799), arquitecto francês filho de um construtor burguês, introduz nos seus projetos soluções conceptuais que reinterpretem alguns princípios de composição antigos. No entanto, ilustra uma faceta extremamente criativa com um certo carácter revolucionário, uma vez que os seus projectos arquitectónicos possuem proporções e escalas verdadeiramente incomuns para a época. Considerando-o um arquitecto clássico, algumas obras apesar de serem apenas projectos utópicos, são bastante interessantes do ponto de vista criativo e inovador, carregando consigo uma visão arquitectónica associada a uma vontade de inovação e de mudança. Neste sentido, interessa caracterizar a sua ideologia de projecto através da análise arquitectónica das suas obras, perante o problema da tradição e das correntes históricas que influenciaram o seu pensamento e a sua composição formal.

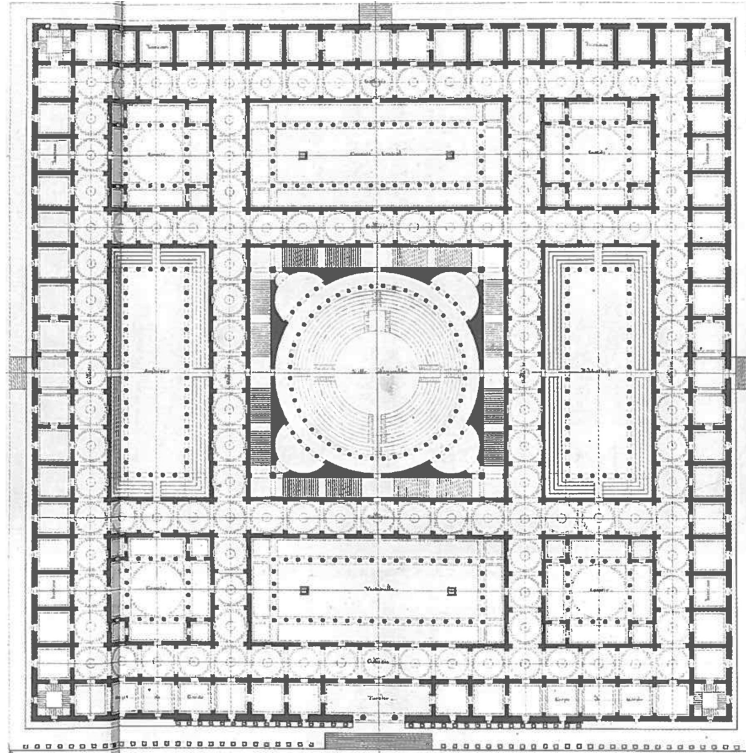
*"(...) cansado da imagem sólida e estéril dos corpos irregulares, resolvi desenvolver os corpos regulares. Além da regularidade, reparei neles a sua simetria e a sua diversidade, e vi que aí se encontrava a forma e a figura."*<sup>42</sup>

A partir do ano de 1774, regista-se um período marcado essencialmente por novos experimentalismos e novas concepções arquitectónicas por parte de um conjunto de arquitectos anglo-saxónicos, que alicerçavam a sua ideologia na herança construtiva dos mestres Renascentistas, nomeadamente, pela utilização da coluna e pela projecção de grandes superfícies planas que são aplicadas de forma metódica e sistemática nos projectos, capacitando-os de uma forte expressão volumétrica.

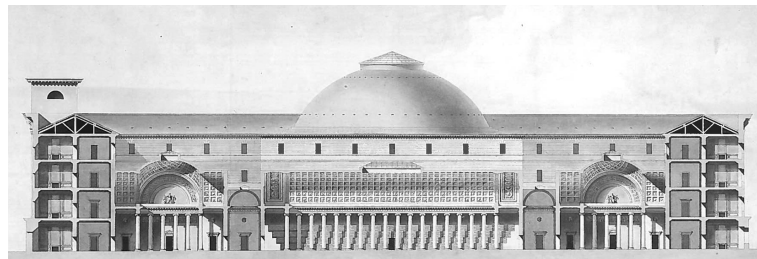
Louis Boullée é, na verdade, um produto desta filosofia, no entanto, apesar de não concretizar a maioria dos seus projectos, é marcante a capacidade de síntese sobre as regras de composição antigas, concebendo-as através de volumes e formas bastante elementares e de elementos construtivos originários da gramática da linguagem clássica. O autor refere que a escolha por formas geométricas simples facilita a percepção no primeiro encontro visual, uma vez que as faces *"são regulares e repetem-se e (...) as suas formas são simples. Mas como a intensidade das impressões que*

---

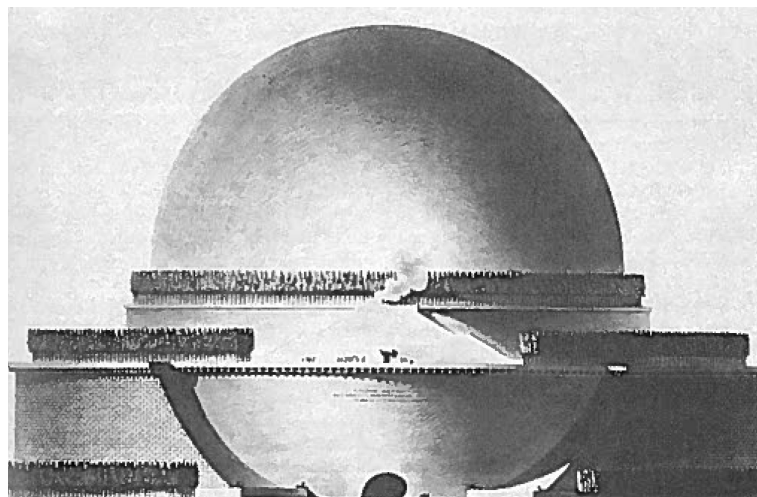
42 Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura, Ensayo sobre el Arte*, pg. 56



42



43



44

42 Louis Boullée, planta do projecto do Palácio Nacional em Paris de 1792

43 Louis Boullée, perfil do projecto do Palácio Nacional

44 Louis Boullée, Cenotáfio de Newton de 1784

*sentimos ao ver os objetos nos transmite a razão da sua evidência, aquilo que nos faz reconhecer, particularmente, os corpos regulares é o facto da sua simetria e regularidade consistirem na imagem da sua ordem.”*<sup>43</sup>

A invulgar ideologia arquitectónica de Boullée caracteriza-se assim pela concepção de formas geométricas compostas por um único volume prismático, que se aproxima tecnicamente dos edifícios antigos sobretudo na composição das fachadas. Além disso, renuncia a ornamentação desnecessária e as colunatas apresentam agora proporções superiores às antigas, bem como são caracterizadas por uma extrema racionalidade expressiva na organização dos espaços interiores.

*“Boullée torna evidente a sua herança (...) na manifestação arquitectónica de formas e espaços cujo grande filtro é a manipulação das emoções feita não na proliferação de formas complexas mas no uso racional e altamente ordeiro das formas simples, portadoras de beleza.”*<sup>44</sup>

Os mais notórios exemplares da sua obra, são o monumento cenotáfio de Newton e os projectos da Biblioteca Real e do Palácio Nacional, desenhados para a cidade de Paris. Apesar da maioria dos projectos serem apenas exercícios conceptuais, resultado da extrema inovação construtiva e da consequente escassez de oportunidades para a sua concretização, Boullée foi continuamente reconhecido pela grande maioria dos historiados de arte, essencialmente pela sua revolucionária ideologia arquitectónica.

O Cenotáfio de Newton de 1784 caracteriza-se pela volumetria esférica, que se eleva sobre uma estrutura circular e que compreende um espaço interior vazio, com uma escala humana monumental que enfatiza no seu centro a figura de Newton, iluminado apenas por pequenas aberturas na face da esfera que lembram os conjuntos de constelações. Este utópico monumento funerário irrealizável, traduz-se fundamentalmente pela dimensão mítica alcançada por Newton no século XVIII e pela perseverança que o conhecimento do autor teve na ciência e na cultura da época.

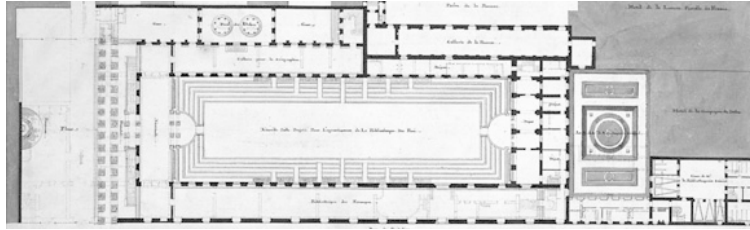
Deste modo, o projecto evoca uma colossal volumetria que simboliza a enormidade da nova ciência newtoniana nas estruturas intelectuais da época. A ilusão a uma máquina visual utópica e ambiciosa, conciliando conceitos da tradição hermética com a ciência newtoniana, onde o físico Newton surge glorificado, conduz aos espectadores a uma intensa experiência espiritual e a uma compreensão singular do programa. A forma, baseada numa esfera monumental oca inserida num cilindro, como modelo que se aproxima da natureza, pode por isso ser entendida como uma verdadeira representação teatral da função.

Boullée, escreve no seu livro *“Ensaio sobre a Arte”*, que o objectivo da sua obra é alcançar o irrealizável. A ideia de projecto, coloca Newton no interior *“deste imenso céu”*. Por sua vez, o observador *“é como, por encanto, transportado nos ares e levado sobre vapores de nuvens na imensidão*

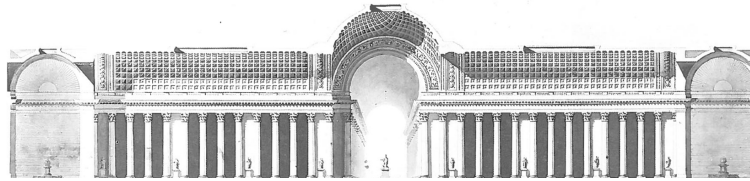
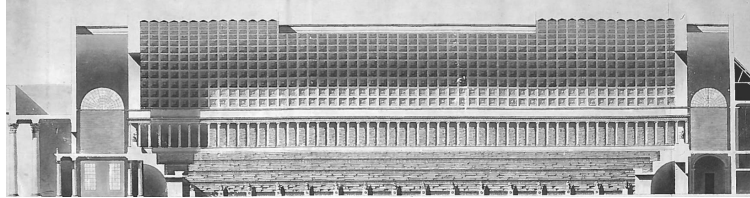
---

43 Ibidem. pg. 56-57

44 Boullée, A grande Ideologia, Arquitectura e Revolução, pg. 77



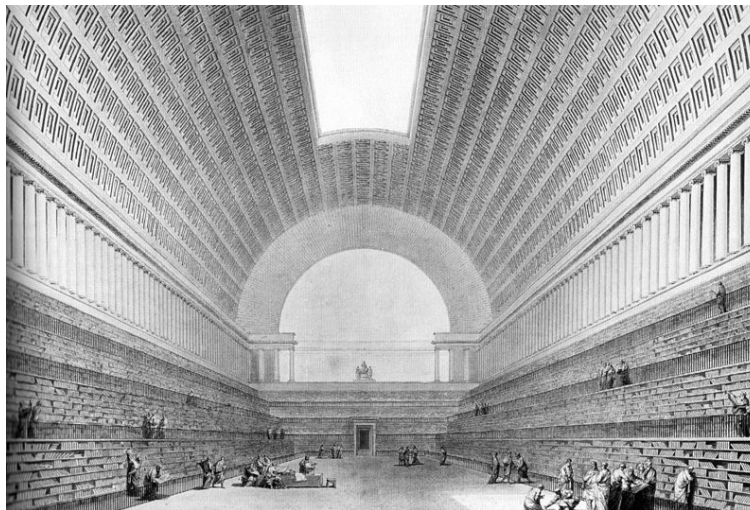
45



46



47



48

- 45 Louis Boullée, planta da Biblioteca Real em Paris
- 46 Louis Boullée, perfis da Biblioteca Real
- 47 Louis Boullée, alçado da Biblioteca Real
- 48 Louis Boullée, perspectiva da sala de leitura da Biblioteca Real

do espaço”, cercado por uma abóbada monumental “contínua que não oferece começo ou fim”, que o restringe a “ocupar o lugar que lhe foi atribuído e que o mantém num distanciamento propício para favorecer a ilusão dos efeitos”. Defendendo a noção de que a arquitectura é a materialização de uma ideia, que progride e que se altera conceptualmente por motivos retóricos, o Cenotáfio é mais uma demonstração que a obra teórica de Boullée é mais profícua que os seus projectos arquitectónicos, tal como abrilhanta de igual modo o projecto da Biblioteca Real de Paris.

O projecto da Biblioteca Real caracteriza-se essencialmente pela colossal abóbada e pelo volume geométrico que expressa o espaço central como um anfiteatro de livros, cujo leitor é o centro do espaço e os livros os espectadores. A escala monumental do edifício e o papel central destinado aos leitores ou espectadores, enfatiza assim a sensação transcendente do ambiente.

Para além da pureza volumétrica dos seus desenhos, ao analisarmos os espaços que organizam o interior, notamos uma extrema sensibilidade no acto de sublinhar os espaços mais importantes do programa, isto porque se diferenciam dos restantes através das proporções verticais e horizontais que alcançam dimensões verdadeiramente incomuns, localizando-se regra geral, no centro da planta. Por outro lado, os espaços de circulação entre as salas do programa possuem proporções bastante geométricas, o que torna a circulação interior simples e de fácil compreensão. A simplicidade do desenho em planta distingue-se da monumentalidade do desenho dos perfis, o que confere à sua teoria de projecto uma característica bastante inovadora no seu tempo, sobretudo sobre a concepção dos espaços interiores.

*“A geometria elemental como base do projecto arquitectónico encontrou nele um defensor (...) Cansado do vazio e da esterilidade das formas irregulares, passei ao estudo do regular...Encantado pela sua simplicidade, pela sua regularidade e pela sua renovação.”<sup>45</sup>*

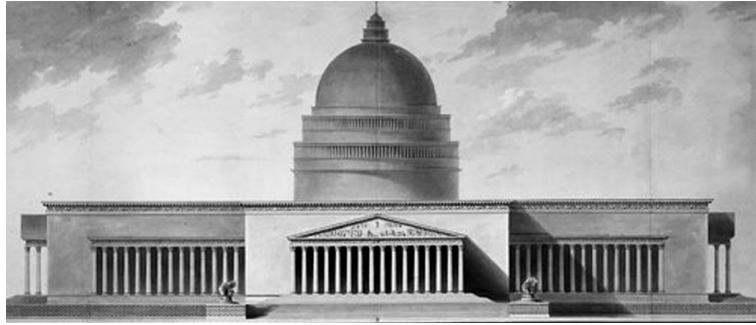
A concepção arquitectónica, definida por regras e lógicas espaciais geométricas e racionais, esclarece a ideia da representação literal da composição das formas clássicas antigas. Apesar da ideologia construtiva do autor se apoiar nas ordens clássicas de composição, “Boullée pelo que parece estava mais interessado nas formas geométricas do que tentar copiar antigos modelos.”<sup>46</sup>

Desse modo, a atitude do autor perante a tradição é marcada pelo experimentalismo artístico, resultado do seu carácter bastante criativo, uma vez que sempre defendeu a ideia de que a verdadeira arte de pensar deve ser formulada por uma inspiração pessoal que se liberta da concepção do passado, todavia sempre alicerçada construtivamente nos princípios da Antiguidade. Esta ideia de projecto baseou a composição dos volumes e, naturalmente, a representação formal das suas obras. Os princípios básicos conceptuais do arquitecto manifestam-se assim, pela busca de modulações geométricas, justificadas pela ansiosa reivindicação pelas referências construtivas da Arquitectura Clássica.

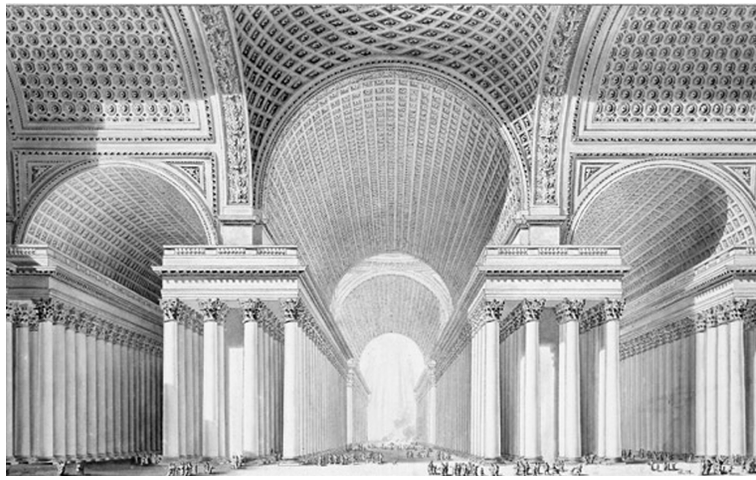
---

45 Ibidem. pg.113

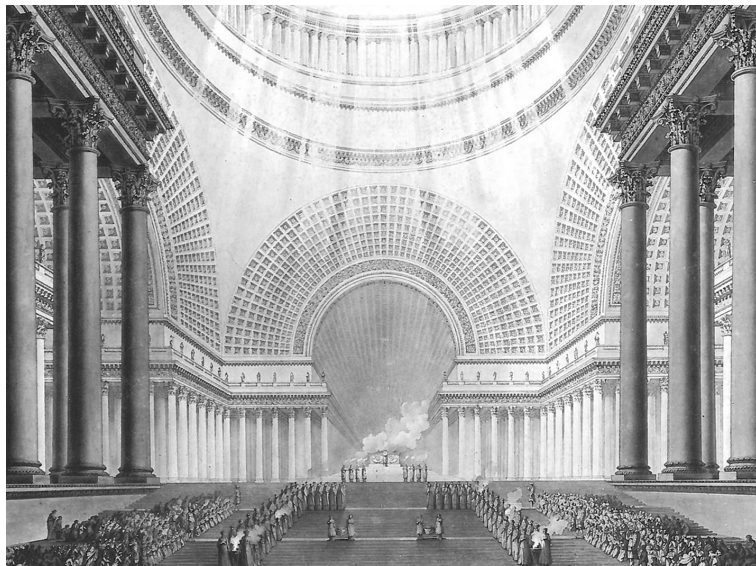
46 Kaufmann, Emil, Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequen, Clasicismo, Neoclasicismo pg. 99



49



50



51

49 Louis Boullée, alçado do projecto da Metrópole

50 Louis Boullée, perspectiva interior do projecto da Metrópole

51 Louis Boullée, perspectiva interior do projecto da Metrópole

Tal como refere nos seus escritos, o interessante sobre a arte de pensar no seu tempo, baseava-se na procura pelo progresso, pela evolução e pela *“nova teoria dos corpos”*. Todavia, o autor não se baseou apenas em teorias e formalismos para conceber novas formas arquitectónicas. Baseou-se também na concepção do efeito primoroso resultante da disposição dos volumes, da iluminação e da escala. O carácter das suas obras depende, por isso, deste conjunto de elementos de projecto, entre eles a luz, a escala e o ornamento, que determinam à posteriori a composição final.

Considerado por alguns críticos da arte, como o criador do jogo luz/sombra, dispõe os volumes de modo a que o contraste entre eles produza efeitos luminosos atrativos e invulgares. Por outro lado, o carácter monumental das formas geométricas, dotadas de dimensões colossais, despertavam sentimentos e emoções de espanto pelos seus projectos. Deste modo, com o intuito de realçar a monumentalidade e a simplicidade dos volumes, o arquitecto afasta-se da ornamentação desnecessária e opta por planos colunados e superfícies lisas, com pouco ornamento, para reforçar a ideia de simplicidade e monumentalidade. De uma forma sintetizada, a originalidade da sua obra caracteriza-se, fundamentalmente, por essa fusão entre esses dois conceitos.

*“Acredito sim que os nossos edifícios, sobretudo os públicos, deveriam ser de algum modo, poemas. As imagens que eles oferecem aos nossos sentidos deveriam despertar em nós sentimentos análogos ao uso para o qual esses edifícios são consagrados.”<sup>47</sup>*

A transferência dos princípios arquitectónicos do passado renascentista caracteriza-se por isso, pela aplicação das ordens clássicas nas fachadas e pelo desenho geométrico dos volumes e dos espaços interiores. No entanto, o interesse apenas centrado na simplicidade e no carácter monumental dos seus projectos, motivou várias críticas sobre o aspeto funcional e supérfluo dos seus objetos. O uso disciplinado da geometria na criação dos volumes e dos espaços são as ferramentas de produção que possibilitam, em simultâneo, a demonstração da racionalidade como filosofia de concepção.

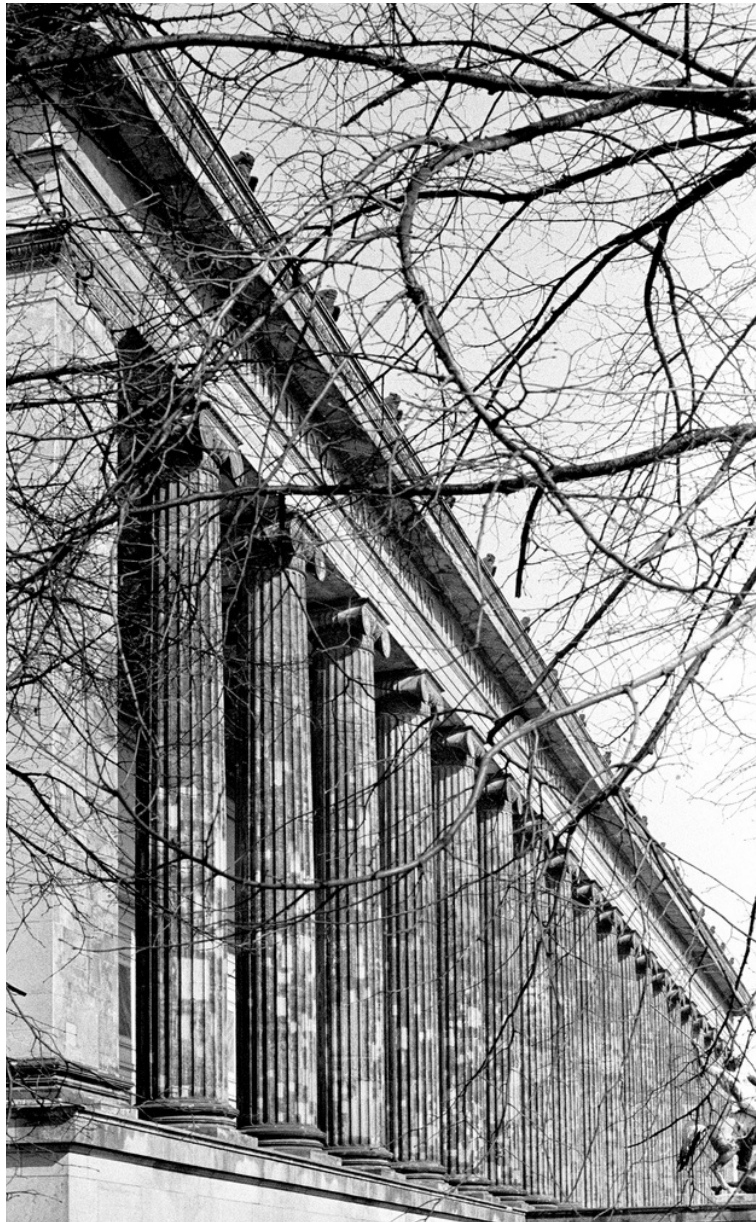
Por tudo isto, o interesse pela sua obra resulta do extraordinário processo criativo que busca incessantemente os conceitos de racionalidade e de simplicidade na concepção arquitectónica das suas formas. Na realidade, contribuem para provar a perenidade dos princípios clássicos que, à posteriori, justificam a composição arquitectónica de autores modernos que se baseiam na mesma ideia de Tradição Clássica.

---

47 Kaufmann, Emil op. cit. pg. 113



52



53

52 Karl Schinkel, Altes Museum em Berlim de 1830

53 Karl Schinkel, colonata do Altes Museum

Karl Schinkel

*“A forma intrínseca de um monumento de qualquer período deve manter um carácter simples cujas raízes desçam às composições primitivas da cultura humana, enquanto que no seu pico uma sublime flor ganha forma.”<sup>48</sup>*

Karl Schinkel (1781-1841), arquitecto Alemão considerado o último grande mestre clássico, rompeu no século XIX com a invenção formal e com os excessos decorativos que caracterizavam os estilos Barroco e Rococó. Inspirado por Friedrich Gilly, após dois anos de estudo e investigação em França e Itália onde recebeu formação clássica, aproxima-se da arquitectura grega e romana, bem como de alguns iluministas, entre os quais Claude Ledoux. A sua obra é caracterizada por uma experimentação arquitectónica influenciada pela ideia de Tradição Clássica, como se pode verificar nos seus edifícios, mais concretamente no projeto do Altes Museum em Berlim semelhante a uma reinterpretação de uma forma clássica antiga.

*“Schinkel evoluiu de arquitecto romântico para clássico, que deixou a sua marca na cidade nova de Berlim, que na época se tornou conhecida como a Atenas do rio Spree.”<sup>49</sup>*

Decidido a trabalhar a partir das formas da Antiguidade Clássica, adapta as suas obras aos costumes e tradições da época, tornando-se efetivamente um precursor do neoclassicismo e de alguns dos seus temas, como é exemplo a desornamentação compositiva e a alternativa da cobertura plana.

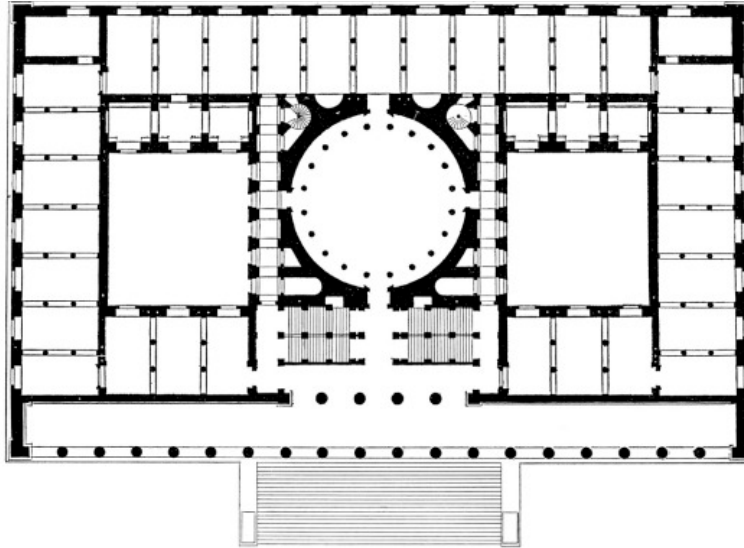
A análise da sua obra incide, fundamentalmente, sobre as questões práticas de projecto, com a perspectiva de evidenciar a importância da sua ideologia e a conseqüente influência na época moderna. Apesar da intenção em trabalhar sobre os princípios da linguagem clássica, o autor renuncia os ideais formais do classicismo na maioria das obras posteriores a 1815. Desenvolve, na verdade, uma ideologia arquitectónica apoiada nas bases clássicas com o intuito de defender os seus princípios de construção e procurar uma nova filosofia que caracteriza pela sua autenticidade conceptual a própria época. Assim, a sua obra é claramente explícita da visão pura e elementar sobre as formas da arquitectura e implícita na busca evidente pelos conceitos clássicos antigos na qual se insere com inteira competência.

Schinkel, notável pela originalidade e criatividade conceptual, projectou na Alemanha, mais precisamente em Berlim, vários edifícios notáveis do ponto de vista arquitectónico. O contributo expressivo da sua arquitectura e da sua coerência e clareza construtiva, capacitou mais tarde um conjunto de arquitectos modernos, tal como Mies van der Rohe, capazes de produzir objectos

---

48 Schinkel citado por Wolzogen, “Schinkel als Architekt, Maler and Kunstphilosoph in Kenneth Frampton, Studies, pg. 75

49 Steffens, Martin, Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841: um arquitecto ao serviço da beleza, pg. 11



54



55

54 Karl Schinkel, planta do Altes Museum

55 Karl Schinkel, galeria exterior e colonata do Altes Museum

arquitectónicos, segundo uma linguagem coerente apoiada nos conceitos construtivos e compositivos da Antiguidade Clássica.

A concepção do projecto do Altes Museum, caracteriza-se por uma lógica espacial elementar e geométrica e por um grande volume paralelepípedo com proporções bastante rigorosas. A espacialidade do museu define-se, essencialmente, pelas galerias, pelos pátios e pela sala central de planta circular que, em simultâneo, exprimem um carácter geométrico e uma extrema racionalidade entre as partes.

Edificado em 1830, o museu é uma das obras neoclássicas mais relevantes da expressão do revivalismo clássico, nomeadamente pela fachada de inspiração grega com 18 colunas, encimada por um pórtico jónico e pela sala circular central, que lembra o Panteão em Roma. Por este motivo, o projecto é considerado o maior testemunho arquitectónico da concepção neoclassicista do seu tempo, tornando-se também o mais belo monumento deste período.

*“As formas são muito mais simples mas mais eficazes. Consistem principalmente numa massa rectangular, cujos lados são um tela transparente de colunas. Aparecem como o fundo de um muro interior, mas por trás, no centro, eleva-se a forma cúbica da sala central do museu. Efetivamente, estamos perante uma combinação tridimensional muito mais simples mas mais forte.”<sup>50</sup>*

Em termos contextuais, Schinkel apresenta junto do Rei um plano urbano para a reestruturação da área do Lustgarten, jardim geometrizado que funcionava como um espaço público com circulação pedestre, fontes de água e jardins. O plano sugeria a implantação de um novo museu, de remate norte ao espaço público, caracterizado pelo palácio real como protagonista a sul, pela catedral a nascente e pelo rio a poente. *Bergdoll dizia na altura que “A beleza do local atingirá a sua perfeição com este museu, assim como o primoroso Lustgarten terá, finalmente, uma remate digno no seu quarto lado.”<sup>51</sup>*

Por esta razão, a implantação do edifício no espaço privilegia as acessibilidades e a harmonia entre os diversos espaços públicos do lugar. A forma elementar do museu resulta assim de uma posição estratégica de desenho urbano, uma vez que toma como base os alinhamentos geométricos dos elementos naturais, entre eles, as árvores e os caminhos pedestres. Este conjunto natural que limita a praça define os seus limites, criando relações visuais entre os volumes dos edifícios, que se associam pelo “vazio” que os une e que, por conseguinte enfatizam a expressão exterior do museu.

Deste modo, as transformações urbanas elaboradas por Schinkel reinventam espaços públicos, praças e jardins, bem como consideraram todo o conjunto de preexistências do local como referências ao desenho arquitectónico. Na verdade, a estratégia de implantação dos elementos naturais, não só define os limites e os alinhamentos da praça, como também ambiciona o controlo visual do edifício no lugar.

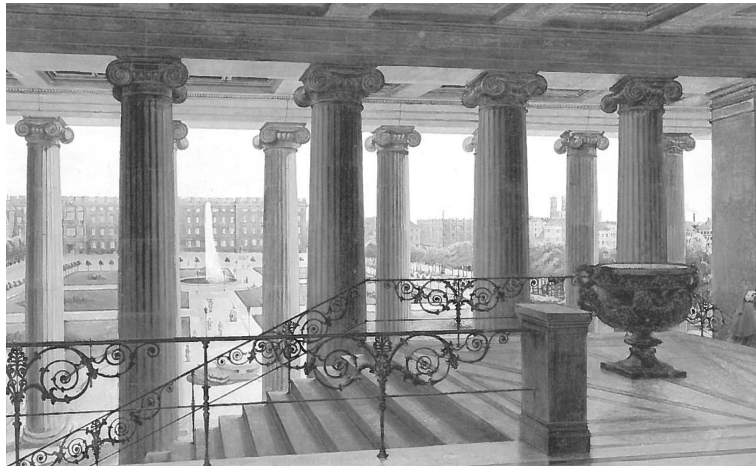
---

50 SUMMERSON, John, *The classical language of architecture*, pg. 82

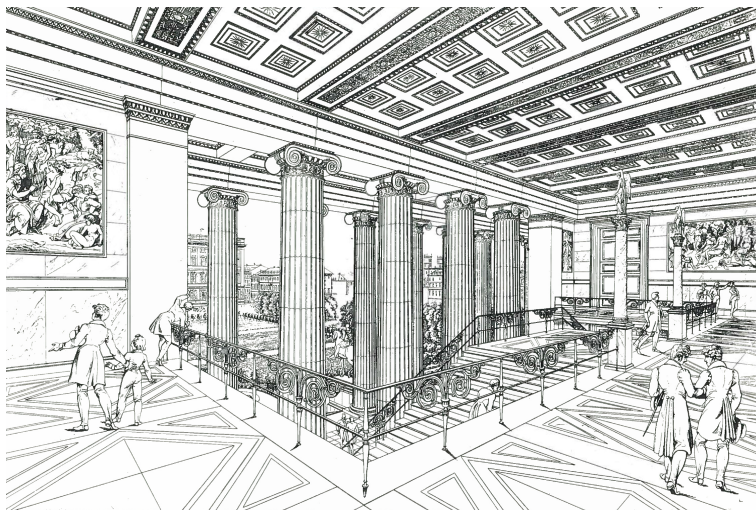
51 Bergdoll, Barry, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, pg. 48



56



57



58

56 Karl Schinkel, átrio do piso superior

57 Karl Schinkel, vista do Lustgarten a partir do patamar superior

58 Karl Schinkel, esboço do átrio superior

*“A praça onde o edifício está, o espaço público mais importante de Berlim, exige algo extraordinário. É preciso tomar cuidado para não confundir o simples e monumental, com os medíocres, que degradam esta praça principal, em vez de a reforçar.”<sup>52</sup>*

Concebido como uma *“forma nobre”* num espaço rico em património histórico, o museu caracteriza-se pela colunata monumental que completa a fachada orientada para o praça, que surge da preocupação em relacionar o museu com os restantes edifícios do lugar. Por outro lado, a concepção espacial do projecto resulta da concepção de três elementos, a galeria, a sala circular e os pátios. A galeria caracterizada pela monumental colunata é antecedida por uma escadaria, à semelhança do Pártenon, que limita um espaço exterior coberto, longo e estreito, de transição entre o exterior e o interior.

O espaço circular, posicionado no centro da forma arquitectónica, é antecedido por uma segunda fileira de colunas e caracteriza-se por ser o primeiro espaço interior de recepção ao museu. De facto, a concepção da sala central relembra semelhanças com o Panteão de Roma, pela forma, pela abóbada e pela abertura zenital que a compõem. Sobre este espaço o arquitecto refere que *“é o primeiro lugar de encontro, depois do salão de colunas, e aqui um espaço mais exaltado deve fazer-nos mais receptivos e proporcionar um clima adequado para a apreciação e compreensão dos objectivos globais do edifício (...) Prazer primeiro, instruir depois.”<sup>53</sup>*

A escadaria principal, simétrica sobre o eixo do museu e visível desde o exterior, antecede a entrada na rotunda e anuncia a subida ao primeiro piso desde o exterior. Posteriormente, alcançado o primeiro piso, que funciona como um átrio bastante iluminado, nota-se uma clara intenção de privilegiar a vista sobre a praça e a cidade, através das aberturas criadas pelos espaços vazios entre a filas de colunas. A transição entre o exterior e o interior é fundamental para a permeabilidade do percurso de arte, que se transfere do exterior desde a exposição de frescos na parede até às várias salas de arte do museu.

A concepção do Altes Museum é assim uma representação neoclássica dos princípios das formas antigas, como é evidente a expressão da colunata exterior, o pórtico da fachada, a simetria dos espaços interiores e a composição funcional dos restantes espaços organizados segundo uma lógica espacial geométrica. Assim, Schinkel, o arquitecto clássico mais relevante da primeira metade do séc. XIX foi o responsável pela transição dos princípios arquitectónicos da Antiguidade greco-romano para a teoria de projecto dos modernistas que fundamentam a sua concepção com base nos princípios perenes da linguagem clássica.

---

52 Bergdoll, Barry op. cit. pg. 79

53 Ibidem. pg. 83



*“Pesquisar os mais profundos fundamentos do pensamento clássico, é sistematizar as regras a que podemos chamar a poética da arquitectura clássica, um sistema canónico das convenções formais, conformado pela história e nascido no topo da estrutura do pensamento inato.”<sup>54</sup>*

A Arquitectura Clássica foi essencialmente uma história de configuração espacial de carácter humanista, sobre a qual se destacam um conjunto de princípios de composição, em particular os sistemas de organização espacial que caracterizam a maioria dos projectos entre os séculos XV e XIX.

Este conjunto de regras de organização dos espaços, são identificadas como os princípios de composição que estiveram na base do sistema espacial clássico. Na realidade, ambicionam provar à posteriori, a existência de uma continuidade conceptual através da reinterpretação e transformação dos seus princípios ao longo da história.

Interessa assim, esclarecer alguns princípios da ordem de composição clássica, como estrutura capaz de referenciar os sistemas antigos e de ordenar os espaços em arquitectura, tema que se identifica naturalmente com os escritos de Alberti, *“(…)a ordem, aparece-nos, como a estrutura das leis e princípios compositivos. (...) o desaparecimento das ordens não coincide com a morte do clássico, da mesma maneira que tão pouco podemos considerar, que todos os arquitectos que usaram as ordens arquitectónicas ao longo da história, possam considerar-se clássicos.”<sup>55</sup>*

Estas palavras são influentes na dicotomia entre o clássico e o moderno, face ao respeito pelos conceitos espaciais clássicos e pela reinterpretação da sua ordem na época moderna. Deste modo, a observação das relações que organizam a disposição dos espaços em arquitectura nos períodos que descrevemos, relevam a ideia de que a Arquitectura Clássica se apoia em sistemas geométricos de organização, capazes de estruturar espacialmente um objecto arquitectónico, negando lógicas arbitrárias no acto de concepção.

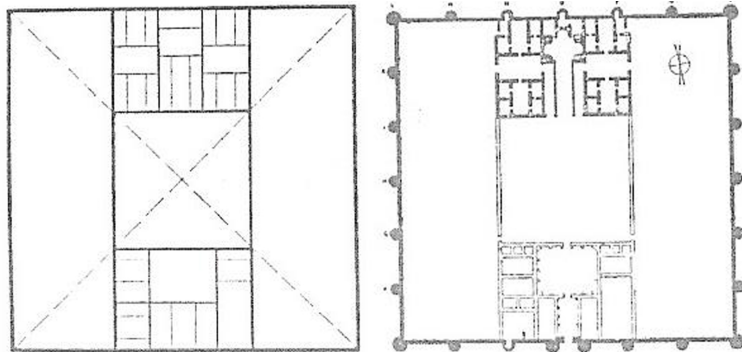
### Ordenação Clássica

A composição clássica, pode assim ser interpretada segundo um conjunto de sistemas racionais que organizam o pensamento e a prática arquitectónica. De facto, esta lógica de concepção pode ser interpretada dentro de um conjunto de princípios que organizam a localização dos espaços de projecto, sobre os quais Vitruvius no seu tratado sobre a concepção espacial classicista, designa por ordenação (*ordinatio*), que posteriormente Joaquim Braizinha na sua tese de doutoramento trata por Taxia.

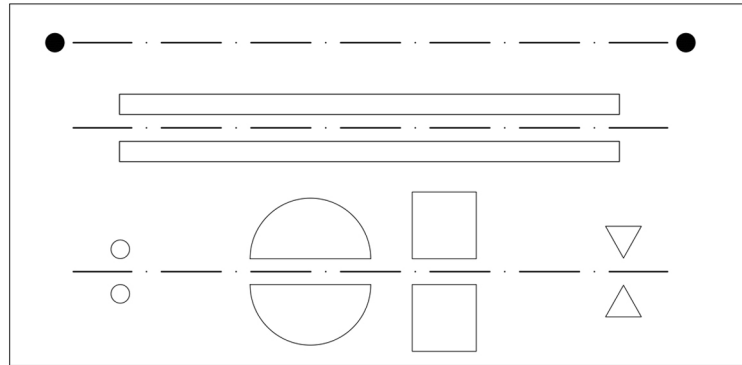
---

55 Ibidem. pg. 279

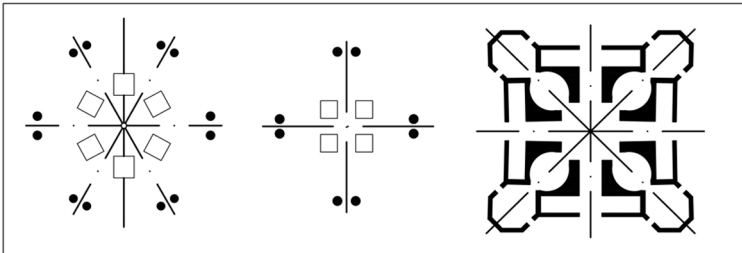
54 BRAIZINHA, Joaquim José, Projecto Clássico em Arquitectura, pg. 275



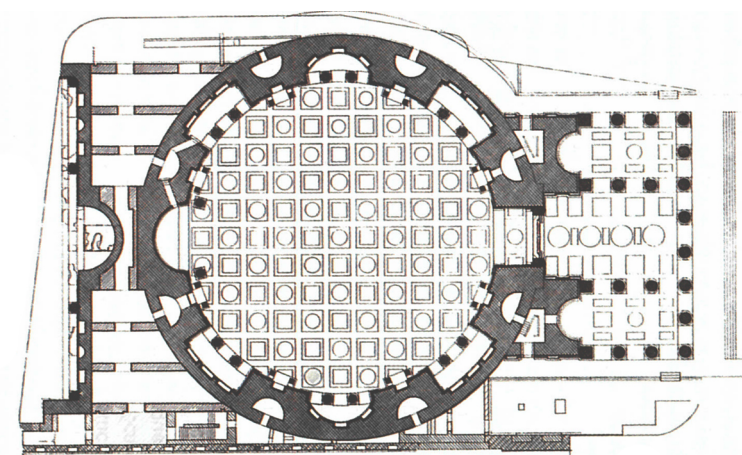
59



60



61



62

- 59 Sistema de Tripartição
- 60 Princípio de Simetria Axial
- 61 Princípio de Homologia Bilateral
- 62 Panteão em Roma

Esta *"...organiza a localização dos elementos que povoam o espaço arquitectónico, estabelecendo um sistema de unidades de espaço organizadas harmonicamente. Os níveis em que a taxia atua no sentido da composição arquitectónica são o logótipo e a tripartição."*<sup>56</sup>

Estes dois conceitos, logótipo e tripartição, associados ao recurso da geometria como premissa de concepção, caracterizam a clareza da organização espacial clássica. O primeiro, versa a tentativa de otimizar um modelo ou um traçado linear, definido pela aplicação de modo racional dos elementos espaciais. Este modelo é alcançado segundo dois tipos de estrutura organizacionais: de modo reticular, o tipo mais comum nos espaços provenientes das épocas clássicas, que se caracteriza por uma estrutura geométrica composta por linhas e ângulos rectos; ou de modo polar, que representa o cosmos e nasce no centro do círculo. Na verdade, como são explícitos os edifícios clássicos dos mestres do Renascimento, a geometria da planificação dos espaços e a sua distribuição proporcional, são determinados segundo estas duas organizações, a quadrada e a circular.

O segundo conceito, relacionado com a ordenação tripartida, relembra a teoria Vitruviana sobre a simetria ou a comensurabilidade, que indicava a perfeita correspondência entre o todo e as partes que compõem o edifício. Este princípio de disposição das partes, visava a necessidade da existência de um terceiro espaço que define outros dois contínuos. Por outro lado, em termos volumétricos verifica-se nos edifícios clássicos uma organização tripartida da composição exterior, entre o embasamento, o corpo e o entablamento. Como vimos, as *Villas* de Palladio ou os projectos de Alberti, Brunelleschi, Schinkel e Boullée, são um claro exemplo da aplicação destes conceitos, uma vez que definem a disposição dos espaços e a composição exterior, segundo estes conceitos de organização formal.

*"...a taxia e o seu logótipo normativo, controlam a composição arquitectónica, definindo-lhe os seus contornos, os seus traçados reguladores e os seus planos que continham as partes, nas quais, os elementos arquitectónicos se ajustavam."*<sup>57</sup>

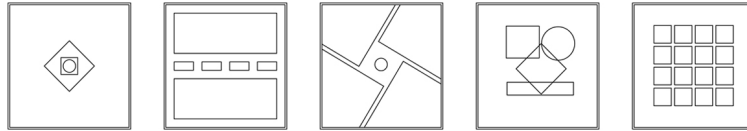
A partir do século XV, os artistas renascentistas determinam a organização espacial segundo princípios capazes de definir a correlação entre as partes e o todo. Entre eles, destacam-se os princípios da polaridade, da axialidade e da homologia bilateral, que se tornam essenciais para a prática dos modelos da taxia. O primeiro insere-se no contexto sobre o qual um ponto ou um eixo vertical é o centro de toda a geometria, com o poder de organizar todas as partes do espaço segundo a sua localização, como é exemplo o projecto do Panteão, templo romano e igreja católica em Roma, onde todos os elementos se estruturam segundo lógicas simétricas perfeitas.

O segundo, que se caracteriza por ser o modelo de organização mais comum dos espaços clássicos, significa uma direção definida por dois pontos que formam um eixo linear e que, posteriormente, divide o espaço de modo homólogo e regular. Por último, o princípio relacionado

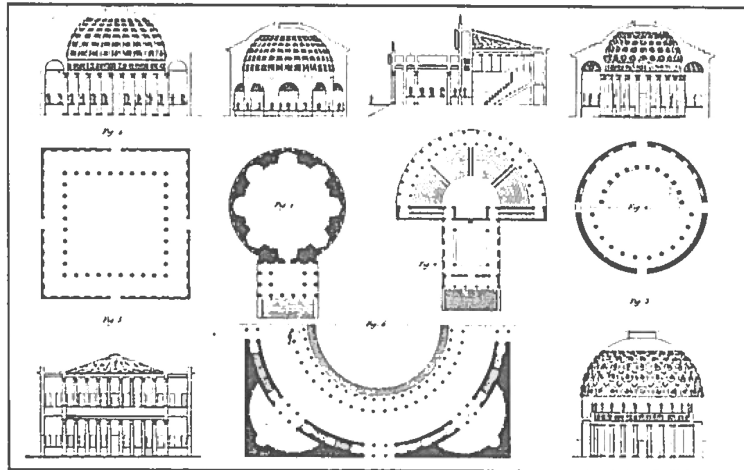
---

56 Ibidem. pg. 281

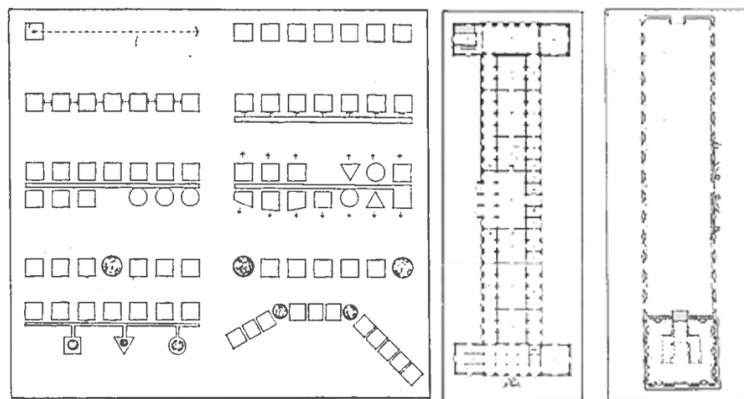
57 Ibidem. pg. 304



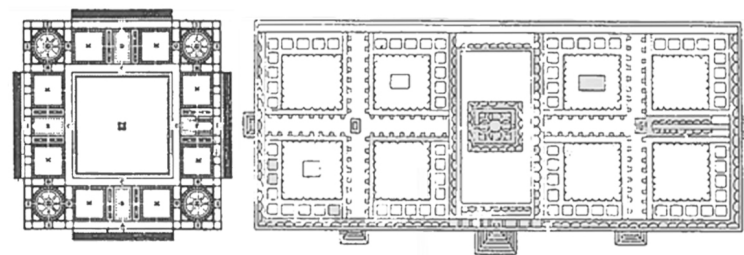
63



64



65



66

63 Sistemas de organização espacial; centralizada; linear; radial; agrupada; grelha

64 Exemplos de organização centralizada

65 Exemplos de organização linear

66 Exemplos de organização em grelha e mista

com a homologia bilateral, reclama o equilíbrio das partes do espaço e da forma segundo um eixo ou um ponto. Pode ser dividida em bilateral, que consiste no equilíbrio dos elementos segundo um eixo comum ou por radial, que indica a disposição dos elementos conforme dois ou mais eixos que se intersectam num centro pontual.

## Sistemas Organizacionais

A concepção espacial Neoclassicista assume, efetivamente, uma correlação particular com as organizações espaciais sustentadas pelos sistemas de organização espacial provenientes da Antiguidade Clássica. A procura de sistemas, de regras ou normas arquitectónicas de articulação e relação entre os diferentes espaços de um projecto, resultantes da aplicação dos princípios básicos de organização espacial por parte dos autores classicistas, originou um conjunto de obras que se organizam segundo os princípios espaciais herdados do classicismo greco-romano, baseados sobretudo em modelos singulares de articulação entre espaços através dos princípios da geometria clássica.

*“Num passado recente, a supremacia do espaço e da forma, foi destruída pelo pensamento materialista e pelos princípios da utilidade e da lógica funcional. A edificação como um símbolo e o espaço como um invólucro habitável, desapareceram do vocabulário dos arquitectos. Já é tempo para reentendermos o espaço arquitectónico, em contraste com a natureza e o espaço cósmico. Isso requer conceitos racionais e ideias como expressão do intelecto porque antes de se organizar um espaço é preciso atribuir-lhe, primeiro, o seu sentido próprio.”<sup>58</sup>*

Os modelos ideais de disposição espacial, só alcançam o poder organizador quando respeitam o contexto e o programa da intervenção arquitectónica, uma vez que as referências sobre a articulação dos espaços devem considerar, à priori, as características do projecto. Deste modo, caracterizamos os sistemas espaciais de organização dos edifícios clássicos segundo os princípios de organização centralizada, linear, radial, agrupada ou em grelha.

A primeira, esclarece as composições espaciais que organizam as partes conforme um modelo central, sobre o qual outros de menores dimensões se agrupam, criando uma geometrização semelhante. Contudo os espaços menores devem ser coerentes em termos funcionais e só em escassas exceções devem alterar a sua forma. Estes *“...só deverão ser diferentes uns dos outros na sua forma e dimensão, como resposta a aspectos funcionais e individuais, de relativa importância ou contexto. Nesse caso, a diferenciação entre espaços secundários, permite à forma de organização centralizada responder de diferentes modos, consoante a sua localização...”<sup>59</sup>*

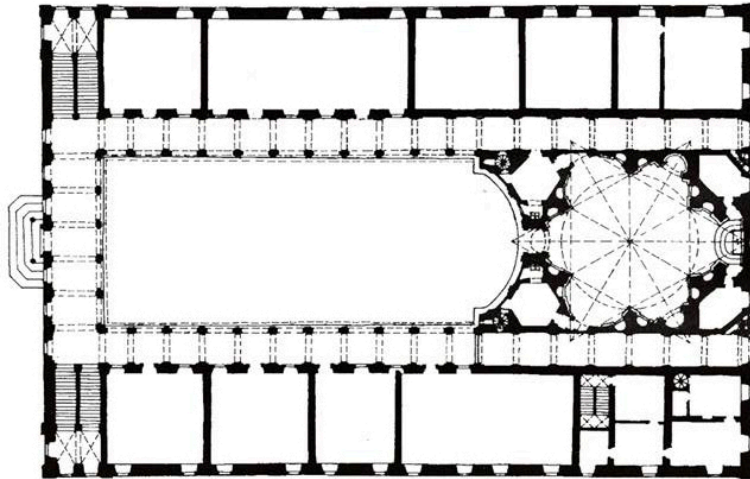
---

58 Ibidem. pg. 353

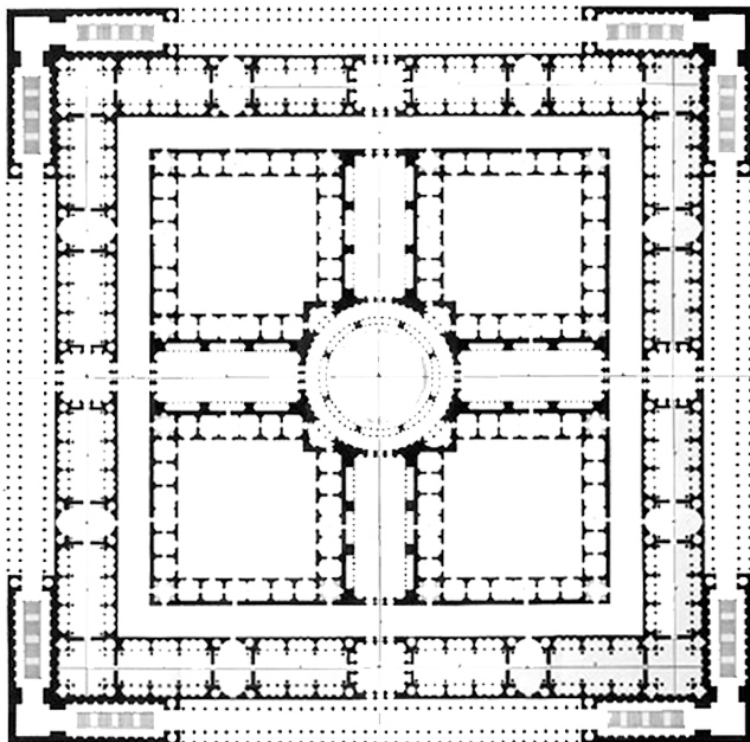
59 Ibidem. pg. 335



67



68



69

67 Miguel Ângelo, planta da Biblioteca de São. Lourenço do séc. XVI

68 Francesco Borromini, planta da Igreja de Sant'Ivo do séc. XVII

69 Louis Boullée, planta do Palácio de Justiça do séc. XVIII

A segunda organização consiste numa sucessão de espaços que se relacionam diretamente entre si por meio de um espaço linear. Esta organização harmoniza um conjunto de espaços repetitivos, que na maioria das vezes possuem forma, função e dimensão semelhantes, como também em *"...função das suas características de comprimento, (...) expressam uma direção e significam movimento, extensão e crescimento."*<sup>60</sup>, como é explícito o projecto da biblioteca de São Lourenço de Miguel Ângelo.

Por conseguinte, a terceira disposição referente ao modo radial de organização é o resultado entre as duas últimas organizações, a centralizada e a linear. Caracteriza-se por um espaço central, sobre o qual surgem eixos lineares que se difundem de forma radial. Por outro lado, o sistema em grelha, bastante comum nos projectos deste período, é formalmente caracterizado por um modelo tridimensional regular ou geométrico, composto por um sistema de colunas ou paredes, que organiza e estrutura os espaços. Este sistema *"...é uma grelha neutra como um tabuleiro de xadrez que, interagindo com a posição relativa das diferentes partes (...) vai estabelecer a sua hierarquia relativa e preencher-lhe o espaço vazio no contexto da medida, da dimensão e da localização."*<sup>61</sup>

Além destes, nos edifícios clássicos são evidentes os princípios sobre as colisões espaciais, que na realidade, controlam a disposição no espaço das áreas de projecto e definem como dois ou mais espaços se relacionam. Sobre este princípio, consideramos as colisões espaciais caracterizadas por espaços inscritos noutros espaços, por espaços contíguos, por espaços interpenetrados e por último, espaços ligados por outro espaço correspondente.

Sobre a primeira organização, referente à disposição de um espaço inscrito dentro de outro, é importante esclarecer que deve obedecer, em simultâneo, às relações funcionais exigidas pelo organograma, uma vez que este tipo de colisão facilita a funcionalidade e a continuidade que o projecto reclama. Não devemos inscrever um espaço pequeno dentro de um outro de maior dimensões, que se autotutela como principal, se estes não se relacionarem programaticamente entre si, mas sim entender este processo como um processo aditivo de funções semelhantes. O melhor exemplo deste sistema de organização espacial na história da antiguidade clássica é a planta do templo grego, uma vez que o núcleo interno do templo, destinado às salas de devoção aos deuses, dispõem-se no interior do edifício templário, que o encerra por um espaço exterior coberto. A pequena área encontra-se inscrita no interior do grande espaço do edifício.

Os projectos de Boullée e de Borromini são claramente esclarecedores destas lógicas espaciais que acabamos de descrever. Na verdade, são explícitos de uma composição espacial baseada numa complexidade de sistemas axiais e bilaterais e de princípios de composição lineares e radiais. Este processo mental *"graças às suas múltiplas possibilidades, estimula a fantasia e amplia o mundo da representação. Este princípio do envolvimento espacial, foi expresso no curso da história da arquitectura de muitas e variadas maneiras."*<sup>62</sup>

---

60 Ibidem. pg. 339

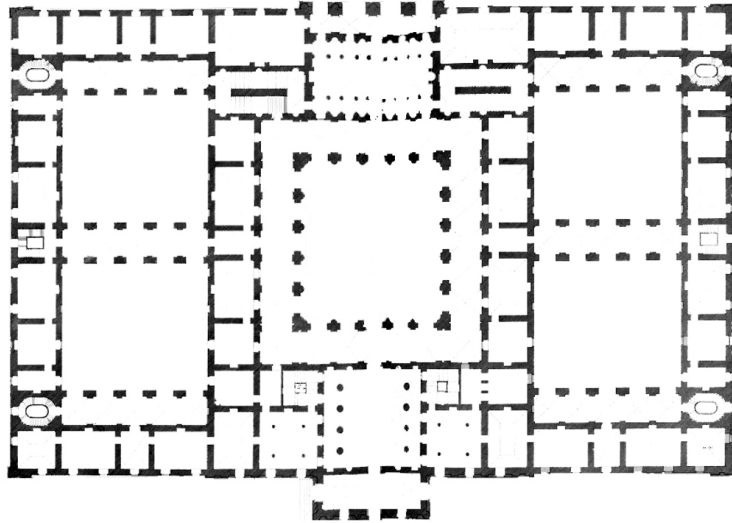
61 Ibidem. pg. 347

62 Ibidem. pg. 323

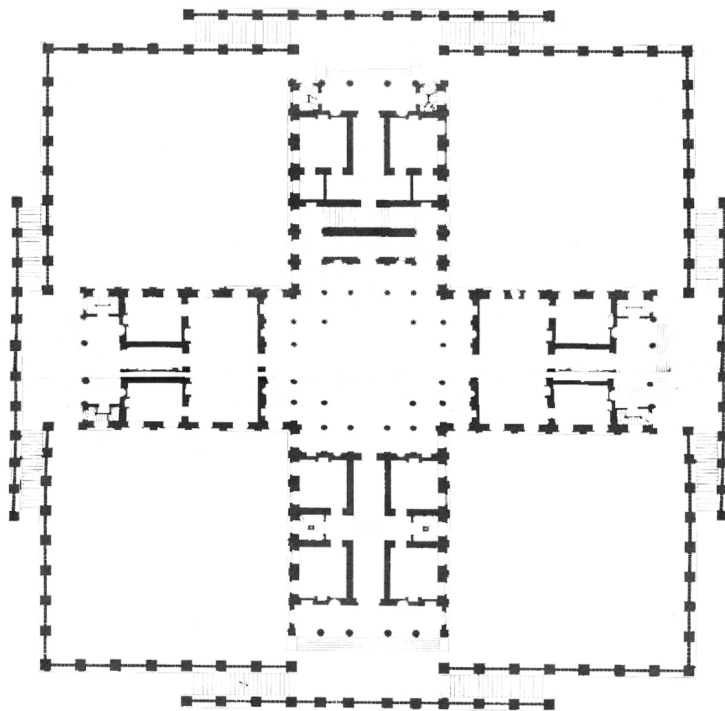


70

71



72



73

70 Ligações espaciais

71 Colisões espaciais

72 Iñigo Jones, Palácio no Reino Unido do séc. XVIII

73 Iñigo Jones, Palácio no Reino Unido do séc. XVIII

Por outro lado, os espaços contíguos ou adjacentes, que são a forma mais comum de relação entre diferentes espaços num projecto, realçam do ponto de vista espacial uma continuidade visual que pode ser regulada pelo carácter formal do plano que os separa. O plano pode, por isso, ser composto por uma porta de ligação, por uma parede ou “membrana”, por colunas ou pilares verticais ou por uma diferença de cotas resolvida por uma escadaria ou rampa. A leitura do espaço, apesar de dividido por um plano liso ou fragmentado, não é interrompida mas sim contínua, apesar de existir esta barreira física que permite algum controlo espacial sobre os espaços confinantes e alguma individualidade funcional a de cada.

*“A adjacência dos espaços, em suma, consiste num problema fundamental da arquitectura, no que diz respeito à interrelação entre espaços e que se designa pela transparência fenomenológica.”<sup>63</sup>*

A circunstância sobre o terceiro exemplo de colisão espacial, relacionado com os espaços unidos por um único espaço comum, é também frequente na organização espacial dos projectos clássicos. Exemplo disso, é a organização espacial do Altes Museum de Schinkel em Berlim, ou dos edifícios do arquitecto Inglês do século XVII, Iñigo Jones. O espaço central na obra de Schinkel liga dois espaços exteriores, todavia, ao contrário de uma membrana ou porta de ligação, é um oportuno espaço colossal que faz essa transição entre os restantes espaços do edifício, definindo assim uma sequência espacial que varia neste caso de escala. Este princípio pode, de um modo bastante elementar, ser entendido como o princípio organizador dos acessos aos dois grandes espaços adjacentes. A presença de um núcleo central posicionado no centro da planta, subdivide-a em duas partes iguais e, conseqüentemente, em dois grandes espaços, princípio também manifestado na organização espacial dos Palácios de Iñigo Jones.

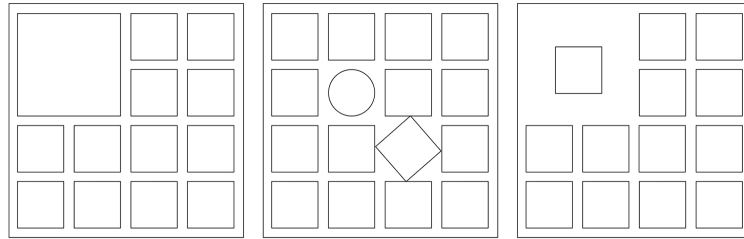
## Princípios reguladores

Os sistemas de organização clássicos são moderados por um conjunto de princípios e normas de composição, que contribuem para a essência da funcionalidade do espaço das formas. Entre eles, destacam-se, nomeadamente, os princípios hierárquicos da disposição dos espaços e os princípios do ritmo e da repetição que os organizam.

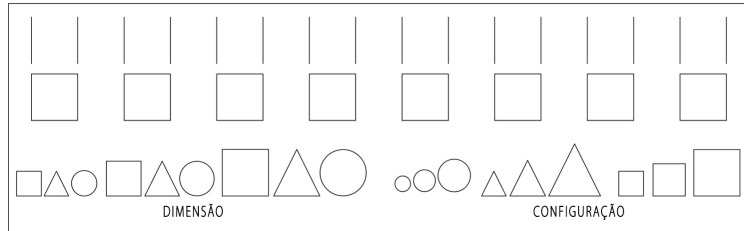
Os sistemas hierárquicos relacionam-se com as diferenças formais entre os espaços, uma vez que estes possuem diferentes funções, bem como o valor de cada um depende do programa a que cada arquitecto está condicionado. O simbolismo de cada espaço pode por isso ser evidenciado pela ordem hierárquica através da dimensão, da forma e da disposição. A dimensão ou a proporção diferenciada de um espaço ou de um conjunto de espaços, pode-lhe evidenciar um carácter de excepção sobre os restantes elementos que o compõem. Tal efeito, pode ser destacado pela

---

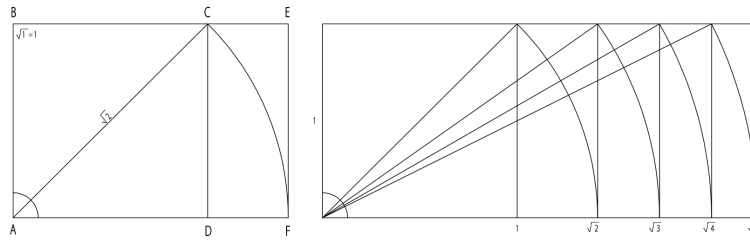
63 Ibidem. pg. 327



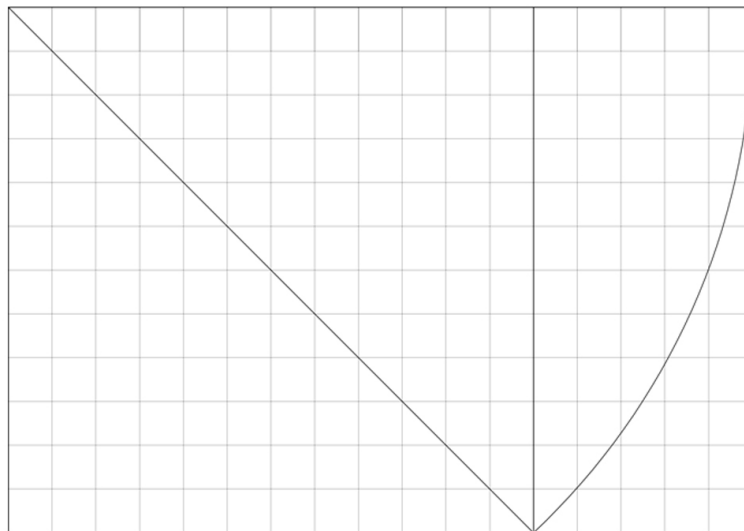
74



75



76



- 74 Princípio da hierarquia
- 75 Princípio do ritmo e da repetição
- 76 Esquemas geométricos normativos

diferenciação da forma, através da desigualdade dos restantes espaços compositivos programáticos. Quanto à disposição dos elementos espaciais, um espaço pode ser evidenciado pela sua posição estratégica, tornando-o o elemento mais marcante na composição arquitectónica de um projecto.

*“A localização hierarquicamente importante para uma forma ou espaço, implica que esse espaço seja o fim ou princípio de uma sequência axial numa organização, seja o elemento central de uma organização homóloga ou seja o foco numa organização centralizada, o que justifica o princípio da hierarquia aplicado à relatividade das partes no todo.”<sup>64</sup>*

Quanto ao princípio ritmado e repetitivo das composições espaciais clássicas, interessa interpretar a harmonia e a regularidade que provocam nas diversas áreas de um edifício. Esta regra harmónica de organização, baseia-se na noção de repetição dos elementos do edifício com o intuito de ordenar os elementos da composição tipológica. Os elementos, nomeadamente as paredes e as colunas, repetem-se segundo uma base regular e um modelo linear, criando módulos que manifestam diferenças pela sua configuração ou dimensão. Este princípio ideológico esteve na base da essência da organização espacial de variados edifícios clássicos, uma vez que sempre que possível os arquitectos tentaram regulamentar as partes por um modo ritmado e repetitivo.

A repetição dos elementos compositivos é, por isso, o responsável pela espacialidade e pelo ritmo dos espaços interiores da maioria das formas clássicas. A solução espacial e estrutural dos edifícios, por exemplo os de Iñigo Jones, aproximam-se destes princípios de composição, uma vez que a estrutura em pedra, as colunas estruturais e as vigas horizontais, dispõem-se através de um modo geométrico e ritmado, que suporta em simultâneo, a estrutura e os vazios correspondentes aos espaços de intervalo entre os planos.

*“A prática da geometria, era uma aproximação ao modo pelo qual o universo era ordenado. Os diagramas geométricos podiam ser contemplados como momentos de revelação de uma ação contínua, intemporal e universal. Normalmente escondida da nossa percepção sensorial. Platão considerava a geometria e o número, como a linguagem filosófica mais reduzida e essencial e portanto, ideal.”<sup>65</sup>*

Todo o campo disciplinar da geometria das formas e dos espaços clássicos baseia-se, sobre um conjunto de princípios racionais que capacitam a resolução das dificuldades proporcionais através do recurso a sistemas e métodos geométricos elaborados através de regras matemáticas. Na verdade, para além dos sistemas de ordenação e de disposição, a teoria do desenho das formas clássicas tem como origem um série de traçados e normas elaboradas pelo meio da racionalidade, que definem a ordem espacial e as relações entre as partes de um projecto de Arquitectura.

---

64 Ibidem. pg. 350

65 Ibidem. pg. 394



## iii Capítulo 2



## 2.1 Tradição Clássica

A teorização sobre as ideologias arquitectónicas de um conjunto de autores do período moderno, que baseiam a sua prática nos princípios clássicos de composição, coloca de modo oportuno a realização de uma breve contextualização do impactante século XX, consequentemente marcado por um fenecimento de valores antigos, bem como por uma proveniência de novos métodos construtivos ditados pela evolução tecnológica e industrial.

O início do século XX, ficou marcado por uma reactivação dos valores sobre a ideia de Tradição Clássica, nomeadamente sobre os princípios espaciais de concepção. Na verdade, com a revolução industrial do final do século XIX, surgiu o debate anti clássico marcado, por um lado, pela defesa de novas alternativas artísticas e pela inovação tecnológica e, por outro, pelo ensino eclético das Beaux-Arts. Embora esta posição anti clássica fosse partilhada em maioria pelos arquitectos da época, em certos momentos as duas concepções ao se igualarem, provocaram períodos de aproximação às tradições do passado. Sobre esta atitude relevante sobre a prática arquitectónica, Richard Padovan afirma que: *“O movimento anticlássico na Arquitectura Moderna foi necessariamente acompanhado por uma tendência pró-clássica complementar. E (...) por volta de 1800, 1900 e 1930, a alternância entre a tese clássica e a antítese anti-clássica resultou em momentos de síntese temporários.”*<sup>66</sup>

O âmago da Arquitectura Moderna pode, por isso, ser distinguido entre duas perspetivas ou entre dois movimentos ideológicos: de um lado o modernismo da Bauhaus que renuncia alusões à História da Arquitectura e por outro lado, o tradicionalismo baseado nos princípios compositivos do passado, explorado por alguns arquitectos conservadores que foram capazes de os reinventar com entusiasmo e criatividade.

O primeiro, associado à posição de Walter Gropius após a primeira grande guerra mundial, tinha como principal objetivo a conformidade das novas técnicas construtivas num movimento comum, capaz de influenciar a produção arquitectónica e alterar, por sua vez, a composição espacial. No entanto, o desejo por uma nova ideia espacial, adequada para o seu tempo, não renunciou por completo aos métodos compositivos do clássico. Pelo contrário, o segundo manifestou-se por arquitectos tradicionalistas que rejeitavam a recusa persistente sobre os valores históricos por partes dos novos modernistas e que, por seu lado, se apoiavam na leitura e na interpretação dos mais antigos métodos de composição.

Não interessa contextualizar na íntegra a faculdade de manifestos e a sumidade de autores ou de marcos relevantes que caracterizam o movimento moderno. Pretendemos, na realidade, reflectir sobre a ideia de Tradição Clássica relacionada com a reinterpretção dos princípios clássicos na época moderna, que prioriza o método racional como ordem normativa de concepção.

---

66 PODOVAN, Richard, Mies van der Rohe Reinterpreted, pg. 39



77



78

77 Walter Gropius, fábrica Fagus em Leine na Alemanha de 1912

78 Peter Behrens, Nave de turbinas da AEG em Berlim de 1909

*“A teoria arquitectónica recorre a conceitos pertencentes ao mundo do pensamento, como realismo, abstração, organicismo ou empirismo. O conceito de racionalismo também é útil para interpretar os episódios mais decisivos da arquitectura nos últimos séculos.”<sup>67</sup>*

A ideia de que as ordens clássicas são a única alusão identificável da linguagem clássica é claramente discutível na relação entre o Clássico e o Moderno. Para compreender este juízo sobre a herança clássica é essencial interpretar algumas obras de arquitectura de Peter Behrens ou de Auguste Perret, autores modernos do século XIX e XX, que herdaram os antigos valores do ponto de vista construtivo aliado à inovação espacial.

Peter Behrens (1868-1940), considerado uma figura importante do movimento vanguardista de Munique, apresentou nos primeiros projectos *“...um austero classicismo grego, que foi derivando gradualmente até uma abstração geométrica dominada por figuras puras do círculo e do quadrado...”*<sup>68</sup> O edifício para a Fábrica AEG, abdicando de elementos do léxico clássico, tais como frontões, ornamentos, colunas ou cornijas, todavia, é considerado uma forma clássica uma vez que reinterpreta relações espaciais e estruturais que caracterizam os princípios antigos de composição. Esta reinterpretação, segundo Summerson *“pode não ser mais do que uma canelura ou alguma projecção que surgirá a ideia de uma cornija, ou inclusive a disposição das janelas sugerindo a relação entre o pedestal e a coluna, ou entre a coluna e o entablamento.”*<sup>69</sup>

Deste modo, ao reinterpretar os princípios construtivos e compositivos greco-romanos na época moderna, defende a ideia de que o uso limitado ou inexistente de elementos clássicos não impede a designação clássica a um edifício moderno. Esta perspetiva é, efetivamente, relevante para a compreensão do tema do trabalho.

*“Alguns edifícios modernos – especialmente os de (...) Perret e seus imitadores – são clássicos neste sentido, isto é, apesar de concebidos com materiais modernos, o espírito clássico e a sua marca clássica permanecem apenas através destes minúsculos gestos alusivos. (...) Nestes edifícios, encontramos as duas respostas à possível interpretação da linguagem clássica, em termos de aço (através de Behrens) e, em betão armado, (através de Perret). Edifícios como estes mostram uma nova tolerância, não relacionada com as ordens concretas, mas intimamente relacionada com os ritmos e a disposição geral da arquitectura clássica.”*<sup>70</sup>

Neste sentido, afirmar que um edifício moderno apenas se nomeia clássico pela cópia literal da linguagem formal dos seus elementos é, por isso, com o exemplo destas obras errada. Summerson, versa na escrita do seu livro *“A Linguagem Clássica da Arquitectura”*, que todas as reinterpretações

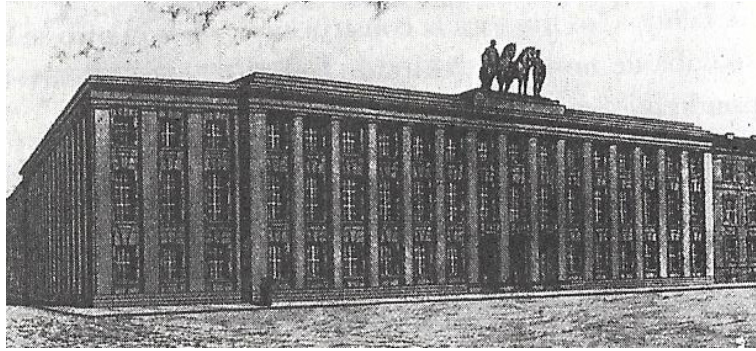
---

67 MONTANER, Josep, A Modernidade Superada, Ensaios sobre a arquitectura contemporânea, pg. 53

68 entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado, Leland Roth, pg. 206

69 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 18

70 Ibidem. pg. 18



79



80



81

79 Peter Behrens, Embaixada Alemanha em São Petersburgo de 1912

80 Charles Garnier, Opera de paris de 1875

81 Auguste Perret, Edifício para a Marinha de Guerra em Paris de 1929

arquitectónicas que recriem elementos da herança classicista, transformam a linguagem clássica no período moderno segundo uma perspectiva abstracta e depurada dos seus elementos mais particulares.

Summerson, justifica esta posição conceptual sobre o legado clássico aos modernistas, através da interpretação análoga entre os edifícios ditos clássicos, caracterizados pelos elementos decorativos que derivam directamente da Antiguidade e os modernos que concretizam a sua identidade através da herança técnica-construtiva da composição antiga. A continuidade histórica entre os edifícios modernos e os clássicos perdura, não pela utilização dos elementos que compõem a linguagem do classicismo, mas sim através das relações sintetizadas, entre a concretização construtiva, decorativa ou espacial do edifício. Esta constitui a única capacidade de uma tradição contínua e a única possibilidade de afirmar a perenidade da gramática clássica na História da Arquitectura.

*“A Opera de Paris, de Charles Garnier, é um edifício que explora brilhantemente o vocabulário do classicismo. As colunas (...) evidenciam um certo ar da colunata do Louvre; a ordem secundária é uma invenção de Michelangelo, e os volumes nas extremidades fazem eco do Louvre de Pierre Lescot. As correlações são harmoniosas (...) e estão decoradas com inventiva.”<sup>71</sup>*

Recusando a ideia de que a Tradição Clássica se define pela reprodução original dos elementos da gramática, o autor refere que o edifício de Perret, em Paris *“é todo em betão armado e está completamente desprovido de ornamentação. Mas está concebido em termos de Ordens: uma ordem principal que vai até ao chão até à (...) arquitrave/cornija; e uma espécie de ordem secundária cujo entablamento começa nos dintéis das janelas do primeiro piso. Este edifício tem quase tanto relevo e tanta variedade de ritmo como a Opera; só não possui nem molduras nem entalhes.”<sup>72</sup>*

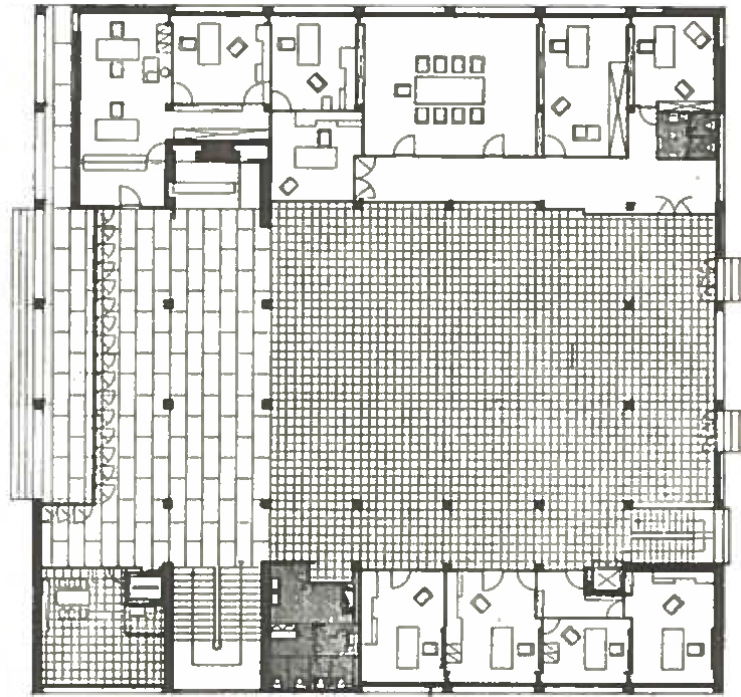
A ideia de Tradição Clássica, em particular sobre a ordem de composição estrutural, proporciona uma reflexão sobre um conjunto de edifícios modernos que herdaram os princípios de composição e organização espacial do mundo clássico. Neste sentido, a ideia sobre um código formal, universal dos mestres do classicismo e seus herdeiros, permite observar a arquitectura de Peter Behrens ou a de Hendrik Berlage e, posteriormente, a de Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Paolo Zermani e Mies Van der Rohe, como exemplos concretos que herdaram os princípios da lógica clássica de concepção.

Analizamos, por isso, a ideologia dos grandes mestres da segunda metade do século XX e a teoria da reinterpretação que caracteriza a ideia de Tradição Clássica, razão pela qual se justifica a leitura das suas obras face ao contexto do trabalho. A análise deste quadro de referências arquitectónicas, esclarece a ideia que a arquitectura se pode desenvolver a partir de um legado histórico e de uma experiência cultural, sobretudo sobre a influência do classicismo.

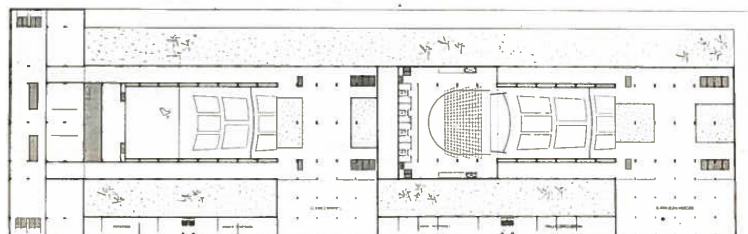
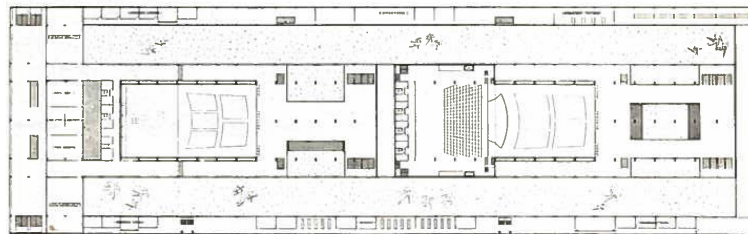
---

71 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 20

72 Ibidem. pg. 20



82



83

82 Giuseppe Terragni, planta do piso térreo da Casa del Fascio em Como de 1936

83 Pollini, Terragni, planta da Academia de Brera em Milão

### 2.1.1 Rossi, Grassi, Zermani e a linguagem de projecto

A cultura moderna italiana permite-nos entender o processo de composição arquitectónica, apoiado na reinterpretação do conhecimento da História da Arquitectura grega e romana, em particular, sobre a cultura construtiva que perdurou durante anos sob a influência da lógica clássica de concepção. Na verdade, ainda hoje vários arquitectos enfatizam a tradição colectiva italiana, nomeadamente, através das regras e das normas de projecto dos antigos mestres renascentistas.

Os valores da simplicidade formal expressados pelo racionalismo clássico presentes na obra de Andrea Palladio, figura de dimensão universal que surgiu como referência do fazer clássico no período renascentista e que recuperou os ideais classicistas, encontrou nos seus patriotas modernos formas de representação que respeitam essa mesma racionalidade construtiva. Deste modo, a compreensão da importância da cultura clássica e o estudo consciente da construção antiga pelos modernos, despertou um movimento cultural colectivo que confluuiu num modo de fazer e pensar arquitectura em Itália.

*“Considero arquitecto todo aquele, que, com um método seguro e perfeito, saiba projectar racionalmente e realizar na prática, através da disposição dos pesos e mediante a reunião e conjugação dos corpos, obras que, da melhor maneira, se adaptem às mais importantes necessidades do homem.”<sup>73</sup>*

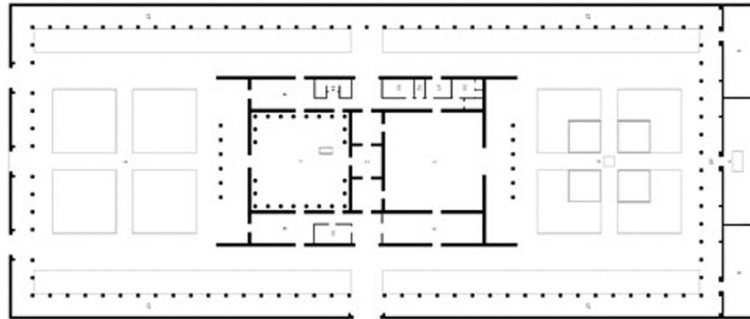
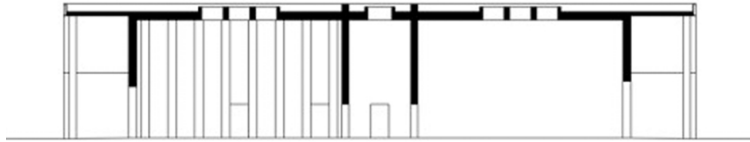
Após um percurso histórico rico em representações arquitectónicas, os valores conceptuais da Arquitectura Moderna Italiana foram preservados por um conjunto de arquitectos que consideram a experiência historicista a base da sua concepção de projecto, como são notórias as obras de Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Paolo Zermani. Apesar do pensamento formal ser distinto entre eles, existem princípios arquitectónicos que os colocam em sintonia com as formas do passado, tais como o traçado ordenado, o rigor das geometrias em todas as partes do projecto, a simplicidade formal, a cuidada representação construtiva e o recurso ao vocabulário clássico na organização tipológica.

O racionalismo italiano surgiu no início do século XX, através de um movimento fundado por um conjunto de arquitectos, entre eles, Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Cesare Cattano, Gino Pollini, entre outros, que ambicionavam a criação de uma ideologia arquitectónica de influência romana, capaz de realçar a identidade arquitectónica nacional. No entanto, a ideia de projecto defendida por estes, sofreu críticas negativas por parte dos mais conservadores. Porém, ancorados numa filosofia com tendências clássicas, foram capazes de produzir uma base sólida de obras que expressaram a perspectiva arquitectónica em Itália.

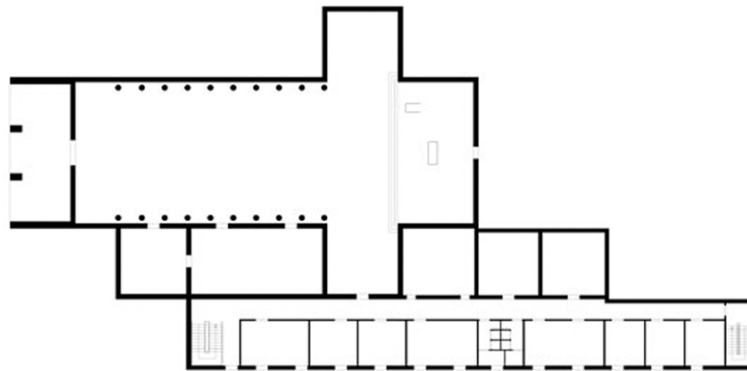
O projecto da Casa del Fascio de Terragni no centro histórico de Como é um dos ícones mais marcantes da ideologia racionalista italiana, uma vez que em termos formais e espaciais, explicita uma solidez geométrica esclarecedora da teoria racional. A volumetria caracterizada pela forma

---

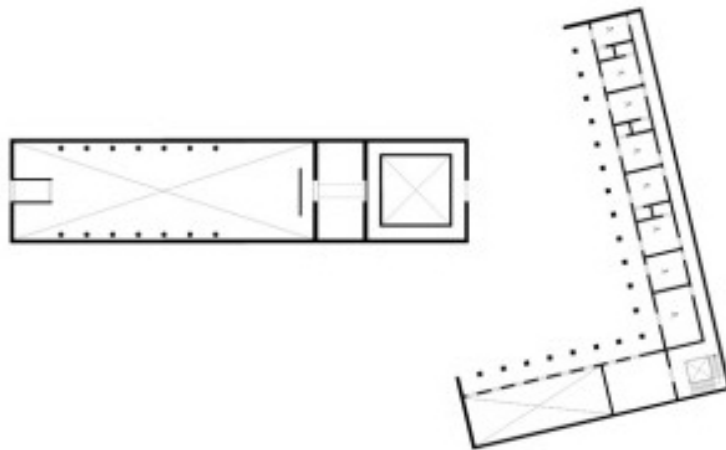
73 GRASSI, Giorgio, Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, pg. 63



84



85



86

- 84 Paolo Zermani, planta da Igreja de Gioia Tauro de 2010
- 85 Paolo Zermani, planta do Crematório de Parma de 2010
- 86 Paolo Zermani, planta da Igreja de San Giovanni de 2007

prismática elementar, é composta por linhas horizontais e verticais que imediatamente nos transmite a possível configuração estrutural e espacial.

Apesar de se confrontar com edifícios antigos e simbólicos, a linguagem da fachada é singular no contexto pela composição moderna dos seus elementos, todavia a configuração espacial respeita de um modo figurativo e abstracto as tendências clássicas. À semelhança das tipologias dos palácios italianos ou das igrejas neoclássicas, a planta do edifício deriva de uma métrica geométrica que se aproxima destes antigos modelos. Exemplo disso, é o espaço central que inicialmente era descoberto mas que com o tempo se adaptou às necessidades, e as galerias laterais que consideram o modelo tripartido das antigas construções sagradas. A leitura espacial remete, por isso, para a formação de três naves que se elevam do espaço público através de um pedestal.

Do mesmo modo, a teoria espacial do projecto para a Academia de Brera, de Pollini, Figini e Terragni, apesar de cumprir um programa mais complexo em termos funcionais, também obedece a regras e lógicas clássicas de organização espacial. O modo como é desenhada a entrada no edifício e os sucessivos circuitos interiores de circulação que dividem o espaço longitudinalmente em três partes, são bastante esclarecedores da teoria classicista.

Estes autores foram, efetivamente, os primeiros herdeiros no período moderno a defender a lógica clássica enfatizada e reescrita por Alberti no século XV, que afirmava que a arquitectura era essencialmente uma arte racional, funcional e geométrica, que no período *moderno* “ se tornou na *arquitectura que tem razão.*”<sup>74</sup>

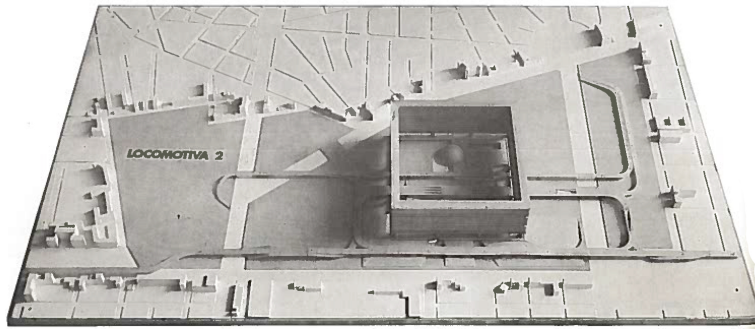
De modo análogo, os projectos de arquitectura de Paolo Zermani, são notáveis referências contemporâneas que se aproximam manifestamente da dimensão prática dos mais antigos métodos de construção e composição, como são exemplo os projectos do Crematório e da Igreja em Parma, que recordam pela configuração espacial e formal um templo greco-romano.

O Crematório é claramente uma síntese do conjunto espacial de um templo, sobre o qual o rigor das linhas geométricas interiores e exteriores que organizam os espaços respeitam os traçados antigos. Além disso, os elementos construtivos das fachadas são uma representação depurada da prática da lógica clássica. À semelhança das *villas* italianas de Andrea Palladio, Zermani enfatiza o rigor da simetria axial e o sentido de centralidade na modelação das áreas interiores, como também releva a força da volumetria através da correta proporcionalidade dos elementos de composição interiores e exteriores.

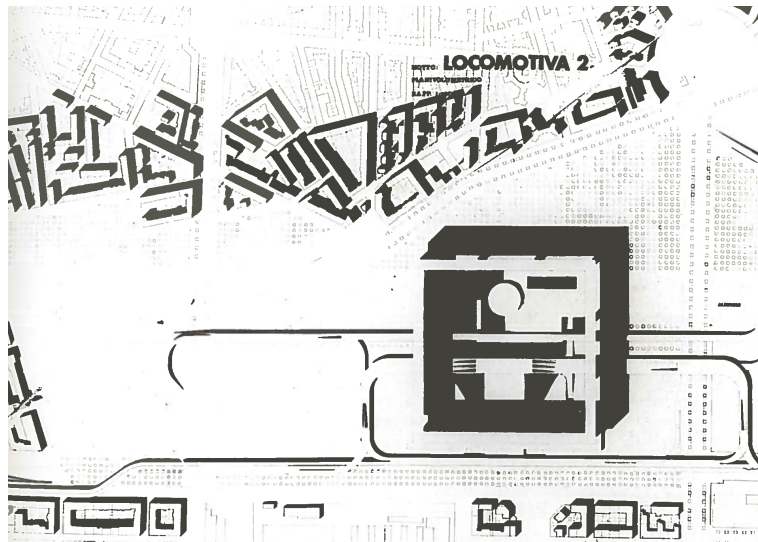
Não existe, de facto, uma atitude de cópia ou imitação do antigo, mas sim uma procura por uma sistematização das ideias de projecto segundo uma lógica racional que auxilia o desenho do conjunto através da geometria regular. Os dois edifícios são na realidade, dois excelentes projectos de representação da memória das formas clássicas antigas, que fazem sobressair, em simultâneo com a técnica construtiva, uma teoria sólida segundo escalas e proporções bem definidas.

---

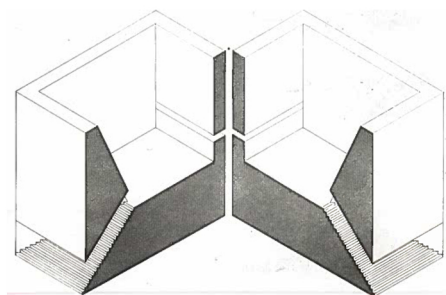
74 GRASSI, Giorgio. op. cit. pg. 10



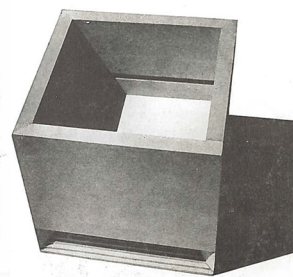
87



88



89



90

87 Aldo Rossi, maqueta do Centro direcional em Turim de 1962

88 Aldo Rossi, planta de implantação do Centro direcional

89 Aldo Rossi, axonometria do Monumento a la Resistencia em Cuneo de 1962

90 Aldo Rossi, maqueta do Monumento a la Resistencia

Por seu lado, a linguagem arquitectónica de Aldo Rossi (1931–1997), arquitecto influente na segunda metade do século XX, esclarece os conceitos de elementaridade e continuidade aliados a uma lógica de projecto racional. Estes princípios teóricos, continuam ainda hoje a fundamentar a concepção arquitectónica de inúmeros arquitectos, que respeitam as lógicas construtivas do passado e que pretendem atingir a perfeição formal dos seus edifícios segundo uma simplificação programática da sua função.

*“O aspecto arquitectónico do monumento constitui na realidade o principal, senão o único modo de apropriar-se das características de determinada arquitectura. (...) os edifícios do Renascimento, os castelos, as catedrais góticas, constituem a arquitectura; são partes da sua construção. Como tal voltarão sempre não só como história e memória mas também como elementos de projecto.”*<sup>75</sup>

O conceito de continuidade arquitectónica na obra de Rossi refere-se, por isso, ao respeito pela tradição construtiva da cidade antiga, mas que se distânciava do significado de historicismo. Na verdade, a cultura arquitectónica italiana foi eficaz nessa continuidade entre os valores históricos do passado para o presente.

As formas preexistentes e a herança construtiva desse repertório de edifícios referenciais governam o conhecimento necessário para a concretização construtiva das novas formas de Rossi, levando-o a afirmar que a arquitectura *“trata-se mais de um ritual do que um processo criativo. (...) Os rituais proporcionam-nos os consolos da continuidade, da repetição...”*<sup>76</sup> É através da interpretação da sua teoria de projecto, que melhor compreendemos o conceito de continuidade das formas em arquitectura, uma vez que a concepção dos seus projectos mantém presente linhas muito próximas da essência da arquitectura clássica, nomeadamente na expressão dos elementos construtivos.

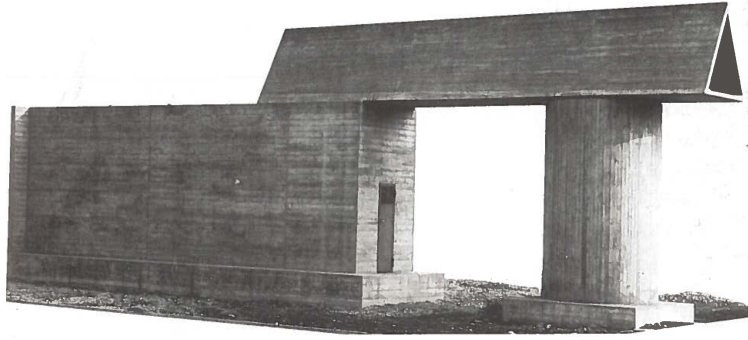
Por outro lado, o conceito sobre a elementaridade formal é bastante claro nas primeiras obras do autor, uma vez que se traduzem na sua maioria por formas primárias e elementares que revelam a construção clássica como essência projectual. Os projectos do Monumento à Resistência em Cuerno ou o Centro Direcional de Turim, ambos datados de 1962, sobre os quais a forma arquitectónica se afirma através de uma volumetria simples e abstracta, projectada através de operações geométricas elementares, são explícitos dessa ideia de concepção.

Em Turim, o autor juntamente com Gianugo Polesello, projecta uma volumetria abstracta que se insere na malha urbana da cidade, através de um reurbanização dos espaços envolventes. Os dois projectos, apesar de radicais no seu aspecto formal, não renunciam a conexão entre a nova forma arquitectónica e a cidade antiga.

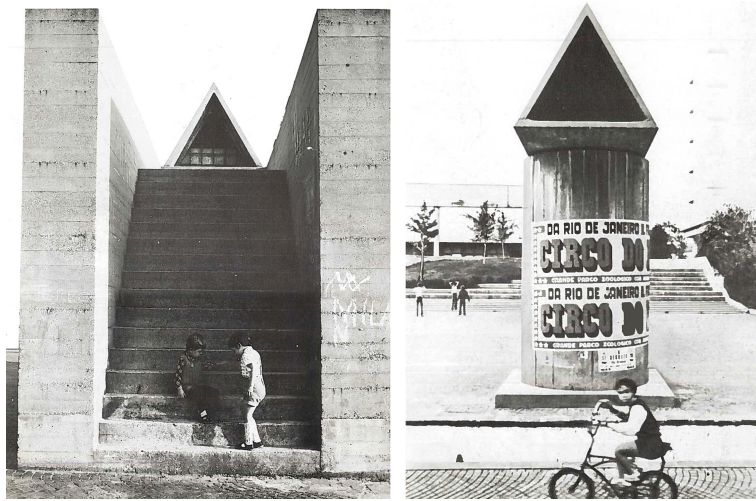
---

75 ROSSI, Aldo, *Arquitectura para os museus, Para uma arquitectura de tendência*

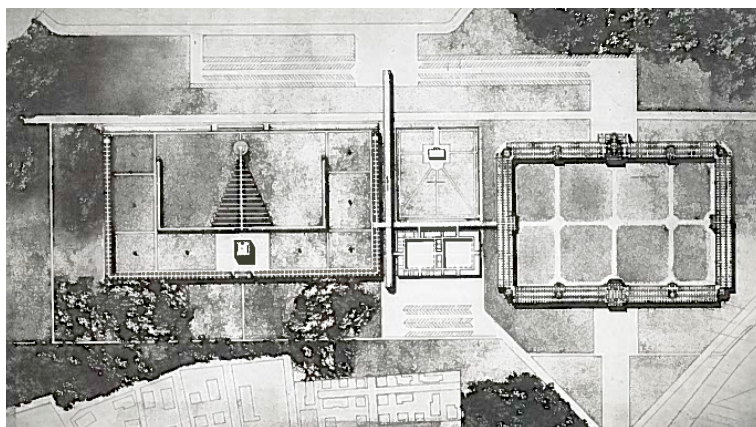
76 MONEO, Rafael, *Inquietude teórica y estratégia projectual, Aldo Rossi*, pg. 125



91



92



93

91 Aldo Rossi, Praça Pilotta em Parma de 1964

92 Aldo Rossi, imagens da construção da Praça Pilotta

93 Aldo Rossi, planta do conjunto do Cemitério de Modena de 1984

Outros exemplos desta temática entre continuidade e elementaridade, são os projectos para a praça de Segrate e para a praça de Pilotta em Parma. Nestas obras, o autor elege um conjunto de formas elementares do seu mundo iconográfico que, na verdade, resultam do conhecimento da tradição construtiva da arquitectura do passado.

No primeiro existem semelhanças aos métodos antigos, tal como é notório a versão contemporânea de uma coluna e de um frontão através do volume cilíndrico e do prisma triangular. Este processo inspirado na arquitectura da ilustração das formas geométricas primárias, foi capaz de produzir um cenário pensado como um verdadeiro paradigma da vida quotidiana. Nestes projectos é realçada uma característica bastante particular do autor, que remete para a sensibilidade social e temporal que expressa efetivamente a essência da sua arquitectura.

*“Os desenhos de Rossi (...) mostrarão aquela elementaridade necessária para analisar a arquitectura e, portanto, para a construir (...) às vezes, como em Segrate, ou nos desenhos para a praça de Pilotta em Parma, (a elementaridade) converte-se em geometria elementar, primária, abstracta, mantendo a sua condição enquanto tal através da neutralidade do betão.”<sup>77</sup>*

O Cemitério de San Cataldo em Módena, é talvez o projecto que melhor ilustra a teoria de Rossi, uma vez que toda a sua estrutura arquitectónica resulta de uma síntese da sua ideologia. Concebido numa fase avançada da sua obra, sobre a qual os conceitos teóricos se encontravam bastante cimentados, o projecto em Modena planeava a ampliação de um antigo cemitério neoclássico. Logo à partida, percebemos que o autor não considera o plano como um processo de união à antiga construção. Pelo contrário, compreende-o como uma tentativa de reinterpretar o antigo, propondo duplicá-lo respeitando as matrizes arquitectónicas da sua forma na cidade. Na realidade *“Rossi propõe duplicá-lo. E fá-lo de uma forma realmente subtil e complexa. Duplica-o através da implantação de uma série de construções intermédias situadas entre um eixo que permite esta virtual reflexão...”<sup>78</sup>*

Esta estratégia de duplicação como meio para a concretização do novo plano resulta da sensibilidade do autor sobre a temática da continuidade dos factos urbanos descrita no seu livro a *“Arquitectura da Cidade”*. Nele, refere que entende o conceito de *locus* *“como a relação singular e no entanto universal, que existe entre uma certa situação local e as construções aí localizadas. A escolha do lugar para uma certa construção, como para uma cidade, tinha valor proveniente no mundo clássico; a situação, o sítio, era governado pelo genius loci, pela divindade local...”<sup>79</sup>*

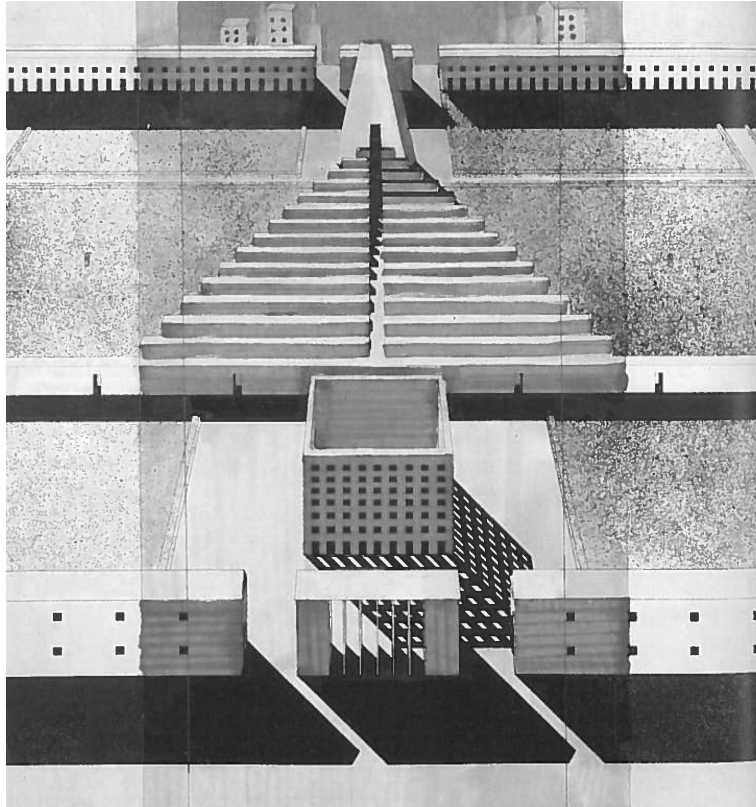
A estratégia de implantação e as operações de ligação entre os dois conjuntos urbanos face à circunstância de projecto foram conduzidos por uma lógica clássica e contínua que respeita a memória do lugar.

---

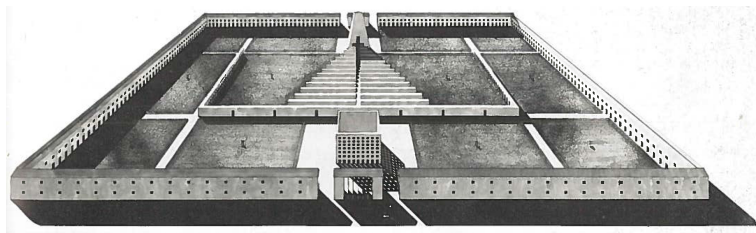
77 MONEO, Rafael, op. cit. pg. 120

78 Ibidem. pg. 119

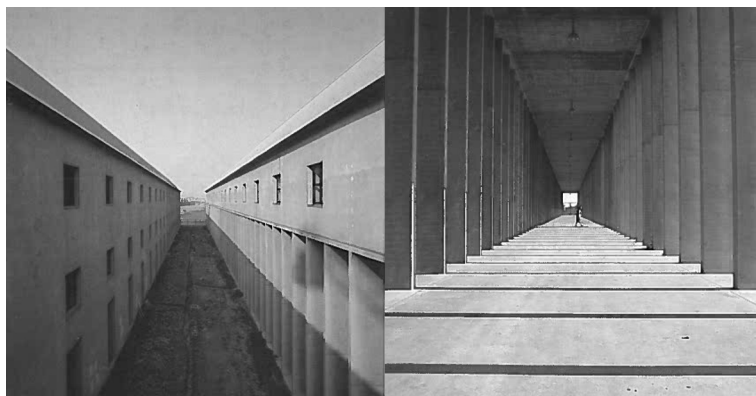
79 ROSSI, Aldo, A Arquitectura da Cidade, Individualidade dos factos urbanos, pg. 151



94



95



96

94 Aldo Rossi, estudo conceptual do Cemitério de Modena

95 Aldo Rossi, Cemitério de Modena

96 Aldo Rossi, Cemitério de Modena

Deste modo, sobre a temática da concepção de monumentos num determinado ambiente, Rossi refere que *“o monumento para além do facto de ser historicamente determinado, possui uma realidade própria analisável. Podemos, além disto, propor-nos construir monumento; mas (...) para o fazer, necessitamos de uma arquitectura, isto é, de um estilo. (...) Apenas a existência de um estilo arquitectónico pode permitir opções originais, nestas opções originais cresce a cidade.”*<sup>80</sup>

Rossi identifica-se com as características da linguagem arquitectónica que resultam de uma reinterpretação dos princípios da composição clássica, como é exemplar a elementaridade formal, os sistemas de simetria, as repetições dos elementos construtivos e a utilização de pórticos ou galerias. A continuidade das técnicas de construção primárias dos fragmentos que compõem uma cidade são, de facto, a referência de Aldo Rossi na concretização construtiva e na concepção compositiva das suas formas e espaços. O mesmo refere, que a arquitectura *“para ser significativa deve ser esquecida. Ou estar presente como uma imagem referencial que se confunde com as recordações.”*<sup>81</sup>

Esclarece assim a ideia de Historicismo como uma disciplina de projecto, ou seja, a consciência da história da cidade e da tradição construtiva do passado surgem como um processo independente que, por sua vez, define a singularidade e objectividade das formas arquitectónicas quase sempre racionais e sentimentais.

De novo, através da interpretação da obra de Giorgio Grassi, arquitecto Milanês nascido em 1935, enalteçemos a importância da História da Arquitectura como elemento de conhecimento indispensável para a concretização do espaço e da forma arquitectónica. O autor simboliza a sua prática de projecto, como um acto de cultura, bem como valoriza de forma consciente a aprendizagem da história como ferramenta teórica indispensável para a definição de uma teoria e defende-a, como uma ciência baseada em princípios racionais e clássicos.

Grassi, transmite pelos seus edifícios, uma linguagem de projecto coerente, corretamente adaptada à sua época e codificada em princípios culturais antigos. A definição da sua arquitectura, corresponde, na realidade, à dos seus antepassados, uma vez que as proporções geométricas se regem pelo conhecimento da cultura histórica e acompanham a mesma linha do universo da elementaridade construtiva, à semelhança de Rossi e Zermani.

Tal como Rossi, cada novo projecto de Grassi é um sistema que enaltece a história e a memória da cidade, bem como a ideia de Tradição Clássica que defendemos do ponto de vista teórico, o que permite identificar uma certa coerência ideológica e um carácter contínuo explícito na definição das formas arquitectónicas por ele concebidas.

O projecto da Residência de estudantes em Chieti, é bastante esclarecedor dessa perspectiva teórica. O desenho dos espaços, da forma e dos elementos estruturais que o compõem, são o resultado de uma ideia baseada na tradição da arquitectura, como são exemplo as arcadas, o pátio, as

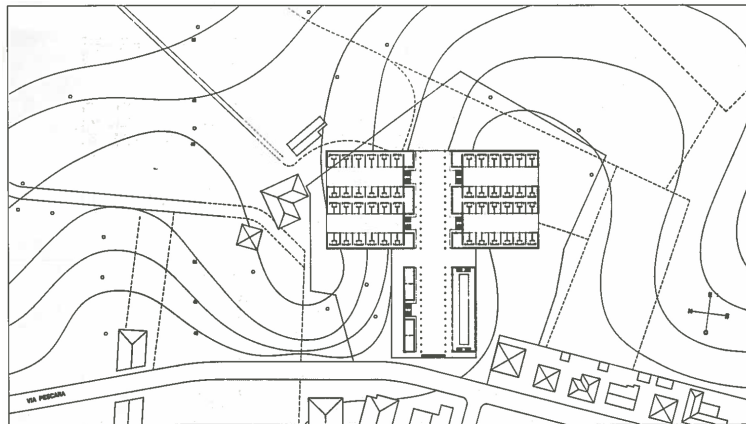
---

80 Ibidem. pg. 185

81 MONEO, Rafael, op. cit. pg. 119



97



98

97 Giorgio Grassi, Residência de estudantes em Chieti, Itália

98 Giorgio Grassi, planta de implantação da Residência de estudantes em Chieti

galerias e a praça, sempre definidos por linhas geométricas e pela ênfase da simetria axial como princípio organizador dos espaços. Deste modo, revisitamos através deste projecto a “...*rua de weinbrenner, a praça do Duomo de Pistocchi ou a colunata do Altes Museum de Schinkel*”<sup>82</sup>, que em simultâneo referenciam simbolicamente a obra e contribuem para a resolução do problema funcional.

*“Para Pávia ou em Chieti, o meu trabalho quis mostrar sempre, muitas vezes de forma ostentosa, o seu vínculo com algo que existia antes do projecto e que este queria manifestar de novo. Porém, este algo não tinha relação imediata com as formas do projecto. Era algo cuja tanto a perda como a necessidade, queriam denunciar o projecto com a sua presença.”*<sup>83</sup>

Igualmente no projecto de Pávia, Grassi propõe a elaboração de uma teoria que repete novamente “*coisas já ditas*”. A concepção formal foi conduzida segundo uma lógica regular e elementar, apoiada na ordem como método estrutural, segundo a qual “*a repetição se afirma como afirmação da verdade*.” A vontade do autor em assumir a capacidade de transformação através da identidade dos seus elementos compositivos, propõe um modelo ideal de urbanidade num local bastante descaracterizado. Deste modo, os elementos revisitados desprovidos de ornamento, recordam temas clássicos que fundamentam o projecto e que enfatizam a unidade do conjunto.

A consciência histórica é, por isso, manifestada nestes dois projectos por um desejo de firmeza intemporal. Através da sua análise verificamos de forma abstrata colunas, entablamentos, cornijas, alinhamentos, materiais, relações e dimensões que esclarecem a dicotomia entre a história da cidade e a sua continuidade no presente.

*“Era inevitável que o meu trabalho recorresse (...) só a exemplos antigos e a poucas experiências da arquitectura moderna; visto a distância não havia outra alternativa. Os meus projectos usaram, e usam todavia, uma linguagem considerada antiga, todavia parece-me que a lógica consequência desta recorrência, de momento, me parece sem alternativas.”*<sup>84</sup>

A ideologia de Grassi releva que a delimitação do nosso campo referencial de formas, capacita a prática arquitectónica de se tornar cada vez mais coerente com o tipo de representação que perseguimos como paradigma da nossa ideia de projecto. Este processo, incute no exercício prático uma maior confiança e firmeza no acto experimental, bem como permite controlar a insegurança sobre o desfecho final da obra. Tal como refere, “*São projectos que...estão sempre a entender objectivos formais a longo prazo.*”<sup>85</sup>

---

82 GRASSI, Giorgio, *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, pg. 96

83 *Ibidem*, pg. 95

84 *Ibidem*, pg. 96

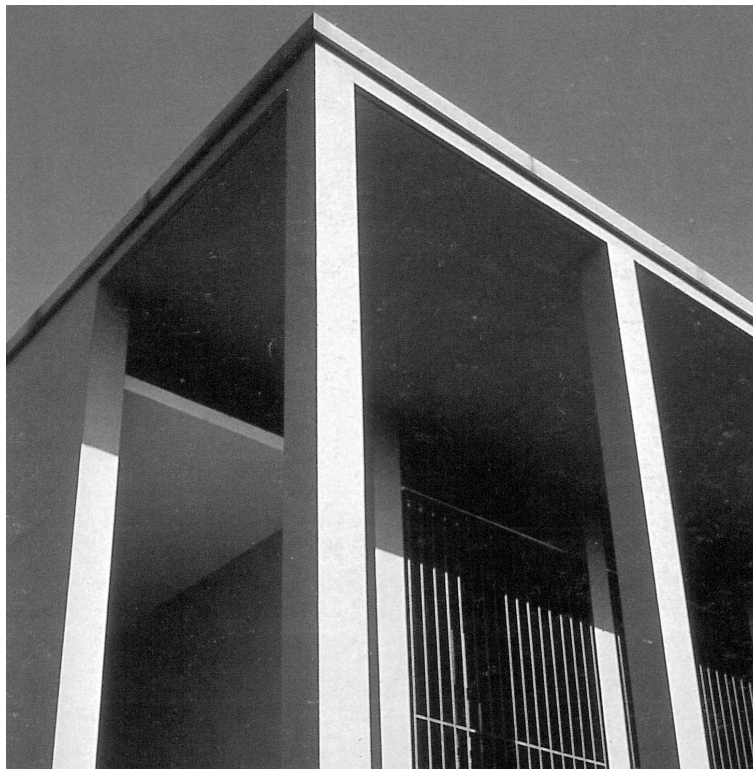
85 *Ibidem*, pg. 96



99



100



101

99 Giorgio Grassi, alçados da Residência de estudantes

100 Giorgio Grassi, Residência de estudantes

101 Giorgio Grassi, Residência de Estudantes

A ideia de uma ordem formal herdada pela arquitectura da Antiguidade Clássica foi a premissa para alcançar a identidade do seu trabalho. Grassi refere, nomeadamente sobre a expressividade das suas formas, que estas são o aperfeiçoamento de uma aprendizagem contínua e de um processo referencial de bons exemplos do passado, com a finalidade de os compreender, adaptar e transformar a cada nova circunstância de projecto, não renunciando o bom legado técnico-construtivo que lhe foi transmitido.

*“...a ordem em arquitectura é sempre, apesar de tudo, um artifício (...) criado para fazer as coisas mais compreensíveis, preocupamo-nos sempre em trabalhar de modo que as coisas tenham o seu justo relevo, pondo em evidência as diferenças, sem as eliminar, dotando-as de credibilidade e consistência, de forma que a noção de ordem saia reforçada.”<sup>86</sup>*

Em termos gerais, associados à História e à crítica da Arquitectura, as ideologias arquitectónicas dos autores descritos Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Paolo Zermani, revelam a essência da linguagem clássica. Grande parte dos seus projectos constituem, na verdade, um paradigma desse diálogo entre linguagem e arquitectura que, em simultâneo, adoptam uma atitude racional como meio para atingir a perfeição geométrica das formas e dos espaços das suas obras.

Em suma, os três arquitectos utilizam um léxico gramatical baseado em operações de repetição ou de reinterpretação com a concepção compositiva da história greco-romano. Esforçaram-se para garantir a transmissão do respeito pelas formas do passado e pela história da cultura clássica, como filosofia de construção do presente e do futuro. Por seu lado, o reconhecimento do lugar e a recuperação dos fundamentos da caracterização da arquitectura da cidade, revelaram-se essenciais na concretização teórico-prática dos projetos. Tal como refere Grassi nos seus escritos, em termos funcionais, *“a experiência histórica da arquitectura é, portanto, o único material que dispomos. No entanto é também tudo o que necessitamos. O processo do projecto é sempre o mesmo; ver as coisas e renová-las. Sempre.”<sup>87</sup>*

---

86 GRASSI, Giorgio Electra, Cuestiones de diseño, pg. 32

87 Ibidem, pg. 19



## 2.1.2 Mies e a ideologia de projecto

Mies Van der Rohe, perante o que caracteriza a experiência arquitectónica do início do século XX, impõem-se à semelhança de outros, através da criação de uma linguagem arquitectónica incentivada por uma síntese de valores entre os princípios arquitectónicos do passado e os do presente, que ambicionava transmitir os ideais de liberdade e democracia num período marcado pela constante alteração cultural provocada pelas ocorrências políticas.

As adversidades causadas pela primeira guerra mundial, fizeram surgir na Alemanha um movimento vanguardista que rejeitava os valores históricos dos séculos anteriores. A resposta cultural baseou-se na criação de uma nova ordem social sustentada apenas pelo desenvolvimento tecnológico e científico. Através desta transformação empírica, Mies destaca-se sobretudo pela capacidade de inovação e pela tentativa de solucionar os problemas gerais da arquitectura moderna, nomeadamente sobre a dicotomia entre os princípios antigos de composição e os novos conceitos conceptuais baseados na ideia de Tradição Clássica.

A ideologia do autor resulta em grande parte da leitura sobre os seus contemporâneos, no entanto, distingue-se dos seus compatriotas principalmente sobre reflexão teórica de três opções projetuais diferentes. Estas correntes distinguem-se sobretudo pelo pensamento de cada arquitecto face ao modo como sintetizava os valores do passado. Por um lado, uns admitiam a capacidade de adaptar as necessidades da época actual com as metodologias proveniente do passado. Outros, acreditavam que a sua ligação ao passado não impede a abertura aos recentes valores e por último, os mais radicais, defendiam que o antigo tinha de ser renunciado e o novo enfatizado como única possibilidade conceptual.

*Mies "...descreveu a situação espiritual da arquitectura actual do ponto de vista artístico apresentando uma série de exemplos, (...) os que procuravam criar coisas novas relacionando-se com o passado (...) os outros que não negam a relação com o passado, mas que estão abertos ao novo e os terceiros que procuram leis completamente novas."*<sup>88</sup>

A posição do autor perante a relação entre a ideologia tradicionalista com a época a que pertence, leva-nos a concluir que a posição conceptual dos últimos é a única capaz de entender os valores da época actual. Todavia, apesar de realçar a notoriedade da compreensão do contexto da época pelos autores que melhor entendiam as suas características, aproxima-se da ideologia arquitectónica daqueles que baseiam a sua prática de projeto na exploração do novo, bem como no respeito pela história e tradição. Desse modo, admitia a hipótese do novo ser uma alternativa ao antigo desde que esteja em consonância com os valores vanguardistas da época.

---

88 NEUMEYER, Fritz, Mies van der Rohe: La palabra sin Artificio, pg. 458



102



103

102 Mies na Acrópole, olhar retrospectivo à ordem em 1959

103 Mies em Epidauro na Grécia em 1959

A singularidade da sua obra é por isso caracterizada pela produção arquitectónica marcada por uma concepção tradicionalista e historicista, que rompe com os valores das forças vanguardistas, aliado a um espírito moderno desenvolvido pelas novas tecnologias construtivas. Na verdade, o raciocínio científico e a evolução tecnológica propagada através do betão, do aço e do vidro, revolucionaram os projectos de arquitectura, bem como interromperam a continuidade do que até então se entendia por modernismo.

No entanto, perante os progressos construtivos e compositivos da arquitectura moderna e o seu consequente desbloqueio cultural, Mies concretiza os seus projectos através de uma concepção racional estabelecida pela noção das experiências do período greco-romano. Deste modo, é essencial entender através da sua obra, o paralelismo entre o racionalismo clássico e os novos valores arquitectónicos da modernidade. Neste sentido, para uma melhor interpretação da sua teoria arquitectónica, é importante realizar uma abordagem cronológica da sua carreira, com o intuito de entender as variâncias da sua metodologia de projecto.

*"...li em algum lugar, que a arquitectura pertence à época e não ao tempo, pertence a uma época determinada. Depois de ter entendido isso, já não me interessavam os modismos na arquitectura. Eu queria encontrar os princípios mais profundos (...)"*<sup>89</sup>

Na verdade, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), nas primeiras décadas de trabalho no gabinete de Peter Behrens em Berlim, era essencialmente um produto da tradição histórica. Nas primeiras obras, apesar de se notar uma clara aproximação às formas clássicas, notamos uma evidente aproximação depurada pelo neoclassicismo, nomeadamente por uma tendência para a desornamentação. Exemplo dessa atitude é o projecto para a fábrica AEG da autoria de Behrens, que se materializa segundo os valores clássicos da arquitectura romana e que conduziu a alguns críticos da arte a considerá-lo um verdadeiro templo no século XX.

Apesar de ser evidente a referência de Behrens na sua obra inicial, em alguns escritos esporádicos posteriores Mies critica o mestre, uma vez que este pretendia alcançar um estilo próprio e inovador, materializado por obras monumentais e vanguardistas, apoiadas sobretudo no desenvolvimento industrial. Sobre o projecto da fábrica AEG, Mies refere *"Aquele que constrói uma fábrica como um templo mente e desfigura a paisagem."*<sup>90</sup> Esta sua afirmação sobre Behrens, aponta para o facto deste não saber materializar os conceitos adequados para a sua época e basear-se apenas em formalismos históricos desnecessários.

Por seu lado, com Berlage, Mies reinventa uma criteriosa técnica construtiva negando o conceito de arbitrariedade estrutural no acto projectual. Neste período da sua obra condenava fundamentalmente os arquitectos que valorizavam a aparência formal em oposição à essência funcional do projecto.

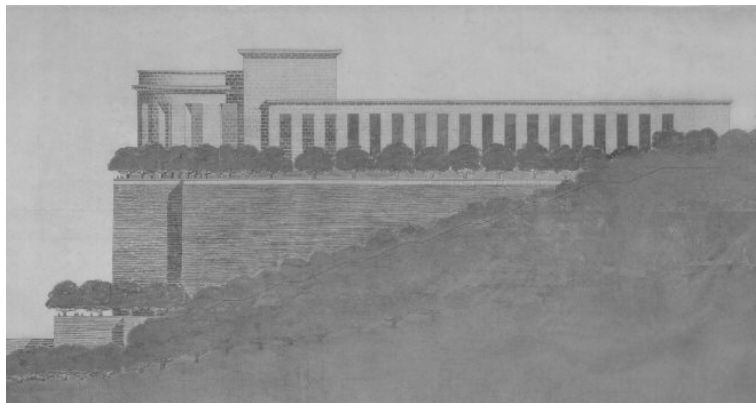
---

89 Conversas com Mies Van der Rohe, pg. 55

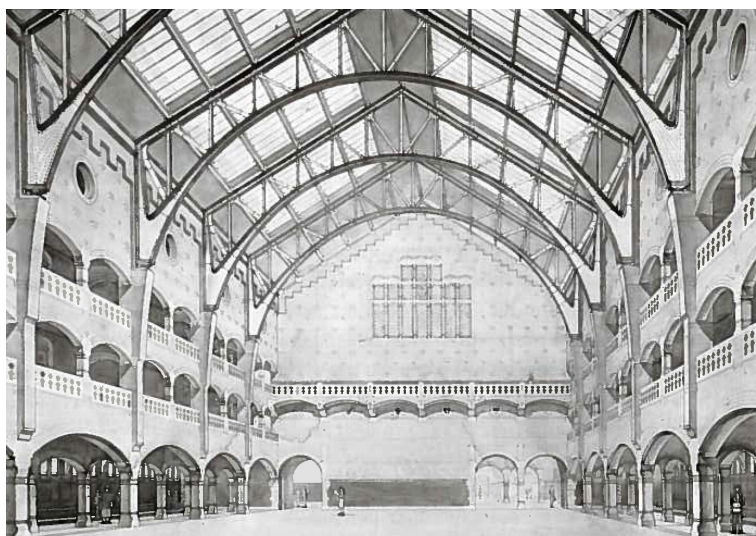
90 NEUMEYER, Fritz, op. cit. pg. 105



104



105



106

104 Mies, Bismarck Monument, Concurso de projecto, Alemanha de 1910

105 Mies, Bismarck Monument, Concurso de projecto, Alemanha de 1910

106 H.P. Berlage, Bolsa de Amsterdão

A estima por Berlage reactiva assim o debate anti-clássico, uma vez que se divide entre a defesa de um neoclassicismo ressuscitado presente em Behrens e um neorromantismo moderno desenvolvido por Berlage.

A oportunidade de produção no atelier do arquitecto Alemão, aproxima-o da obra do mestre Karl Friedrich Schinkel, que seria a sua maior referência clássica na fase avançada da sua carreira. Por volta de 1910, surge o concurso do Monumento a Bismarck, considerado um projecto que ilustra notavelmente a sua ideologia inicial, uma vez que é evidente o resultado clássico e a atitude tradicionalista de Mies inspirado em Schinkel, através da utilização de elementos clássicos, tais como o pódio colossais e a colunata lateral, aliados a um enorme rigor compositivo e a uma simplicidade volumétrica tendencialmente abstrata.

*“É inútil tentar utilizar as formas do passado na nossa arquitectura. Mesmo o mais forte talento artístico deve fracassar nesta tentativa. Mais uma vez vemos arquitectos talentosos que ficam aquém dos seus objetivos, porque o seu trabalho não está em sintonia com a época. Por fim, apesar do seu grande talento, são diletantes.”<sup>91</sup>*

No início da década de 20, Mies entra em conflito com Behrens e abandona o atelier. A partir deste momento, o autor começa a apresentar tendências modernistas, através de um claro desejo de simplificação formal e espacial aliado a uma experimentação volumétrica moderna caracterizada pelo uso da cobertura plana e pela simetria espacial. Adere à modernidade com uma visão inovadora e notória do ponto de vista espacial e formal, bem como manifesta uma ruptura com os formalismos históricos e conceptuais do passado.

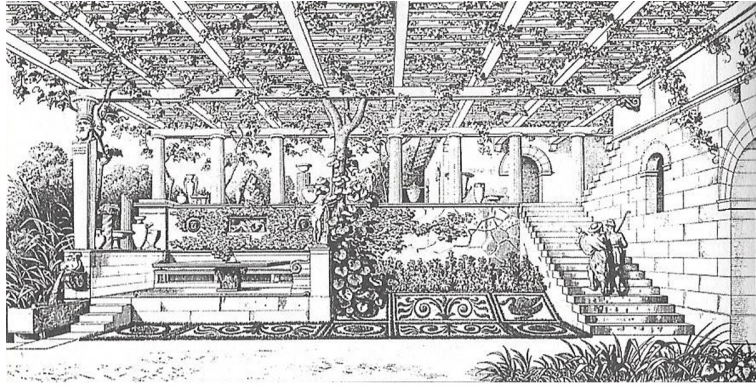
Em contrapartida a este impulso pela experimentação artística “avant-garde”, concebeu na fase mais madura da sua carreira, um conjunto de objectos arquitectónicos com traços claramente tradicionalistas, referenciados pela linguagem clássica e pelo neoclassicismo singular da obra de Karl Schinkel.

Sobre esta dicotomia, entre conservação e radicalismo, ou entre moderno e clássico Mies refere que: *“Não penso que houve mudança; acho que houve um desenvolvimento natural. No começo da década de 1920, eu tentava entender a arquitectura e encontrar soluções positivas. Continuo a tentar fazer isso até hoje. Não construo sistemas sociológicos, mas interessa-me muito o tema da Civilização: o que é, o que está a acontecer. A Civilização não se trata do sistema ou da obra de um único homem, mas da obra de muitos. Ela chega-nos do passado, e tudo o que podemos fazer é guiá-la. Não acho que possamos mudá-la na sua essência. Podemos fazer algo com ela, de maneira positiva ou negativa.”<sup>92</sup>*

---

91 Conversas com Mies Van der Rohe, pg.44

92 Ibidem. pg. 29



107



108



109

107 Karl Schinkel, Banos Romanos en Postdam de 1826

108 Mies Van der Rohe, National Gallery em Berlim de 1962-68

109 Mies Van der Rohe, Dominion Center em Toronto de 1969

## A Referência Clássica

A relação da sua prática arquitectónica com a cultura clássica, referencia-se fundamentalmente na filosofia de Karl Schinkel. Mies refere que Schinkel *"...era o arquitecto mais importante da cidade de Berlim. Havia outros, mas Schinkel era o mais importante. Seus edificios eram um excelente exemplo de classicismo; o melhor que conheço. (...) Estudei as suas obras minuciosamente e rendi-me à sua influência (...) Acho que Schinkel tinha uns edificios maravilhosos, umas proporções excelentes e detalhes muito bons."*<sup>93</sup>

O interesse pela obra de Schinkel justifica-se em grande parte pela síntese entre os valores do passado e os do presente, bem como na circunstância de que ambos se encontravam num período de transição de valores conceptuais. Neste sentido, Mies considera Schinkel como *"O maior Arquitecto do Classicismo"*, evocando o Altes Museum como o momento de transição entre os dois momentos transitórios, a era clássica e a pré moderna.

*"Entre muitos paradoxos, um atormenta as atitudes dos críticos modernos, acerca da arquitectura dos fundadores do movimento moderno. Muitos dos mais notórios arquitectos estão focados neste momento para uma revivificação de imagens neoclássicas, enquanto conservam as técnicas construtivas do Movimento Moderno (...) Mies Van der Rohe."*<sup>94</sup>

A teorização sobre a sua obra possibilita, por isso, dissecar sobre a ideia de Tradição Clássica na época Moderna. O impacto da sua ideologia, perante os princípios conceptuais do passado é, de facto, a chave para a criação de uma linguagem de projecto coerente e válida no seu tempo. Na realidade, Mies defende a libertação dos cânones compositivos antigos desnecessários através de uma depuração elementar dos seus elementos, bem como pelo seu respeito face à inexistência de novos elementos conceptuais, ainda hipotéticos.

Deste modo, a hipótese do novo ser uma alternativa ao antigo, comprometia-o de exigir *"tanto ou mais quanto, a seu tempo, se havia exigido do antigo. O que põe em evidência uma atitude defensiva em relação aos interesses efémeros do novo pelo novo."*<sup>95</sup> Por este motivo, as normas ideológicas clássicas de Schinkel, eram ainda interpretadas de forma autêntica e possíveis de serem materializadas. Naturalmente, o exemplo desta posição sobre Schinkel, expressa-se através da leitura interpretativa dos edificios clássicos. Entre eles, já destacado anteriormente, o notável Altes Museum que se destaca no lugar através de um monumental edificio público salientado pela colossal colunata, foi claramente elucidativo da sua aprendizagem. Como o diz no *"...Altes Museum pode-se aprender tudo – e eu tentei fazer isso. Nele Schinkel tornou as janelas muito claras, separou os elementos, as colunas, as paredes e o tecto, e eu acho que isso ainda é visível nos meus edificios mais recentes."*<sup>96</sup>

---

93 Ibidem. pg. 29

94 MVDR Architectural Monographs pg.109

95 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 137

96 Mies van der Rohe, in Philips Lambert, Mies in América, Montreal, pg. 373



110



111



112

110 Karl Schinkel, Altes Museum

111 Mies Van der Rohe, National Gallery em Chicago de 1969

112 Mies Van der Rohe, Dominion Center em Toronto de 1969

À semelhança de Schinkel, defende que a importância da História da Arquitectura e a procura de uma linguagem comum, devem ser os princípios necessários para concretizar um objecto arquitectónico. Como o diz *“a beleza é o testemunho visível da inteligência”*<sup>97</sup> e os estilos deveriam ser capazes *“de nomear os elementos mais bonitos e juntá-los para conceber um todo harmonioso, ou então devia-se adoptar um único estilo para se alcançar uma autêntica proeza, e se for este o caso, que seja o Gótico ou outro estilo que melhor manifeste as necessidades do presente.”*<sup>98</sup> Assim, considerando-o o mais hábil discente de Schinkel e um dos mais notórios arquitectos modernos do século XX, é necessário esclarecer de que modo foi feita essa transmissão cultural.

O legado clássico foi transferido, essencialmente, pela morfologia volumétrica, pela harmonia das proporções e pela composição funcional do edifício, renunciando o repertório clássico que caracterizava a obra de Schinkel. Por outro lado, considerava a solução de construir os edifícios sobre pedestais um método interessante que o aproximava naturalmente da tradição arquitectónica antiga, mais concretamente da Arquitectura Grega.

Giorgio Grassi, sobre a dimensão inovadora da obra de Mies afirma que, *“A história da minha relação com o movimento moderno é bastante sintomática neste sentido. Tenho de reconhecer, por exemplo, o forte vínculo de simpatia que me une ao trabalho (...) de Mies.”* No entanto, perante a viabilidade da arquitectura contemporânea face à antiga refere que *“...o sentido da insuficiência, da imperfeição, e em certa medida de decepção que sempre me provocou a sua consideração como exemplo; o sentido da frustração que em regra geral me transmitem quando os comparo com outros exemplos análogos da arquitectura do passado. Isto é, a legítima frustração que provém da dúvida de que a arquitectura contemporânea esteja realmente em condições de poder competir com a sua tradição, ou inclusive de que tenha a ela renunciado voluntariamente.”*<sup>99</sup>

Mies van der Rohe, é por isso um notório arquitecto pelo conhecimento que herdou da linguagem clássica da arquitectura. A sua obra permite identificar inovações tecnológicas e construtivas, possibilitadas pelo uso do ferro e do aço, e reinterpretações dos temas clássicos, tais como o ritmo, a simetria, a repetição e a proporção aliada à escala provenientes dos projectos neoclássicos. Através do declarado conhecimento audaz da tradição histórica, foi possível alcançar um pragmatismo sobre os valores tradicionais, que surgirão na fase tardia da sua obra sintetizados pela sua incomum e singular capacidade projectual vanguardista.

Por estes experimentalismos teóricos, Mies é eleito como um dos arquitectos mais relevantes da história moderna do século XX. A sua reputação e notoriedade histórica resultam assim da produção de formas arquitectónicas que marcaram a atemporalidade da linguagem clássica no período moderno e que por sua vez contribuíram para a perenidade da ideia de Tradição Clássica ao longo do movimento.

---

97 Schinkel, Framptom, Studies in Tectonic Culture, pg. 79

98 Schinkel, in Barry Bergdoll, Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for prussia, pg. 222

99 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 136



113



114

113 Karl Schinkel, Altes Museum

114 Mies Van der Rohe, Neue National Gallery

## A Linguagem de Projecto

*"Depois de um longo período de trabalho, pensamento e estudo, realmente acho que a arquitectura só tem a ver com esta civilização na qual nos encontramos. (...) Especialmente, numa época tão confusa, que outra coisa poderia guiar-nos senão a razão? Este é o motivo pelo qual, desde o começo da década de 1920, tentamos com tanto empenho encontrar qual é a maneira mais racional de fazer as coisas. Havia gente com muitas fantasias interesses escultóricos (...). Todos eram mais ou menos fantásticos, mas naquela época haviam poucos que fossem sensatos. Desde bastante jovem já tinha decidido ter uma atitude sensata."*<sup>100</sup>

Acerca da problemática sobre a linguagem arquitectónica, Mies Van der Rohe descarta, ao contrário de Frank Wright, a procura por uma posição criativa e inovadora baseada somente em fantasias pessoais. Defende, na verdade, que o importante a considerar no projecto é a capacidade de proteger a herança dos valores do passado e da tradição, como premissas para a construção de uma arquitectura fundamentada adequada para a época de construção.

Sobre este conceito, de que a arquitectura é sobretudo uma linguagem intelectual que utiliza elementos de uma gramática formal do passado, afirma que: *"Não estou a fazer Arquitectura, estou a fazer arquitectura como uma linguagem e acredito que temos que ter uma gramática para ter uma linguagem. Tem que ser uma linguagem viva mas por fim havemos de alcançar uma gramática. É uma disciplina. Que em última instância, pode ser utilizada para fins normais e dará origem ao discurso em prosa. E, se se for bom, poderemos escrever uma prosa maravilhosa, e se se for realmente bom, poderemos vir a ser poetas. Mas, sempre utilizando a mesma linguagem; essa é a sua característica. Um poeta não inventa uma linguagem diferente para cada poema. Não é de facto necessário fazê-lo; ele usa a mesma linguagem, utiliza mesmo as mesmas palavras."*<sup>101</sup>

Esta citação é de facto, bastante esclarecedora sobre a linguagem arquitectónica do autor, uma vez que define que o pensamento arquitectónico não se pode refugiar em teorias, nem em individualidades e fantasias, antes pelo contrário, deve apoiar o sentido num caminho objectivo e disciplinar capaz de alcançar uma gramática comum. Segundo as suas palavras, a tentativa de reinterpretar as normas conceptuais passado e os mais antigos métodos de composição deve ser capaz de alcançar uma síntese entre esses princípios e as necessidades do presente, com a finalidade de conceber uma linguagem inovadora que permaneça como vocabulário. Este *"...está para a linguagem como os elementos construtivos estão para a arquitectura; e a gramática está para a linguagem como a ordem está para a arquitectura; e, por isso, para Mies, a gramática é como uma disciplina."*<sup>102</sup>

---

100 Conversas com Mies van der Rohe, Conversa 3, pg. 84

101 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 156

102 Ibidem. pg. 156



115



116

115      Construção sobre "pilotes", Leo Frobenius, Africa, 1923

116      Mies van der Rohe, Casa Farnsworth de 1950

Esta dicotomia entre linguagem e arquitectura é fundamental para o presente e futuro da arte em questão. Partindo do princípio que cópia e reinterpretação são denominações totalmente opostas, a tentativa de desenvolver uma linguagem comum, consistente e fundamentada em princípios históricos, deve ser o aspecto mais importante a considerar no nosso trabalho.

Mies nunca esteve preocupado com a existência de um movimento arquitectónico que imita ou copia os seus princípios arquitectónicos. A transmissão dos valores defendidos herdados pela cultura e pela tradição, pode por outros obter um nível de beleza e perfeição superior, através da capacidade de reinterpretação de cada um. Deste modo, a importância da aprendizagem sobre as bases da arquitectura e as regras básicas de concepção, devem ser apresentadas como um requisito indispensável para expressarmos-nos com conhecimento e criamos uma linguagem cultural, própria e identitária.

*“A razão é o primeiro princípio de todo o trabalho humano (...). Uma vez compreendido este princípio só se consegue agir em conformidade com ele. (...) o vigor criativo de um princípio geral depende precisamente da sua possibilidade de ser generalizável. Isto é precisamente o que eu penso quando falo sobre a estrutura da arquitectura. Não se trata de uma solução especial. É a ideia geral. Por vezes, diz-se: Como se sente se alguém o copia? Digo que isso não é um problema meu. Penso que é a razão do nosso trabalho: encontrar algo que possa ser utilizado por todos. Esperamos apenas que seja bem utilizado.”*<sup>103</sup>

No projecto da Neue National Galerie em Berlim datado de 1968, aproxima-se dos valores antigos e da linguagem clássica, mais precisamente da ideologia clássica de Schinkel, nomeadamente pela aproximação à monumentalização do edifício no lugar e pela clara reinterpretação de alguns elementos clássicos, tais como a cortina de pilares que antecede o espaço coberto do museu e o entablamento revestido a chapas metálicas.

O museu, semelhante a um sólido vítreo prismático, remata um conjunto urbano composto por outros edifícios culturais que organizam o Centro Cultural de Berlim na Kemperplatz. Perante a diferença de cotas que caracteriza o terreno, o arquitecto joga com a sua diferença, com a ambição de criar dois pisos, um sobrelevado destinado a exposições temporárias e outro subterrâneo que alberga as exposições permanentes.

O piso sobrelevado em cerca de 1,20 metros do solo sobre uma plataforma, princípio que se identifica com a implantação de um templo grego sobre um pedestal, caracteriza-se por um espaço fluido, amplo e transparente, pela ausência quase nula de elementos divisórios. Este piso alberga segundo o programa, duas caixas correspondentes aos acessos verticais, o lobby e o espaço destinado às salas de exposição temporárias. Além disso, as paredes de vidro iluminam de modo homogéneo todo o espaço interior, bem como integram-no visualmente com o exterior, processo este que lembra a ambição de Schinkel no átrio superior da escadaria do Altes Museum.

---

103 Mies, entrevistado por John Peter, 1955, pg. 160, in RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 155



117



118



119

117 Mies van der Rohe, Crown Hall

118 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

119 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

*“...é apenas um grande hall, que naturalmente traduz grande dificuldade para exposições de arte. Estou plenamente consciente disso. Mas tem tanto potencial que eu simplesmente esqueço essa contradição.”*<sup>104</sup>

O edifício é coberto por uma estrutura quadrangular em grelha, com dimensões de 64,80 metros por aresta, revestida por painéis metálicos também quadrangulares de 3,60 metros por lado, com 1,80 metros de altura reforçadas por perfis T, que possibilitam através do recuo da fachada de vidro em 7 metros, a criação de um espaço de circulação exterior que permite, em simultâneo, a exposição de obras de arte no exterior do edifício. Esta solução, manifestada por um recuo do sólido vítreo em relação ao plano da cobertura identifica-se, naturalmente, com o modo de construção do peristilo da Arquitetura Grega, uma vez que lembra o espaço exterior coberto sobre o perímetro do edifício, entre a colunata e a sala de devoção.

*“Sobre um pódio de pedra, que define amplas esplanadas abertas, qual acrópole, situa-se um volume quadrangular com uma ampla pala em consola sobre uma “colunata” de aço e vidro. Ele convida-nos ao repouso, à reflexão calma. Sentados no muro abaixo, contemplamos as peças escultóricas que nos envolvem, ou vislumbramos o seu interior, ou então olhamos simplesmente a cidade longínqua, o extinto muro, as gentes que passam, os vagos reflexos das outras arquitecturas que com o museu dialogam.”*<sup>105</sup>

Em termos estruturais, 8 pilares de planta cruciforme posicionados estrategicamente dois de cada lado do plano quadrangular da cobertura, reforçam a estabilidade do plano horizontal. A junção da cobertura com os pilares cruciformes da fachada, realizada através de articulações de aço e soldada às sapatas de betão, favorece a estabilidade da estrutura metálica do edifício, bem como cria a sensação visual de leveza da cobertura. Estes conjunto de pilares periféricos, de planta cruciforme e de configuração piramidal, lembram o formato assimétrico e clássico que remete, naturalmente, à coluna grega.

Para além deste conjunto de pilares metálicos exteriores, notamos a presença no piso térreo de dois volumes retangulares encerrados a toda a altura, que tem a função de suportar a laje de cobertura e reunir as tubagens de eletricidade, de água e de ar-condicionado.

Por outro lado, o piso subterrâneo, mais fragmentado por elementos divisórios, beneficia da modelação de cotas e por esse motivo, o autor idealiza um pátio a oeste que ilumina os espaços interiores. A estrutura neste piso é formado por pilares de betão que formam uma grelha quadrangular com 7 metros por lado que apoiam a laje nervurada em betão do piso térreo. Esta modulação estrutural na divisão dos espaços de exposição permanente, solucionou a dupla opção de embutir os pilares nas paredes perimetrais e nas centrais dos espaços, como também revela outros no centro das várias salas.

---

104 SCHULZE, Franz, Mies van der Rohe: A critical Biography, pg. 309

105 FERNANDES, José Manuel, Arquitectos do século XX, da tradição à modernidade, pg. 31



120



121

120 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

121 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

Esta dualidade de critérios conceptuais entre os dois pisos, o subterrâneo e o sobrelevado, leva-nos a citar as palavras de Rodrigo Canseco sobre o projecto. Este afirma que *"Parece que nos encontramos de novo na alegoria do "mito da caverna" de Platão (...) o museu encontra-se no mundo das sombras e da escuridão semelhante a uma caverna platónica; e do Templo, como arquitectura pura, livre de funcionalidade e inundada de luz por todos os lados."*<sup>106</sup>A localização dos espaços interiores no piso subterrâneo, resolvido à semelhança das casas-pátio, lembra-nos o mundo das sombras, em contrapartida ao espaço amplo e luminoso que caracteriza o piso sobrelevado entre o estilóbato e o plano da cobertura. Esta relação entre sombra e luz, permite-nos concluir que o projecto da galeria de exposição é um jogo de opostos entre claros e escuros ou entre espaços encerrados e abertos.

Por outro lado, o projecto lembra uma forma clássica através da viga metálica do perímetro da cobertura, que interpreta de forma elementar o conjunto arquitrave-friso, proveniente da construção do templo dórico periptero. O pilar é, na realidade, uma redução cubista das ordens gregas, marcado pela diminuição da secção na parte superior.

O projecto reafirma e sintetiza, por isso, a investigação pela interdependência entre o espaço e a estrutura que havia desenvolvido de forma mais básica no principio dos anos 50, através do Museu George Schafer, do Edifício Bacardi Cuba e na Casa 50 x 50. Estas propostas caracterizavam-se, em simultâneo, pela cobertura quadrangular composta por estruturas bidireccionais de nervuras em betão, apoiadas em pilares no perímetro dos edifícios, cruciformes de betão no caso do edifício Bacardi e de aço em planta em cruz no Museu George.

Através da semelhança conceptual entre as obras, é evidente a aceitação pela estrutura como expressão e definição espacial do edifício. Todavia, o elemento material decisivo para evidenciar os espaços e a estrutura definidos pelo aço e o betão foi o vidro, que surge na obra de Mies como elemento libertador dessa composição estrutural entre os dois materiais.

*"Se a sua transparência permitia o estabelecimento de novas e renovadas formas de relação entre o interior e o exterior, essas novas possibilidades dependiam, também, da possibilidade da parede se emancipar só o seu papel estrutural na construção."*<sup>107</sup>

O vidro, como elemento dependente da estrutura, possui a função determinante em interagir entre o edifício e a envolvente. O elemento surge, essencialmente, para resolver a relação visual com a envolvente próxima e manter os espaços interiores em constante confronto com os exteriores. Esta posição bastante clássica de Mies, em criar uma interação evidente com a natureza, seja ela natural ou artificial do local de implantação, é resolvida com a utilização de paredes envidraçadas em todas as arestas do projecto, como são também esclarecedores os edifícios para o campus universitário em Chicago.

---

106 CANSECO, Rodrigo, Mies van der Rohe, el espacio de la ausencia, pg. 12

107 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 153



122



123

122 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

123 Mies van der Rohe, Neue National Gallery

Em síntese, o projecto da National Gallery em Berlim, é uma clara analogia experimental com um templo clássico da Antiguidade. Em termos linguísticos e compositivos, o projecto concretiza-se através de um processo conceptual que se relaciona com os princípios e lógicas clássicas de composição. A interpretação do templo clássico e o processo de memória associado às características que o compõem, entre elas, o peristilo, o estibólato e a secção do pilar, resultou na reinterpretação formal destes elementos, sobre o qual, o estibólato e o conjunto pilar-arquitrave são os elementos com um maior impacto visual na comparação com o antigo modelo.

O projecto caracteriza-se assim por um espírito vanguardista, onde se nota claramente a intenção de desmaterialização e abstração física espacial, enquanto a estrutura é a própria expressão do edifício. Na realidade, através desta obra, confirmamos a essencialidade da sua teoria, bem como relevamos o carácter racional que o aproxima, naturalmente, dos princípios antigos de composição arquitectónica.

#### A Ideologia Construtiva

*“Acho que uma estrutura clara é de grande ajuda para a arquitectura. Agora sou velho e não posso fazer nada que não esteja concebido de um maneira clara. Para mim a estrutura é como uma lógica; é a melhor maneira de fazer expressar as coisas. Sou muito cético a respeito das expressões emocionais. Não confio nelas e não acho que durem muito.”<sup>108</sup>*

O interesse de Mies van der Rohe pelos métodos construtivos da Antiguidade Clássica, expressa-se de um modo evidente nos seus projectos. O desenho estrutural e a ideologia construtiva aproximam-se dos princípios antigos, aliados a uma perspetiva atenta sobre os novos métodos tecnológicos que a época proporciona. *“A tecnologia domina o presente e tende para o futuro. É um verdadeiro movimento histórico (...) A tecnologia é muito mais do que um método: constitui um mundo por si só. (...) Esta é a razão pela qual a tecnologia e a arquitectura estão ligadas de um forma tão íntima.”<sup>109</sup>*

Na verdade, a ambição de colocar a construção e a arquitectura no mesmo patamar é visível na concretização dos seus esquemas estruturais, uma vez que a concepção construtiva expressa, de facto, o próprio resultado final do projecto. *“A nossa verdadeira esperança é que cresçam juntas e que, um dia, uma seja a expressão da outra. Só então teremos uma Arquitectura digna do seu nome, uma Arquitectura que seja um símbolo autêntico do nosso tempo.”<sup>110</sup>*

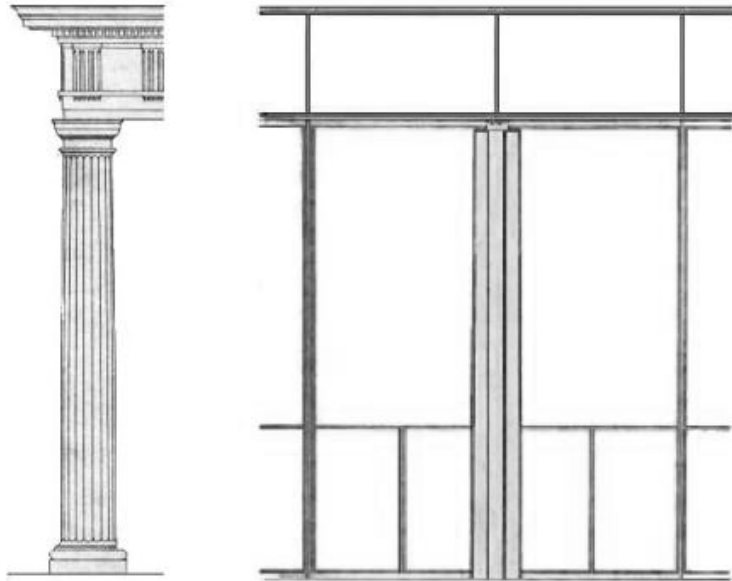
Por seu lado, o desejo do autor pela herança construtiva do passado, torna a sua metodologia estrutural semelhante à tradição construtiva da Antiguidade Clássica. A execução formal é, na realidade, o resultado do conjunto dos métodos construtivos essenciais à sua composição. Sobre este

---

108 Conversas com Mies van der Rohe, pg. 29

109 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 147

110 Ibidem. pg. 147



124



125

124 Relação entre a ordem dórica com o alçado da Neue National Gallery

125 Mies van der Rohe, pilar da Neue National Gallery

critério metodológico, Rossi comenta que *“...o templo grego representa, simultaneamente, a ordem e a exceção e, entre o cognoscível e o incognoscível, representa-se, sobretudo, a si mesmo, o templo grego. Qualquer estudo sério sobre a Civilização Grega mostra que na Grécia, quando as artes alcançaram o mais alto grau de desenvolvimento possível, se transformaram num problema exclusivamente de conhecimento e produção, ou seja, tornaram-se apenas técnica. (...) A nossa autêntica esperança é que estas (arquitectura e técnica) cresçam juntas; que um dia uma seja a expressão da outra.”*<sup>111</sup>

A compreensão da metodologia construtiva de Mies justificar-se assim, pelo interesse sobre a ideia de Tradição Clássica, associada agora ao desenvolvimento tecnológico e às novas necessidades espaciais da sua época. Considera essencial para o êxito construtivo de um projecto, a capacidade de ajustar os antigos métodos construtivos aos novos métodos estruturais, no entanto, a natureza estrutural de um novo edifício resulta em primeiro lugar de *“condições impessoais”* e a necessidade de excelência é determinada por essas condições auto referenciadas no seu tempo.

*“As construções de épocas anteriores parecem-nos importantes, não tanto pelo seu carácter de feito arquitectónico mas pelo facto de constituírem, quer os templos Gregos, quer as basílicas Romanas, quer as catedrais da idade Média, criações de uma época no seu todo e não obra de uma pessoa determinada. (...) Estas construções são, na sua essência, completamente impessoais. São portadoras puras do espírito de uma época. Nisto radica o seu significado mais profundo. Só assim se podiam converter em símbolos do seu tempo.”*<sup>112</sup>

Mies considera, por isso, supérfluo procurar na reprodução das metodologias construtivas do passado a referência para as novas técnicas dos objetos arquitectónicos do presente, como também defende que a reprodução na íntegra das técnicas construtivas antigas deve relacionar-se com o presente através da busca pela sua essência.

Desse modo, afirma que quem não souber reinterpretar os métodos artesanais e as formas do passado de modo pragmático, nada entende da circunstância e do contexto do presente. Se assim for, a relação entre os dois momentos, resulta de uma interpretação errada da história. Daí ser *“...um esforço em vão, tentar que o conteúdo e as formas de épocas arquitectónicas anteriores, sejam úteis para o nosso tempo. Inclusive, o talento artístico mais evidente há de fracassar no seu desempenho. Estamos sempre a ver, como Arquitectos extraordinários não são capazes de ter êxito, apenas porque o seu trabalho não responde ao espírito da época. Na realidade, apesar do seu grande talento, são diletantes; é indiferente a atitude quando se actua erradamente. O importante é o essencial. Não se pode avançar com o olhar dirigido para o passado, nem ser portador do espírito de uma época vivendo ancorado no passado. (...) Pessoas a quem falta o sentido do essencial e que se ocupam de antiguidades procuram, teimosamente, propor os resultados de épocas anteriores como modelos para o nosso tempo, e recomendam-nos os antigos métodos como meios capazes de alcançar êxitos artísticos. Ambas as ideias são erradas. Não*

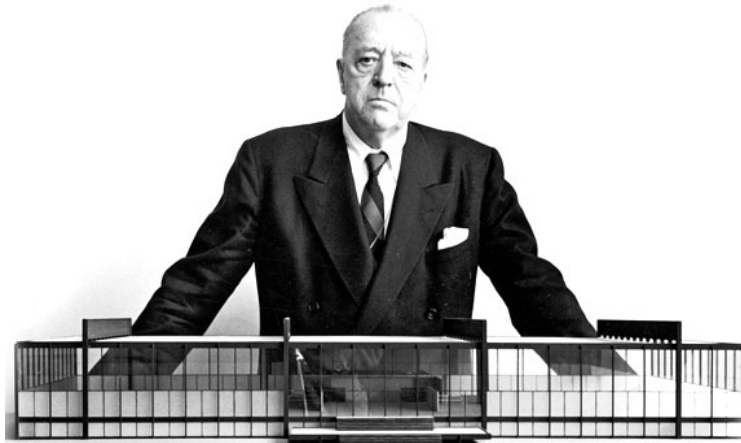
---

111 Ibidem. pg. 147

112 Ibidem. pg. 148



126



127

126 Mies van der Rohe, Crown Hall em Chicago de 1956

127 Mies van der Rohe, maquete do Crown Hall

*precisamos de modelos. E quem, nos dias de hoje, defender métodos de trabalho artesanais mostra ainda compreender quanto às circunstâncias que agora nos rodeiam.”<sup>113</sup>*

Interessa realçar com este excerto, a capacidade de síntese que o autor concebe através da reinterpretação sobre os princípios e as técnicas construtivas do passado. O conjunto das suas preocupações, sobre as técnicas construtivas da Antiguidade, são exequíveis para a construção de uma arquitectura viável e respeitável na época moderna. De facto, a veracidade deste exercício interpretativo dos métodos construtivos do passado, terá de ser capaz de produzir edifícios que não sejam anacrónicos, ou seja, que não estejam em desacordo com os usos e os costumes da época.

O projecto do Crown Hall em Chicago, pode ser considerado como a obra mais notória do ponto de vista da analogia entre os princípios de composição espacial clássicos e modernos. A linguagem arquitectónica do projecto é caracterizada, essencialmente, pela sua espacialidade singular e pela sua composição estrutural, com soluções que se aproximam de ideais clássicos.

Em Chicago, particularmente em todos os edifícios projectados para o campus ITT, Illinois Institute of Technology, Mies reforça a essência da sua arquitectura através das potencialidades tecnológicas da época. O papel da tecnologia foi fundamental para a concepção dos inúmeros edifícios, sobretudo na exploração das exigências programáticas, sobre as quais pretendia responder eficazmente às circunstâncias da função solicitada.

*“A tecnologia tem as suas raízes no passado. Domina o presente e o futuro. É um verdadeiro movimento histórico; um dos grandes movimentos que dá forma e representa a sua época. Só podemos compará-la com a descoberta clássica do bem como pessoa, com o desejo de poder dos romanos e com o movimento religioso da idade Média. A tecnologia é muito mais que um método; é um mundo em si mesmo. Como método é superior em quase todos os aspectos. Mas é quando se alça solitária como na construção de maquinarias ou em grandes estruturas de engenharia, que a tecnologia revela a sua verdadeira natureza.”<sup>114</sup>*

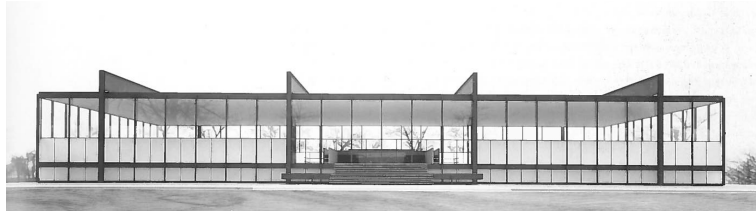
Esta posição ideológica, sobre o impacto da tecnologia como movimento histórico nos projectos do campus de Chicago, foi realmente aplicada na maioria dos edifícios concebidos. Resumidamente, grande parte das obras que se enfatizam pelas linhas geométricas elementares e por formas prismáticas, expressam-se na sua maioria por uma estrutura de pilares e lajes, materializadas em aço e betão que se adaptam a cada função. Talvez por isso, nos edifícios de maior escala, a estrutura concentra-se nos limites do sólido, libertando por sua vez o espaço interior.

Os volumes, na sua maioria concebidos por formas regulares horizontais, são edificados por estruturas metálicas, que em alguns casos possibilitava a criação de espaços interiores praticamente livres de elementos estruturais. Exemplos desta atitude conceptual são os projectos de apenas um

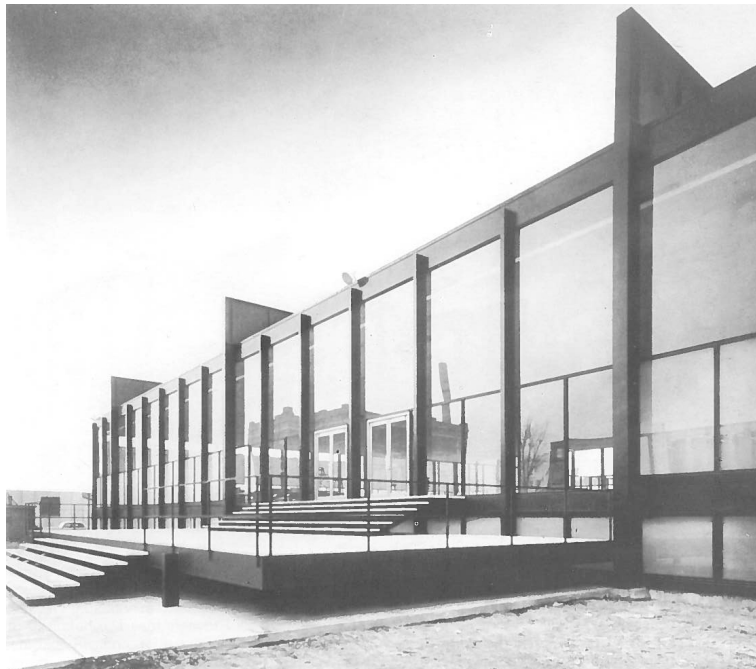
---

113 Ibidem. pg. 148

114 Conversas com Mies van der Rohe, pg. 90



128



129



130

128 Mies van der Rohe, Crown Hall

129 Mies van der Rohe, Crown Hall

130 Mies van der Rohe, Crown Hall

piso do campus, uma vez que neste tipo de obras o arquitecto demonstra, notavelmente, a verdade estrutural e a essência da tecnologia aliadas à Arquitectura.

A capacidade representativa deste edifício institucional, destinado a albergar o departamento de Arquitectura e Urbanismo do Campus do IIT, revela-se definitivamente sóbrio pela expressão da sua estrutura. O desejo e a ambição de demonstrar o rigor estrutural do projecto, através de um sólido paralelepípedo simétrico de extrema simplicidade formal e de uma geometria austera, capacitou a obra de se tornar o maior espaço universal concebido por Mies van der Rohe. Assim, o projecto manifesta-se sobretudo pela sua mega estrutura, pela sua grande monumentalidade e pelas suas proporções simétricas, resultado da ligação do mestre aos princípios clássicos de composição.

Por seu lado, em termos estruturais, o edifício caracteriza-se por um sistema composto por quatro pórticos de grandes dimensões, com vigas em aço longitudinais, que por sua vez se apoiam em pilares também em aço, que suportam uma laje de 38,5 por 67 metros. As fachadas são compostas por perfis verticais secundários, que simbolizam a modulação e o ritmo compositivo do edifício. Estes perfis de aço em forma de I de menores dimensões, ou a estrutura perimetral de menor relevância estrutural, para além de modular a composição dos alçados, fixa os prumos de fixação dos caixilhos através da intermediação de dois perfis metálicos em L.

Por conseguinte, estes espaços destinados ao vidro, subdivido e translúcido até meia-altura e transparente e único até ao tecto, à exceção do módulo central da entrada, possibilitam face à composição dos alçados por um único vão, uma iluminação natural de forma homogênea aos espaços interiores.

*"...o Crown Hall é produzido por nenhuma área central eficiente, dentro do qual o observador possa compreender a totalidade do espaço. Apesar da disposição central do vestíbulo de entrada, o espaço é ainda, apesar de forma muito simplificada, a organização periférica rotativa dos anos vinte, em vez de a predominante composição centralizadora da verdadeira planta clássica."<sup>115</sup>*

O conceito espacial do projecto baseia-se assim, num espaço contínuo e simétrico, simbolizado por uma grande sala longitudinal, pontuada por alguns elementos verticais que pela sua configuração e disposição não encerram nenhuma área. A expressão formal do edifício caracteriza-se, por isso, por uma simplicidade penetrante favorecida por uma original e singular transparência. À semelhança de referências clássicas, a laje do piso destinado às oficinas de trabalho, distancia-se do solo em 1,80 metros, o que possibilita a implantação de um piso semi-enterrado destinado a outras oficinas institucionais.

Esta obra, apresenta particularidades fundamentais para a compreensão da ideologia arquitectónica de Mies. Segundo Peter Smithson, o Crown Hall caracteriza-se por ser uma versão moderna, idealizada pela reinterpretação dos valores arquitectónicos sobre os quais, o arquitecto Karl

---

115 ROWE, Coli, Neoclassicism and Modern Architecture, pg 21



131



132



133

131 Mies van der Rohe, Crown Hall

132 Mies van der Rohe, Crown Hall

133 Mies van der Rohe, Crown Hall

Schinkel empregou no projecto do Altes Museum em Berlim. À semelhança do seu antecedente, Mies opta por conceber um edifício modular e monumental que surge enfatizado na paisagem pela sua volumetria exterior.

Além disso, a escadaria central com a plataforma intermédia, que releva o percurso até ao interior, o piso sobrelevado, a linha horizontal em aço da cobertura que se relaciona com um entablamento, o eixo axial e o ritmo da fachada, manifestam claramente valores muito semelhantes ao Altes Museum em Berlim. A posição da entrada no centro do eixo transversal do edifício, bem como a escadaria que a antecede com um patamar, confirmam a relação do projecto com os princípios de construção presentes na obra de Schinkel.

*“A grande sala é na mente de Mies, o lugar do colectivo, do público, e por isso admite um carácter monumental. (...) o problema é tanto estrutural como monumental, no sentido de que certas dimensões exigem formulações estruturais complexas para alcançar uma eficiência acorde com o desenvolvimento tecnológico (...) a determinadas escalas e representação social, a linguagem comum só é operativa se for capaz de realizar alianças com a linguagem monumental.”<sup>116</sup>*

Deste modo, o Crown Hall é bastante explícito sobre a relação do autor com a ideia de Tradição Clássica e, talvez, dentro dos modelos volumétricos horizontais, o mais ilustrativo. Novamente, a ideologia espacial de Mies confrontada com a ideia formal e estrutural do projecto, muito semelhante aos valores canonizados pelo classicismo aproxima-se, porventura, da inovação espacial vanguardista do movimento moderno, consequência da leitura objetiva das transformações sociais e culturais do presente e do desejo em criar uma forma arquitectónica capaz de expressar as necessidades da época.

Por conseguinte, no período que antecedeu a segunda guerra mundial, Mies van der Rohe teve a oportunidade em Chicago e em New York de construir edifícios monumentais de extrema singularidade construtiva, tal como são exemplo os vários arranha-céus da sua autoria.

Em 1954, a empresa Joseph Seagram desejava construir um edifício em plena Park Avenue em Manhattan, capaz de referenciar o seu sucesso. À semelhança da ordem construtiva de extremo rigor, verificada no projeto do Crown Hall, a idealização do Seagram Building também alcançou pela monumental representação estrutural a essência da sua arquitectura, uma vez que a lógica estrutural é a base de todo o projecto.

Os elementos que compõem a imagem do edifício, resultam naturalmente da mega-estrutura que caracteriza a maioria dos sólidos prismáticos verticais de Mies e que o aproximam da velha máxima de Schinkel, que também partilha a ideia de que a essência construtiva deve permanecer visível nos projectos.

---

116 Conversas com Mies van der Rohe, pg. 90



134



135

134 Mies van der Rohe, Seagram Building em New York City de 1954-58

135 Mies van der Rohe, Seagram Building

*“O arranha-céu, para Mies, é o organismo no qual a modernidade catalisa toda a sua energia, toda a sua capacidade de organização e racionalidade. Ele sabe que somente a sua obra foi capaz, através de grandes renúncias expressivas e precisamente por eles, de alcançar uma materialização coerente que fosse a melhor expressão do estilo moderno.”*<sup>117</sup>

Mies van der Rohe, desde as primeiras oportunidades de construção de edifícios verticais, evidenciou a estrutura como conceito de concepção. No entanto, importa destacar a principal transformação estrutural deste género de obras.

Neste tipo de projectos, notamos que a verticalidade é destacada maioritariamente pela utilização de perfis metálicos que, em simultâneo com os caixilhos e a chapa metálica marcam a composição das fachadas. Sobre esta especificidade construtiva notamos a presença de duas soluções estruturais e compositivas dos alçados das torres.

Por um lado, nos arranha céus de Lake Shore Drive em Chicago, a fachada compõe-se segundo retângulos horizontais, igualmente divididos em quatro partes iguais. Todavia, apesar dos perfis metálicos de fixação dos caixilhos acentuarem a verticalidade do edifício, a grelha estrutural é claramente enfatizada pela quadrícula horizontal definida pelos pilares estruturais e pelas lajes. Por outro lado, nos edifícios da Promenade Apartments e do Seagram Building não é visível esta quadrícula horizontal, uma vez que os pilares estruturais são ocultados pelos perfis metálicos da fachada. Apesar de se notarem as linhas horizontais metálicas que disfarçam as lajes, a fachada não possui elementos estruturais. A leitura dos edifícios apenas se caracteriza pela quadrícula de retângulos verticais definidos pelos perfis e pelos caixilhos. Mies opta, por isso, em distanciar a fachada cortina dos pilares estruturais do edifício, que, neste caso, são visíveis apenas no piso térreo.

O Seagram Building caracteriza-se, essencialmente, pela construção de três torres destinadas maioritariamente aos escritórios administrativos da empresa. O conjunto edificado é salientado por uma elevação que possibilita a implantação de uma praça, que se caracteriza por um espaço de contemplação excecional face às características da avenida.

Por esta razão, o autor enfatiza o edifício através de um afastamento estratégico em relação à avenida em cerca de 27 metros. Este notório acto, possibilitou o desenho de um espaço público, que enfatiza a monumentalidade do edifício e capacita a criação de uma atmosfera autónoma, antes da sensação de entrada no átrio do edifício. *O próprio afirma que “Recuei para que pudesse ser visto. Foi essa a razão. Quando se anda por Nova York é preciso observar as marquises para se saber onde está. Quase não se pode ver os prédios. Os edifícios só podem ser vistos à distância, por isso, eu resolvi recuar o Seagram.”*<sup>118</sup> Na verdade, esta atitude projectual foi capaz de criar um manifesto genuíno na cidade de Nova Iorque.

---

117 Ibidem. pg. 90

118 Ibidem. pg. 83



136



137

136 Mies van der Rohe, Seagram Building

137 Mies van der Rohe, Seagram Building

A condição universal de Mies relacionada com a ambição de colocar em destaque o processo construtivo, é também no Seagram Building concretizada. O princípio construtivo do projecto, permitiu que o invólucro do edifício se materializa-se como uma fachada contínua, livre de elementos estruturais que são claramente visíveis no piso térreo posicionados junto das arestas do perímetro. Estes, são os únicos elementos estruturais que se prolongam visualmente em toda a fachada que, na realidade, se materializa por uma superfície em bronze canelada que demonstra a sumptuosidade do edifício. Neste sentido, face à ausência estrutural, a fachada é composta por uma regular cortina de vidro ritmada por perfis metálicos, caracterizada pelas linhas horizontais que revelam as vigas e pelo vidro praticamente opaco também tingido de bronze. Além disso, à semelhança da fachada do Altes Museum, o ritmo e a repetição das janelas é interrompida pelos elementos verticais da fachada, que, por sua vez, interrompem a horizontalidade dos vãos.

*"O Seagram Building de Nova Iorque foi elogiado nos Estados Unidos e em todo o mundo como uma obra-prima. De facto, tornar-se-ia num acontecimento importantíssimo para a História da Arquitectura Moderna(...) É um monumento que marca um período (...) Figurativamente, o monumento marca uma época porque abandona alguns pressupostos fundamentais da concepção espácio-temporal moderna para regressar a posições tradicionais neoclássicas. A relação entre alçado frontal e posterior, reproduz a velha divisão entre fachada principal, lateral e posterior; não houve investigação espacial no interior; a simetria é rígida; o alpendre de entrada é francamente anti-estético; por todo o lado há uma profusão de mármore; a praça em frente ao edifício, com as suas fontes e árvores, poderia ter sido concebida por um arquiteto Beaux-Arts."*<sup>119</sup>

Em modo de analogia com a ideologia construtiva das grandes salas contínuas e longitudinais, também este conjunto sistematizado e repetitivo de projectos verticais se caracteriza pela linguagem alicerçada e fundamentada nos princípios e normas dos edifícios da Antiguidade Clássica. Na verdade, em todos eles, o autor concebe objetos do seu tempo, extremamente vanguardistas e originais, adequados ao lugar, mas sempre atemporais face às características perenes da História da Arquitectura clássica.

Através da ordem construtiva associada a uma lógica simples, extremamente canonizada entre os diferentes modelos arquitectónicos, já numa fase madura da sua prática arquitectónica, Mies van der Rohe alcançou *"uma verdadeira biografia artística"*, caracterizada, sobretudo, por uma sistematização de valores estruturais e compositivos, que permitem uma leitura sintetizada e uma interpretação semelhante da linguagem arquitectónica que os caracteriza.

---

119 Zevi, Bruno, Mies: là il razionale si logora nel classicismo, pg. 439



138



139

138 Mies van der Rohe, Seagram Building

139 Mies van der Rohe, Seagram Building

## A Concepção Espacial

A obra de Mies Van der Rohe, caracteriza-se por um conjunto de princípios geométricos que definem a leitura espacial das suas formas. As características espaciais dos seus projectos baseiam-se, na realidade, pela geometria elementar dos elementos compositivos e pela concretização de espaços amplos e invulgares.

O arquitecto enfatiza o conceito relacionado com a racionalidade espacial e concretiza-o através de espaços que atingem o máximo com o menor número de elementos possíveis, daí o conceito popular e célebre *"less is more"*. Procura alcançar uma pureza e abstração espacial, bem como renunciar a elementos secundários desnecessários. Por outras palavras, a racionalidade das suas obras é alcançada por um pragmatismo e abstracionismo sobre os quais a geometria é a premissa essencial para a concretização prática da sua teoria arquitectónica.

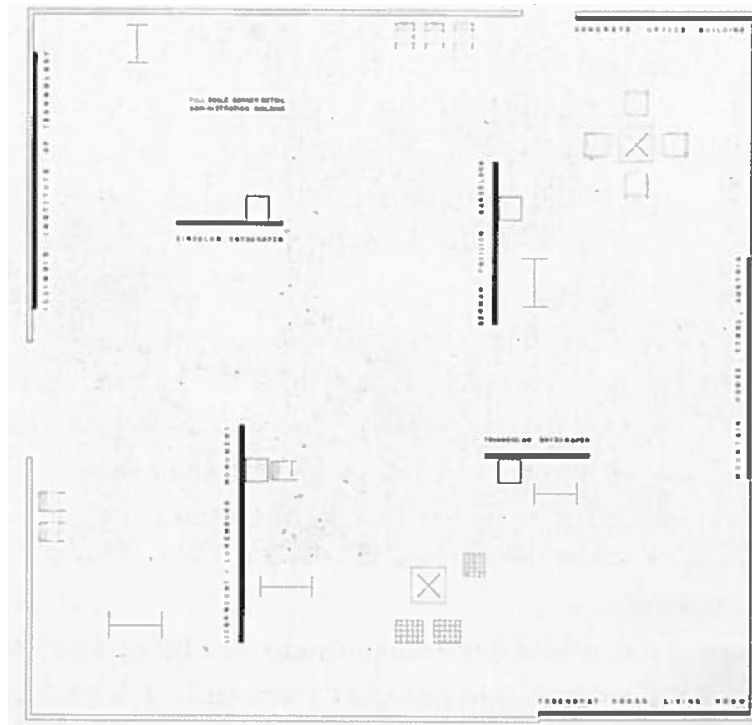
Um dos aspectos mais evidentes da identidade da sua composição espacial foi a libertação em parte dos princípios históricos, que até a data influenciavam a concepção dos espaços de arquitectura por parte dos autores mais conservadores. Este afastamento aos valores históricos canonizados, resultou na criação de espaços projectados de acordo com a leitura objetiva do programa pré-definido. Na verdade, a interpretação das necessidades da época, capacitou a ideologia espacial do autor de se tornar um ícone da História da Arquitectura e a sua teoria um verdadeiro paradigma no ensaio arquitectónico daqueles que ambicionavam alcançar os conceitos de simplicidade e elementaridade.

*"A arquitectura é a relação do homem com o ambiente que o rodeia e a expressão de como nele se afirma e o sabe dominar. (...) Na realidade, a arquitectura é sempre a consumação espacial de uma decisão intelectual. Está ligada ao seu tempo e só se pode relevar através de necessidades vivas e meios próprios da sua época. A condição imprescindível para o trabalho em arquitectura é o conhecimento da época, das suas tarefas e dos seus meios."*<sup>120</sup>

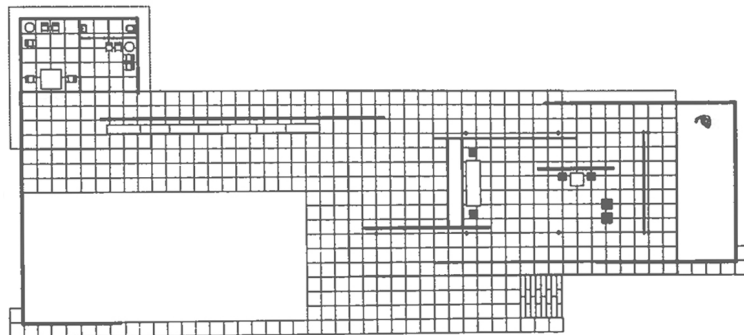
Evitando um formalismo unido a revivalismos históricos no desenho dos espaços interiores, o arquitecto recorre à economia de meios, tornando a forma apenas o resultado da estrutura e da função. A busca por uma modernidade espacial na sua obra recorre à simplicidade e à sobriedade para alcançar algo mais moderno e intemporal, manifestando a intenção de que a forma não é o objectivo da arquitectura, mas sim a consequência da procura ideal pela organização funcional do programa. A simplicidade espacial permite, por isso, criar espaços geométricos onde a sobriedade alcança um nível sublime. Por outro lado, o ornamento e a decoração são na sua obra renunciados, uma vez que insiste em atribuir à arquitectura uma ordem baseada na ideia de serenidade e de simplicidade.

---

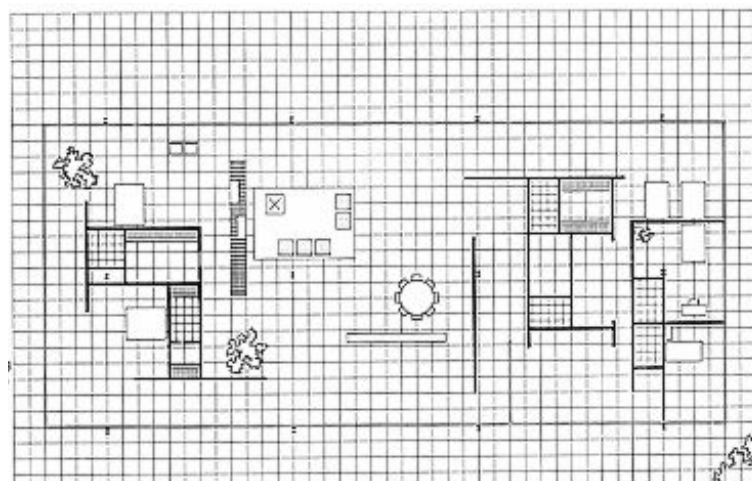
120 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 142



140



141



142

- 140 Mies van der Rohe, Museu de Arte Moderna, New York, 1947
- 141 Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona
- 142 Mies van der Rohe, Casa Caine

*“Recusamos toda a especulação estética, toda a doutrina e todo o formalismo. A arquitectura é a vontade da época expressa espacialmente. Viva. Cambiante. Nova. Nem ao passado, nem ao futuro, só se pode dar forma ao presente. Só assim a arquitectura pode criar. Criar a forma com os meios do nosso tempo, a partir da essência das necessidades. Esse é o nosso trabalho.”<sup>121</sup>*

Os princípios espaciais manifestam uma simplificação formal até à sua expressão mais autêntica dos seus elementos, uma vez que nenhum é considerado supérfluo ou desnecessário. A busca pela forma austera, pura e simples, a pureza geométrica, a abstração, a simplicidade e a austeridade caracterizam deste modo os espaços da obra de Mies. Em oposição à ideia de que o estilo se resume a aparências pré definidas, formas simples, fachadas uniformes e interiores vazios, o autor enfatiza a essencialidade conceptual das obras, como também potencia um processo de redução da arquitectura até à essência máxima dos elementos.

Além disso, a busca pela simplificação funcional do programa influencia, de facto, a disposição e relação entre os espaços. O significado espacial resulta da interpretação do conteúdo, todavia, é a essência estrutural a base para atingir a perfeição espacial. Esta posição, opõem-se ao formalismo, ou seja, à forma enquanto objectivo e propósito principal direto de uma certa teoria estética.

O arquitecto garante que *“...só se pode dar forma ao presente e, como tal, o autor recusa, simultaneamente, todo o formalismo mas também toda a doutrina, o que significa estar contra a utilização errada da História mas, também, contra o fascínio cego pela novidade efémera...tanto o formalismo como o fascínio pela novidade são duas faces da mesma moeda (...) Não resolvemos problemas de forma, apenas problema de construção, e a forma não é o objetivo do nosso trabalho mas o seu resultado.”<sup>122</sup>*

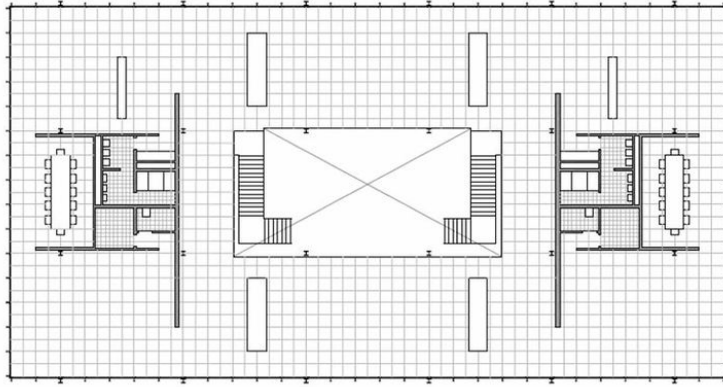
Por conseguinte, a proporção simétrica das obras de Mies Van der Rohe, em particular nos projectos de carácter institucional e expositivo, aproxima-o dos princípios de composição da linguagem clássica. Interessa, por isso, compreender a atitude projectual e a capacidade de síntese apoiada na composição arquitectónica classicista, como meio para alcançar espaços modernos, proporcionais e harmónicos.

A simetria axial, que se define em função de um eixo ou por dois pontos, sobre o qual se organizam as formas e os mais variados espaços do projecto permite-nos regressar ao período neoclassicista, para assim clarificarmos de um modo mais consistente este sistema de composição geométrico, enquanto princípio de organização espacial. A axialidade é, de facto, na sua obra espacial, o princípio de organização mais elementar e mais utilizado quando procura responder com extrema funcionalidade a um programa de projecto.

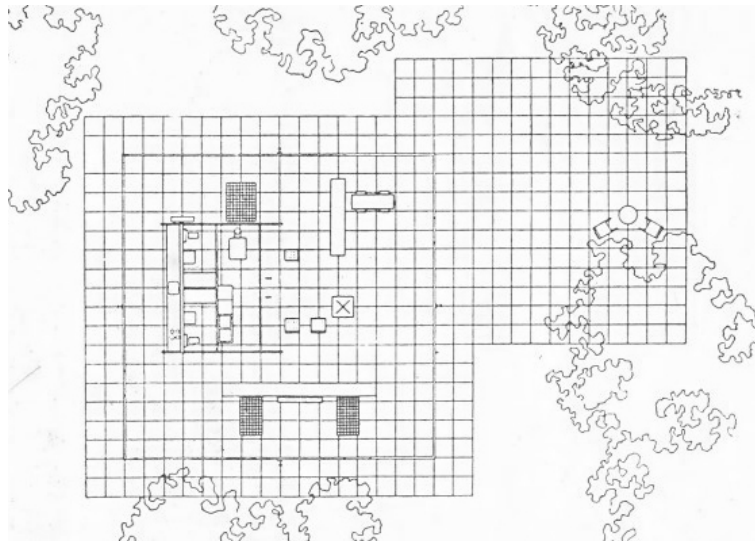
---

121 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 145 in Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, La Palabra sin Artificio, pg. 363

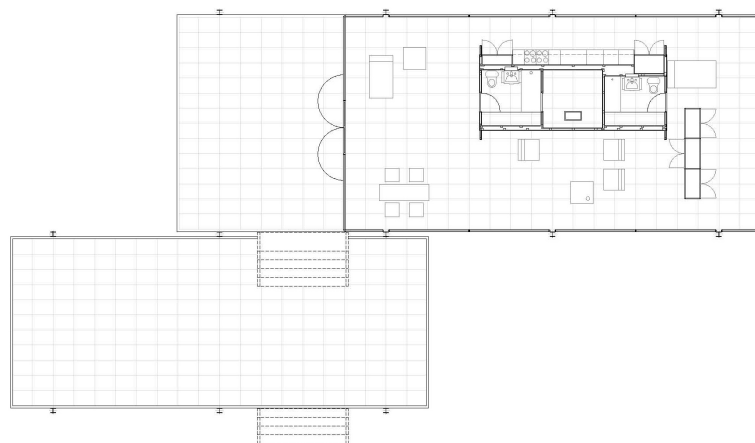
122 Ibidem, pg. 145, 146, 149



143



144



145

143 Mies Van der Rohe, proposta de proyecto habitacional

144 Mies Van der Rohe, Casa Fifty de 1950

145 Mies Van der Rohe, Casa Farnsworth de 1945

*“Esta axialidade refere-se a um trajeto retilíneo, ao fundo e nas laterais donde se distribuem “pesos” arquitectónicos simétricos, suscetíveis, contudo, de estabelecer, respeito ao mesmo eixo, uma espécie de sistema equilibrado no sentido de que o desequilíbrio de uma “massa-edifício” é compensado por outra colocada ao lado deste, no lado sobre o qual descansa a porção menor da massa dominante.”*<sup>123</sup>

Neste sentido, enfatizamos os projectos da Neue Gallery em Berlim, do Edifício Seagram em Nova York e do Crown Hall em Chicago, como exemplos da relação espacial entre o espírito moderno e clássico do autor. A teorização pela ideia de Tradição Clássica é complementada com a sua concepção espacial, uma vez que só desta forma é possível ilustrar e reconhecer os princípios arquitectónicos e as regras de composição que relacionam estes projectos com a lógica clássica espacial.

A composição espacial do Crown Hall e da National Galerie, em particular nos pisos sobrelevados, releva através dos elementos que organizam o espaço, um conjunto de semelhanças ao princípio clássico relacionado com a utilização da homologia bilateral. Ao analisarmos a organização espacial e a consequente disposição dos elementos que intervêm no espaço, em ambos os projectos verificamos que o arquitecto recorre à imaginação de um eixo comum para organizar de um modo simétrico os elementos que o compõem. Por oposição, à possível organização de modo irregular dos elementos pela simetria axial, o princípio homólogo de organização espacial, exige a ordem equilibrada entre os espaços e as formas que se dispõem segundo o mesmo eixo.

Além deste, também o projecto do Crown Hall ilustra a utilização destes princípios compositivos, como é exemplo a presença de um eixo central longitudinal ou transversal no volume. A centralidade da entrada e a disposição simétrica dos elementos físicos na planta, aproximam-no dos princípios de organização espacial dos edifícios antigos, agora segundo uma lógica moderna baseada na depuração conceptual dos antigos modelos.

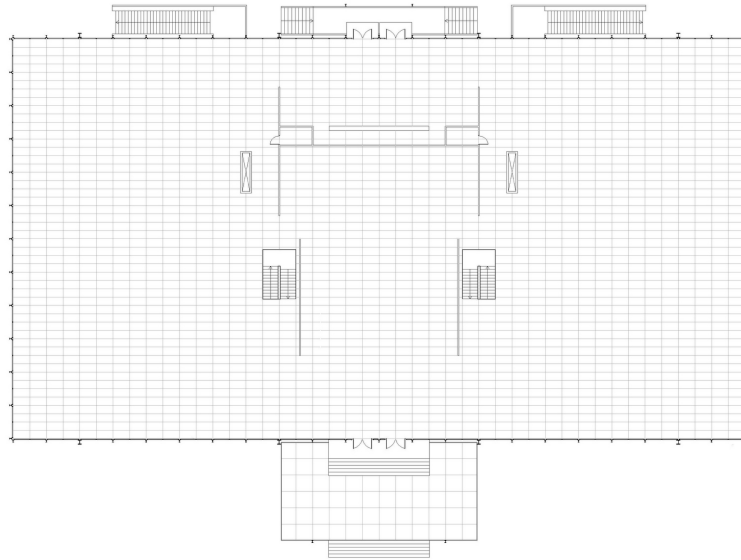
*“...o Crown Hall não possui uma área central eficaz dentro da qual o observador possa estar e compreender o espaço como um todo. (...) Apesar da função centralizadora do átrio da entrada, o espaço continua a ser, apesar de forma simplificada, uma organização dos anos vinte, em vez da composição centralizada de predominância clássica.”*<sup>124</sup>

Sobre esta prática de projecto, verificamos que a utilização da simetria axial e do princípio de homologia bilateral são, de facto, utilizados de um modo mais consistente numa fase avançada da sua obra. Pelo contrário, no início da sua carreira de carácter tradicionalista, naturalmente pela aproximação aos mestres da arquitectura oitocentista, a simetria axial surge como opção conceptual apenas na regulação dos elementos compositivos das fachadas.

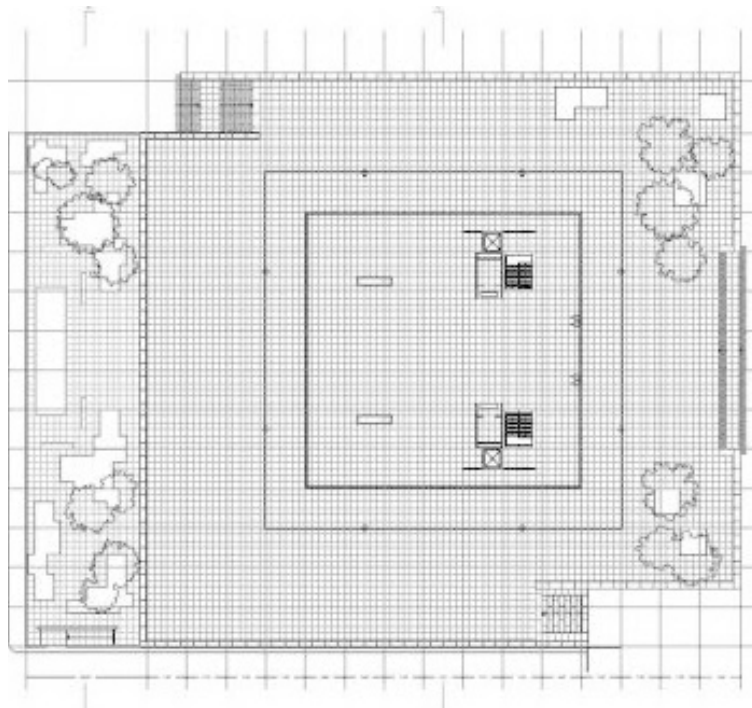
---

123 QUARONI, Ludovico, *Proyectar un Edificio: Octo Lecciones de Arquitectura*, pg. 155

124 ROWE, Colin, *Neoclassicism and Modern Architecture*, pg. 21



146



147

146 Mies Van der Rohe, planta do Crown Hall

147 Mies Van der Rohe, planta da Neue National Gallery

A ideia de espaço, apesar de ilustrar os princípios de organização clássicos, segundo um eixo central que dispõe simetricamente os elementos em duas partes iguais, não deixa de estar devidamente adequada às necessidades sociais do período moderno.

Igualmente, pelo mesmo rigor geométrico, o projecto da National Gallery também procura pela clara disposição dos elementos que compõem o espaço, entre eles as colunas infraestruturais e os acessos verticais, aproximar-se da linguagem clássica. No entanto, a forma quadrangular e o espaço contínuo confere-lhe, tal como no Crown Hall, um carácter moderno aliado às inovações espaciais do presente.

*“Tanto posso fazer um edifício simétrico como um edifício assimétrico, esse é o meu problema. Alguns pensam que um edifício tem de ser assimétrico; o que não é o meu caso. Talvez estejam fartos de tudo e por isso procurem algo que seja diferente. Lembro-me de ter feito uma solução simétrica e de nessa altura me terem dito: agora temos de aprender novamente que a simetria pode existir. Mas a simetria era a solução mais sensata; nem sequer era o caso de eu gostar ou não particularmente dela. Era a solução sensata para aquele fim. Não hesitei em adoptá-la.”*<sup>125</sup>

Além destes, os projetos verticais do autor também se baseiam segundo estes princípios de composição espacial. Para além de ser claramente notório a composição simétrica das fachadas das torres, também a encontramos ao nível da organização espacial interior e exterior. De facto, em várias obras de Mies, notamos que a estratégia de implantação se baseia em princípios simétricos em relação aos planos urbanísticos.

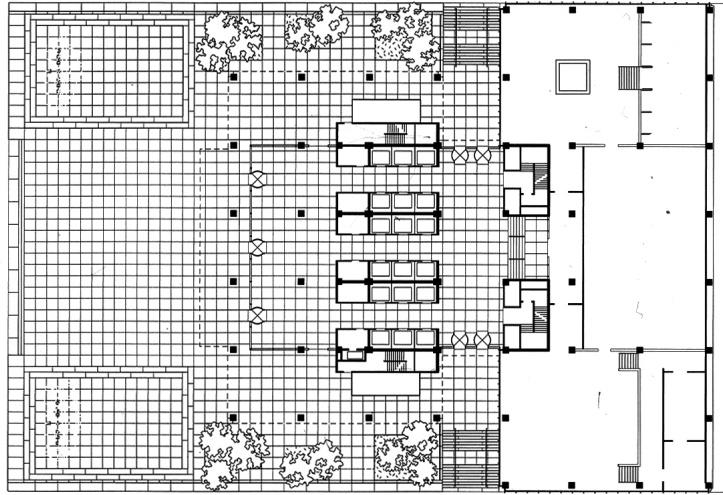
A planta de implantação do edifício Seagram em Nova Iorque, explicita a existência de um eixo central que surge transversalmente à Park Avenue. Este eixo divide o quarteirão em duas partes iguais, e em termos planimétricos é notório a disposição dos elementos verticais, tais como as caixas de acesso e os pilares estruturais, claramente dispostos segundo o princípio homólogo bilateral simétrico. O desenho e a consequente organização espacial do piso térreo do conjunto arquitectónico conduz-nos, efetivamente, à analogia comprovada com os valores históricos relacionados com a influência das lógicas geométricas dos edifícios clássicos.

À semelhança do Altes Museum em Berlim, a planta do edifício Seagram também se fundamenta pela composição da simetria axial que tanto caracteriza o classicismo. A visível marcação dos pilares no átrio de entrada, identificada como uma grelha distanciada por cerca de 8,5 metros e 6 pilares por linha, o limite dos vãos de vidro translúcido, a extensão material do pavimento exterior para o interior e a pala que antecipa o momento de entrada, aproximam o projecto das referências clássicas do seu mestre.

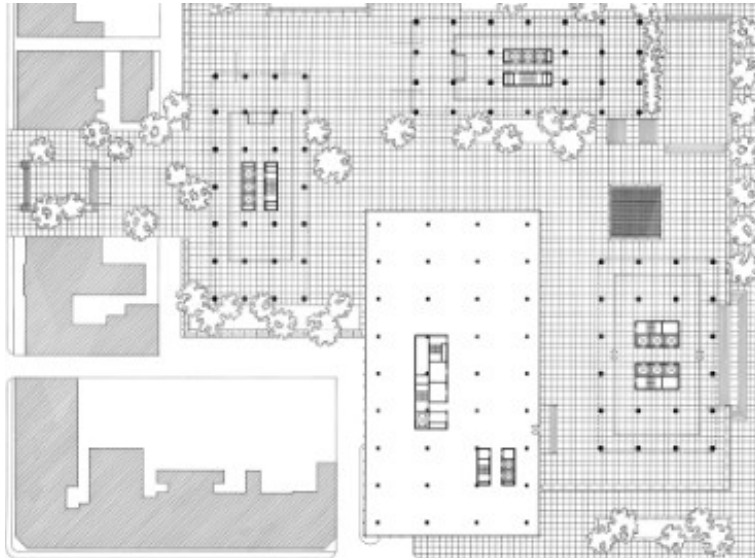
Deste modo, face à consciência acerca dos princípios simétricos de composição espacial, entendemos que a contribuição das regras e lógicas de organização espacial provenientes do

---

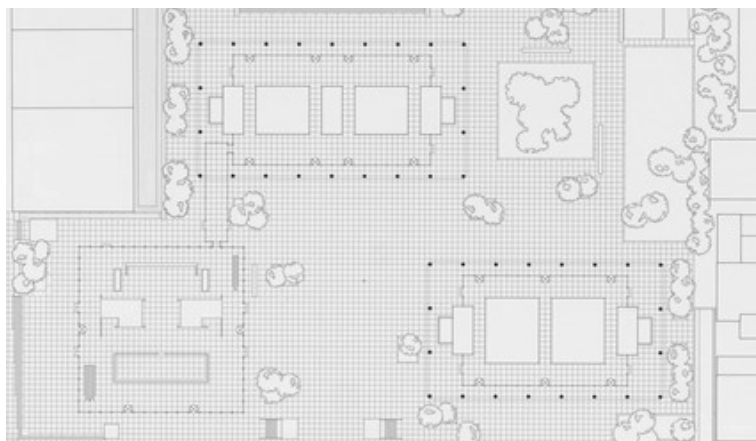
125 RODRIGUES, José Miguel, op. cit. pg. 364



148



149



150

148 Mies Van der Rohe, planta do Seagram Building em New York City de 1958

149 Mies Van der Rohe, planta do Westmount Square em Montreal de 1967

150 Mies Van der Rohe, planta do Toroto-Dominon em Toronto de 1969

classicismo greco-romano possibilita, na realidade, a concepção de espaços em consonância com os valores modernos.

Mies van der Rohe, impulsionador da arquitectura contemporânea e verdadeiro precursor do movimento moderno, pela sua experimentação arquitectónica demonstra trabalhar segundo os valores da ideia de Tradição Clássica, negando a designação de que o moderno é uma estilo canonizado, mas antes um movimento que deve ser capaz de expressar a realidade social e o modo de vida da época. A ambição deste capítulo, centrado na sua ideologia e metodologia arquitectónica, apoiadas nos princípios clássicos de composição espacial, possibilita a transmissão de um paradigma notável, sobre uma tendência arquitectónica moderna, fundamentada ao mesmo tempo pelas lógicas geométricas da linguagem clássica.

A descrição da ideologia arquitectónica de Mies van der Rohe fundamenta, na verdade, uma ideia de projecto consolidada e consistente que esclarece a concepção formal e espacial do exercício de projecto aqui apresentado, baseado na elementaridade e na racionalidade como princípios paradigmáticos no desenvolvimento da sua concepção.

Foi, sobretudo sobre estes dois conceitos, elementaridade e racionalidade, patenteados à lição que a Antiguidade Clássica nos herdou, que fui capaz de desenvolver uma ideia de projecto consistente. Por esta razão, enfatizamos a obra arquitectónica de Mies van der Rohe, uma vez que valoriza a defesa pela ideia de Tradição Clássica e esclarece de modo sintético e pragmático o conceito de racionalismo, em simultâneo, com a defesa dos valores arquitectónicos do classicismo.

Em síntese, na maioria dos seus projetos, o arquitecto alemão introduziu modelos de organização arquitectónica através de espaços extremamente geométricos segundo lógicas clássicas de composição, que tornam a sua ideologia um autêntico paradigma do pensamento racional e clássico em Arquitectura, *"...voltada de maneira racional a uma nova sociedade e, de igual modo, altamente respeitosa para com o gosto clássico e o saber acumulado pela tradição."*<sup>126</sup>



O lugar, torna pertinente a necessidade de encontrar soluções alicerçadas sobre o património em causa, tendo em conta o enquadramento histórico, urbano e arquitectónico. A análise histórica da cidade é na realidade elucidativa quanto aos processos de transformação urbana do lugar, na medida em que nos possibilita entender quais foram as metamorfoses mais importantes do tecido urbano ao longo dos anos que nos permitem definir uma estratégia consciente face à coesão do contexto do qual falamos. A definição da estratégia inicial encontra-se *“perante objetivos que determinam tensões contraditórias numa realidade de raízes muito profundas, feitas de sobreposições, transformações, recuperações, (...) Creio que nesta rede tão complexa de factos e de desígnios se encontra como uma matriz, quase tudo quanto determina o desenho.”*<sup>127</sup>

*“Quando me concentro num determinado lugar para o qual devo elaborar um projecto, tento explorá-lo, perceber a sua figura, a sua história e a suas qualidades sensoriais. (...) Se um projecto se nutre somente do existente e da tradição, se repete apenas o que o lugar lhe oferece, falta-lhe o debate com o mundo, falta-lhe a irradiação do contemporâneo. Se uma peça de arquitectura apenas conta o mundano e o visionário, sem fazer oscilar com ele o seu lugar concreto, sinto a falta da ancoragem sensorial da obra no seu lugar, do peso específico do local.”*<sup>128</sup>

De modo a complementar esta dicotomia entre linguagem e contexto em Arquitectura, analisamos duas intervenções notáveis na história em centros antigos das cidades, que pela sua expressividade compositiva relacionam-se eficazmente com a gramática compositiva do contexto. Esclarecemos com a sua caracterização, o modo como contribuem para a defesa da preservação da memória e da história do lugar, com a finalidade de entender o seu contributo para a qualidade visual do contexto urbano. Entre eles, destacam-se nomeadamente dois edifícios de Adolf Loos e Rafael Moneo, em Viena e em Múrcia, que pela concretização artística das fachadas capacitam a ideia de tradição clássica de se adaptar e reinterpretar às condições do presente em contextos e enquadramentos urbanos que assim o ordenam.

O que interessa realmente realçar, é a qualidade com que regeneram a cidade através da conservação da sua imagem física, com a ambição de recuperar o equilíbrio entre o novo e o antigo, renunciado a criação de formas que criam *“disneylândias culturais”*. A seleção das obras pretende assim clarificar a ideia de que a arquitectura deve possuir a capacidade de responder às exigências contemporâneas através de uma linguagem arquitectónica moderna, todavia sem opor-se aos valores da cultura arquitectónica do lugar de intervenção.

---

127 FERNANDES, Francisco Barata, Transformação e Permanência na Habitação Portuense, pg. 332, 333

128 ZUMPHOR, Peter, Pensar a arquitectura. Das paixões pelas coisas, Lugares, pg. 41, 42



151



152

151 Adolf Loos, Michaelerhaus em Viena de 1911

152 Adolf Loos, Michaelerplatz

## 2.2.1 Adolf Loos e a tradição do lugar

A interpretação sobre a ideologia arquitectónica de Adolf Loos, reconhecido pela radical posição sobre o tema da ornamentação e decoração na Arquitectura, é considerada fundamental para a compreensão da reinterpretação na época moderna da linguagem clássica. O projecto de Loos na Michaelerplatz de 1911, construído de raiz num lugar histórico da cidade de Viena contextualmente clássico, é na realidade considerado notório pelo método paradoxal entre o pensamento depurado que caracteriza o modernismo e a concepção baseada em princípios clássicos de composição.

Adolf Loos (1870-1933), designado como um dos precursores do movimento Moderno, torna-se um radical ou revolucionário na época, face à inovadora criatividade compositiva que adopta nos seus projectos. A sua obra é um verdadeiro paradigma da evolução da arquitectura do século XX, consequência da concepção baseada na depuração de elementos decorativos e no pensamento anti-formalista da Arquitectura.

O edifício Michaelerplatz em pleno coração da cidade Viena, é um claro exemplo da renúncia do ornamento não arquitectónico. Caracteriza-se pela simplicidade compositiva e pela desajetivação ornamental, que surgiu neste período como resposta ao excesso de decoração. Neste sentido, a reflexão sobre a linguagem compositiva das fachadas, baseada na relação entre o antigo e o novo, é essencial para compreender a relação entre o pensamento moderno e o clássico. A ideologia de Loos, caracterizada sobretudo pelo desejo por uma arquitectura autêntica que respeita a tradição contextual, toma por isso, proporções relevantes e de significativa importância na investigação sobre a evolução da ideia de Tradição Clássica.

*“Loos é uma das maiores referências no mundo da arquitectura; é, entre poucos mais indiscutíveis de entre os que habitualmente figuram nas histórias e nos textos sobre a arquitectura moderna. (...) Visto como o fundador de um modernismo exterior e extremista, ou como o produto final do mundo vienense fin de siècle, o seu contributo foi simplificado e frequentemente vulgarizado. (...) Adolf Loos, o arquitecto e o homem, é revolucionário perante o espírito retrógrado, reaccionário perante o espírito de destruição (...) a sua lição foi violentamente recusada pelos conservadores e paladinos da arte nacionalista e, simultaneamente, motivo de suspeita pelas vanguardas do início do século.”<sup>129</sup>*

O projecto de Loos em Viena foi do ponto de vista arquitectónico, um dos primeiros edifícios modernos a ser edificado no centro antigo da cidade Austríaca. As condicionantes essenciais do projecto, envolviam a construção de uma nova frente urbana e o consequente arranjo urbanístico do espaço público da praça. Deste modo, o edifício remata o quarteirão com o desenho de três frentes, sobre as quais uma delas se orienta para a praça e confronta-se visualmente com os restantes edifícios simbólicos, entre os quais se destaca o Palácio Imperial da cidade.

---

129 RODRIGUES, José Miguel. O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 89



153



154

153 Adolf Loos, Michaelerhaus

154 Adolf Loos, vista da fachada do Palácio Imperial

*“O castelo imperial! Só a sua proximidade já constitui uma pedra de toque quanto à sinceridade ou à falsidade. Porque o encargo era construir um novo edifício perto do castelo do imperador, um edifício comercial moderno. Era necessário estabelecer uma transição entre a residência imperial, passando pelo palácio de um senhor feudal, até à rua comercial mais elegante, a Kohlmarkt.”*<sup>130</sup>

A problemática sobre o excesso de ornamento e decoração que caracterizava as construções do centro da cidade de Viena no final do século XIX, foi a base de reflexão para o desenho da fachada do novo edifício de Loos. Ao renunciar em parte a decoração contextual do lugar, concebe um alçado original que se caracteriza pela diferenciação material e arquitectónica criando um efeito bipartido associado à organização programática do projecto, composta por dois pisos comerciais e quatro de habitação. Loos, refere que o edifício identifica-se sobretudo, por *“uma fachada com o piso térreo e sobreloja em mármore grego e quatro pisos rebocados. A decoração dessa fachada é feita através de linhas contínuas horizontais equidistantes, da cornija até à sobreloja.”*<sup>131</sup>

Deste modo, é evidente a distinção no tratamento do alçado, correspondente à modificação programática do projecto. Verifica-se nos primeiros pisos do edifício, a presença de colunas clássicas em mármore, enquanto nos restantes correspondentes às fachada das habitações, nota-se um efeito depurado da fachada através de uma elementar composição ornamental, recorrendo apenas ao uso de reboco a cal e à presença de vãos ritmados de abertura. Estamos por isso, perante a presença de uma fachada híbrida e paradoxal, composta por um parte dita clássica que integra colunas dóricas em mármore, que se relaciona com os princípios clássicos da envolvente e outra, mais simples, apenas rebocada, completamente livre de decoração. A de mármore, surge na realidade da tentativa de proporcionar uma solução mais tradicional em termos compositivos, que se relaciona com o contexto, enquanto a segunda é uma reformulação moderna da composição clássica dos edifícios antigos.

*“Na Michaelerhaus, Loos constrói dois projectos distintos que simultaneamente obedecem a um mesmo desejo de autenticidade. O “projecto clássico” termina na sobreloja do edifício e coincide com as respectivas limitações materiais. O projecto moderno ergue-se sobre o rés-do-chão clássico.”*<sup>132</sup> (...) *“Contudo no piso térreo e no mezanino, onde se encontram localizadas as áreas comerciais, aí a vida comercial requer uma solução moderna.”*<sup>133</sup>

A ideia conceptual do alçado, centra-se assim na necessidade de relacionar programas distintos, de modo a integrar no mesmo plano um respeito pelos elementos clássicos da praça e um desejo de simplificação ornamental típico do pensamento modernista. O autor, num escrito publicado em 1910 refere que, *“tinha projectado o edifício de tal forma que ele se integrasse ao máximo no sítio. O estilo*

---

130 Ibidem. pg. 93, Citação do livro Adolf Loos, Cuestiones de Arquitectura Vienesa, Madrid, El Croquis editorial, pg.17

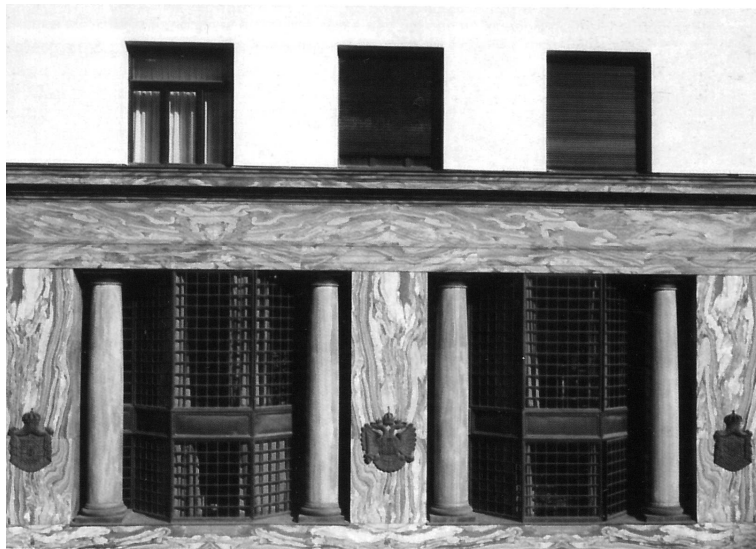
131 Ibidem. pg. 102, Adolf Loos, La Denostada Fachada del Edificio en la Michaelerplatz, pg.13

132 Ibidem. pg. 98

133 Ibidem. pg. 107



155



156

155 Adolf Loos, vista do pórtico da Michaelerhaus

156 Adolf Loos, pormenor da fachada da Michaelerhaus

*da igreja que se encontra na proximidade do nosso edifício era para mim determinante. Não escolhi a forma das janelas apenas para proteger da luz e do vento mas para aumentar a eficácia de ambas as coisas. As janelas não são de duas mas sim de três folhas e vão do peitoril até ao tecto. Preferi mármore verdadeiro porque toda a imitação me desagrada e tornei o reboco o mais simples possível tal como sempre o fez a burguesia vienense. Só o senhor feudal, no seu palácio tinha elementos arquitectónicos maciços, executados não em betão mas em pedra, os quais repousavam atualmente sob a capa do reboco. O que eu queria era separar claramente o edifício comercial do edifício de habitação.”<sup>134</sup>*

Esta justificação sobre a concepção dos alçados, releva o estilo arquitectónico do edifício, bem como demonstra que o autor foi capaz de integrar o edifício no contexto arquitectónico, uma vez que, através das suas palavras exterioriza o desejo da integração do novo edifício resultante do processo de interpretação dos valores arquitectónicos do contexto.

Assim, é esta percepção do presente, “...que, acompanhada por um profundo respeito pela tradição, tornam a arquitectura de Loos tão singular. Neste caso concreto, Loos remete as suas explicações para uma interessante consciência em relação ao presente e, por isso (...) se aproxima tanto do desejo de modernidade.”<sup>135</sup>

*“O que é explícito no pensamento de Loos face à modernidade emergente é o rigor e o discernimento implícito nas suas afirmações, isto é, o sentido da necessidade do novo e a consciência da importância do passado enquanto exemplo, por outras palavras, a consciência da importância da tradição que não pode ser herdada. (...) Ou seja, parece evidente que Loos tinha a percepção de que o novo, e a consciência da modernidade, em sentido lato, não implicava, um distanciamento em relação ao passado, e nessa lógica, invocará sempre a sabedoria dos antigos mestres, ainda que na resolução de problemas novos.”<sup>136</sup>*

Adolf Loos considera o problema da ornamentação como um “resquício irracional e vê no ornamento um impulso mimético contrário à objectivação racional.”<sup>137</sup> A composição arquitectónica dos edifícios que envolvem a praça, entre eles a disposição dos vãos segundo uma métrica regular, as colunas e a colossal arquitrave do Palácio Imperial, bem como todo o restante painel iconográfico de elevada expressão clássica, foram decisivos na concepção dos alçados do edifício. É por isso, pela transição dos valores arquitectónicos que caracterizam os edifícios do lugar, que a linguagem visual dos alçados do edifício se concretiza.

Destarte, estamos perante uma resposta prática coerente sobre a compreensão da importância do passado e da tradição do lugar, como factores decisivos para a transformação dos princípios perenes da linguagem clássica em contextos que ordenam a sua reflexão, como é o caso da presente forma arquitectónica.

---

134 Ibidem. pg. 94, 95 - Citação do livro Adolf Loos, “una carta”, in Escritos II, Madrid, El Croquis, 1993, pg.22

135 Ibidem. pg. 95

136 Ibidem. pg. 107,108

137 MONTANER, Josep Maria, A Modernidade Superada, Ensaios sobre a arquitectura contemporânea, pg. 59



157



158

157 Rafael Moneo, Câmara Municipal de Múrcia de 1999

158 Rafael Moneo, Câmara Municipal de Múrcia

## 2.2.2 Rafael Moneo e a memória do lugar

Interpretamos agora, os princípios de composição e materialização arquitectónica de um projecto de Rafael Moneo, concebido de um modo particular em função da tradição do lugar, referente à Ampliação da Câmara Municipal de Múrcia. Esta obra, à semelhança do projecto de Loos, esclarece uma vez mais a orientação sobre a relação entre os princípios conceptuais e o pensamento arquitectónico face aos conceitos de história e tradição que caracterizam o lugar. Interessa, por isso, analisar a relação da nova forma com as do passado e com os valores da história do contexto urbano subjacente, bem como analisar os elementos compositivos que caracterizam a fachada do projecto.

Através da expressão contemporânea da fachada da Câmara de Múrcia, verificamos que o arquitecto expressa os valores da continuidade com a cidade histórica, sobretudo pelo relevo dos elementos dos antigos edifícios do contexto. Deste modo, minimiza a distância que separa a nova forma e os novos métodos de composição dos antigos provenientes da história da cidade, ou por outras palavras, da cidade histórica e da cidade contemporânea. É, por isso, sobre esta dicotomia entre os conceitos modernos e clássicos e o difícil confronto entre a cidade antiga e as novas formas, que qualificamos o seu projecto.

*“Obviamente, o contexto arquitectónico é um factor decisivo para um projecto. No entanto, quero aqui enfatizar que não entendo o projecto (...) como uma mera continuação do contexto já presente. O que realmente produz um projeto é uma ideia que opera sobre o contexto, social ou material, numa forma específica, mas que não é uma simples consequência do existente.”*<sup>138</sup>

As palavras de Moneo sobre a importância da reflexão sobre as características arquitectónicas do contexto do lugar de intervenção, traduzem, na realidade, uma extrema sensibilidade sobre a importância da leitura dos elementos característicos do meio local, que, por conseguinte, definem a estratégia de implantação e as relações expressivas da fachada. Sobre este princípio teórico de concepção, afirma que a criação *“de uma estratégia apropriada, é crucial para a consistência de um projecto. É muito importante que uma arquitectura esteja bem orientada desde o princípio, no sentido de dirigir a organização do edifício no modo mais oportuno, mais útil para resolver o problema que o edifício levanta. Estabelecer por exemplo o tipo de relação que irá manter com o exterior.”*<sup>139</sup>

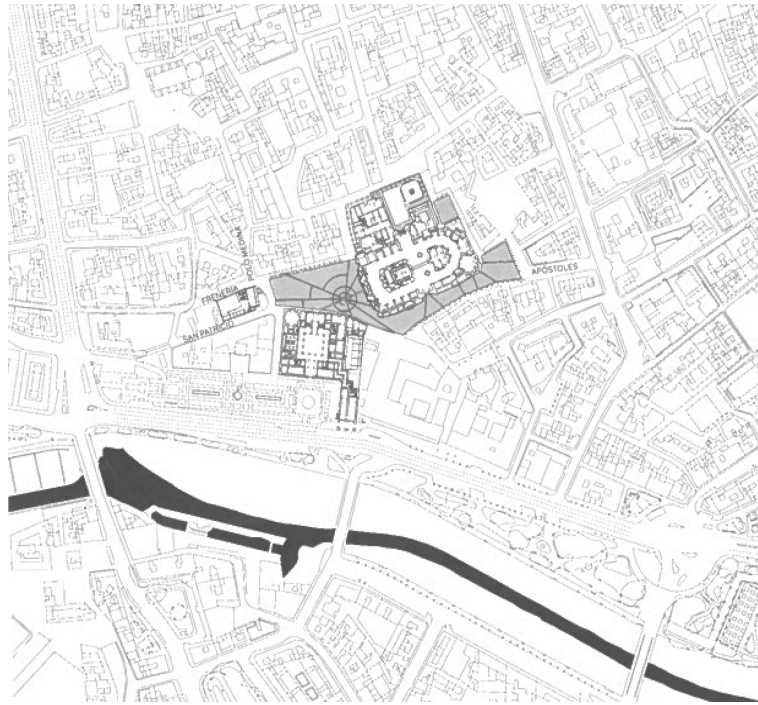
Do mesmo modo, afirma que *“Se uma arquitectura tem em consideração o existente é qualificada como contextual, sem dúvida o é, e não terá o arquitecto nenhum prejuízo em reconhecê-lo. Mas o novo edifício da câmara não é um edifício sometido à envolvente, nem um edifício que ambiciona manter os aspectos mais superficiais das arquitecturas existentes. Na verdade, o projecto de Múrcia pretende mostrar que o respeito ao existente não é um obstáculo para construir com liberdade.”*<sup>140</sup>

---

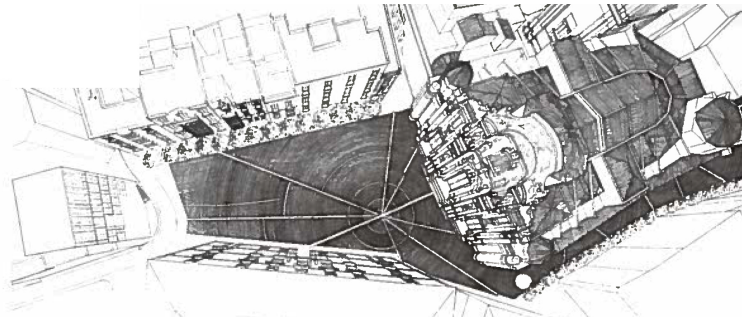
138 MONEO, Rafael, El Croquis, 1990 – 1994, nº 64, pg. 8

139 Ibidem, pg. 8-9

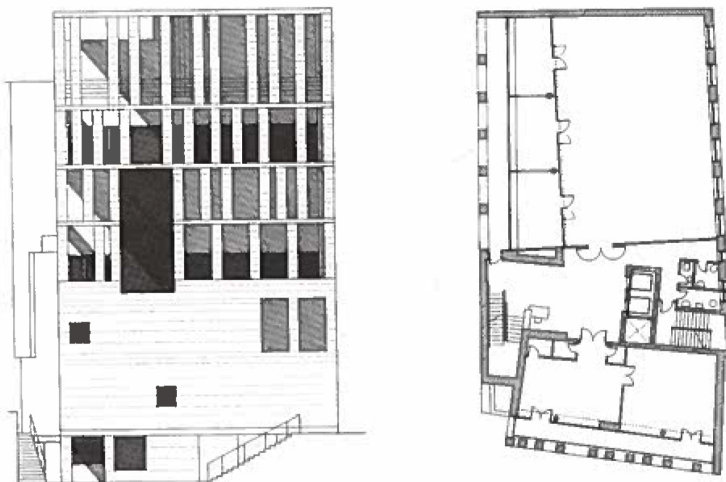
140 MONEO, Rafael, Apuntes sobre 21 obras, Ampliación del ayuntamiento, Murcia pg. 451



159



160



161

159 Rafael Moneo, planta geral de intervenção

160 Rafael Moneo, axonometria do lugar

161 Rafael Moneo, desenhos do projecto

Neste sentido, à semelhança do projecto de Loos em Viena, a obra de Rafael Moneo também foi concebida para resolver um espaço urbano descaracterizado em pleno centro antigo e histórico da cidade. Esta obra é notavelmente considerada um bom exemplo conceptual sobre a ideia de continuidade, preservação e valorização dos princípios e dos elementos antigos de composição arquitectónica que caracterizam o lugar de intervenção, bem como sobre a sua transformação vanguardista.

*“Se antes, para compreender o “como fazer” a nossa atenção se dirigia aos edifícios singulares, hoje é para a cidade e para os grandes ciclos da história que é preciso olhar, para compreender como a arquitetura é sempre e apenas espelho do tempo que a produz e a ele está indissoluvelmente ligada. Na cidade, de facto, as diferentes arquiteturas diluem-se mesmo quando uma delas se destaca. No final é sempre o conjunto que conta e que, acima de tudo, nos ensina.”*<sup>141</sup>

O projecto para a Ampliação da Câmara Municipal de Múrcia, foi concebido segundo uma interpretação do léxico clássico da praça e das características compositivas singulares dos edifícios da envolvente próxima. Todavia, Moneo concretiza a ideia de projecto através da reinterpretação moderna dos elementos compositivos antigos, entre eles as colunas verticais e os frisos horizontais que marcam a linguagem das pré-existências patrimoniais.

Na verdade, desenvolveu a sua proposta contemporânea, face à sua capacidade notória para integrar novas obras de arquitectura em contextos recheados de património edificado. Este afirma nos seus escritos que *“a praça deve manter o espírito festivo do barroco e portanto propomos um edifício que quer transformar-se num espectador, sem nunca retirar o protagonismo à Catedral e ao Palácio Belluga.”*<sup>142</sup> O novo edifício exige que seja enfatizado o poder civil, o símbolo do poder da cidade, numa praça que deveria manter o carácter celebratório do Barroco. A proposta de composição apresenta-se como um verdadeiro símbolo da expressão da modernidade, através de uma ideia de elementaridade construtiva e de simplicidade ornamental, que não adquire o protagonismo decorativo que a Catedral ou Palácio enobrecem.

É, por isso, interessante analisar o confronto e a dicotomia entre a linguagem e a composição sobre a concepção formal das fachadas do projecto. A relevância do lugar para Moneo, assume de facto um papel preponderante para a idealização expressiva da forma, logo a capacidade linguística de integração do novo edifício no lugar esteve na base de toda a proposta arquitectónica. Esta demonstração, pode ser interpretada através da leitura morfológica dos elementos compositivos históricos dos edifícios antigos e da consequente reinterpretação contemporânea desses mesmos elementos.

---

141 FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele. Construir no Tempo, pg. 13

142 Ibidem. pg. 62



162



163

162 Rafael Moneo, Cámara Municipal de Múrcia

163 Rafael Moneo, Cámara Municipal de Múrcia

O arquitecto materializa uma solução bastante elementar e geométrica, mas ao mesmo tempo justificada nos cânones contextuais. Em vez de se concentrar apenas na cópia de modo pouco criativo das soluções expressivas do património existente, reinterpreta-as e cria uma forma arquitectónica abstracta e depurada de carácter clássico, empiricamente ajustada ao significado arquitectónico do lugar.

O local de implantação consiste possivelmente no espaço urbano mais emblemático da cidade espanhola, uma vez que encontramos a fachada monumental da catedral de Belluga, exemplar histórico, com um programa cenográfico admirável da autoria do arquitecto Jaime Bort, caracterizado por um colossal painel barroco. Adicionalmente, encontramos o palácio anexo à catedral e um restante conjunto de edifícios residenciais de singular composição barroca.

A disposição deste conjunto de edifícios, cria uma praça de forma trapezoidal, cujos lados maiores são preenchidos pelo Palácio Real e pelas residências barrocas, e os menores pela fachada da Catedral e pelo novo edifício da câmara municipal, que por sua vez, ocupa um vazio criado pela demolição de uma antiga casa. A concepção deste espaço público, tipicamente barroco do século XVII, aproxima-se pela sua morfologia dos ideais das praças barrocas italianas, concebidas idealmente como um espaço encerrado como se de um espaço teatral se tratasse, enfatizando a arquitectura dos seus edifícios e as peças escultóricas nela inscritas.

A firmeza de Moneo por recuperar o sentido de contenção e clausura do notório espaço urbano, anulado pela demolição da casa barroca, motivou o interesse pela construção de uma nova forma capaz de o alcançar. O novo edifício ocupa assim o vazio e reconquista de novo a ideia tradicional da praça de Belluga.

*“Em São Patrício respeitam-se os alinhamentos pré-existentes, conferindo uma maior amplitude à rua; na rua Freneria o alinhamento é descontínuo, respeitando, num primeiro troço, o estabelecido e abrindo-se mais tarde para a Praça: introduz-se assim uma pequena quebra que permite a quem se dirija da zona histórica para a praça Belluga a antevisão do seu espaço.”<sup>143</sup>*

O edifício estabelece no espaço uma percepção que não indica qualquer ortogonalidade com os restantes edifícios. Por este motivo, Moneo liberta *“a esquina do actual edifício da Câmara e facilita, pelo menos visualmente, a relação entre as ruas Freneria e San Patrício”*. Se o novo edifício tivesse *“mantido a orientação do edifício demolido, a sua posição oblíqua teria evitado a desejável relação directa entre a catedral e o novo edifício.”<sup>144</sup>*

Definida a implantação, é sobretudo a concepção da linguagem dos alçados que desempenha um papel determinante na integração do edifício na envolvente. O confronto com a história e a tradição do local é mais uma vez explícita, como já anteriormente o referimos, pela expressão criada pelos elementos compositivos e construtivos da fachada.

---

143 FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele. Construir no Tempo pg. 62

144 Ibidem. pg. 62



164



165

164 Rafael Moneo, Câmara Municipal de Múrcia

165 Rafael Moneo, vista da varanda para a praça Belluga

*“O confronto com a história é estabelecido principalmente com as fachadas existentes da praça (...) A fachada da nova intervenção, além de constituir uma charneira funcional à localização das entradas e à ligação ao edifício pré-existente, propõe-se como testemunha contemporânea da história urbana, através da interpretação subjetiva de algumas arquitecturas baseadas em regras de composição geométrica.”<sup>145</sup>*

O edifício, evidência pela repetição de uma série de elementos verticais e horizontais, os princípios em que se baseiam a composição arquitectónica dos edifícios antigos. As relações criadas pela repetição dos elementos construtivos, unidos pelo desejo de evocar os métodos tradicionais de construção, caracteriza assim, a essência conceptual do projecto.

A grande questão projectual recaiu, naturalmente, por todas estas condicionantes nos desenhos da fachada e nos princípios projectuais, a ter em conta numa situação tão particular como a da praça Belluga. Contudo, o edifício pelo seu carácter simbólico, sobre o poder civil e representativo dos valores e poderes dos cidadãos da cidade, teria naturalmente de se impor face ao ambiente arquitectónico que impera no espaço da praça.

Com o intuito de favorecer a continuidade entre a expressividade dos edifícios, Moneo não orienta a entrada do Câmara para a praça. A entrada no edifício é concebida por isso, lateralmente pela Rua Freneria através de uma galeria, opondo-se deste modo ao confronto visual com os restantes vãos de entrada dos edifícios da praça.

Por seu lado, a fachada, semelhante a um *“altar”*, recusa-se a competir com os elementos tradicionais decorativos do contexto. No entanto, caracteriza-se por um conjunto de simetrias e geometrias rigorosas, pelas galerias exteriores e pelo vazio do *“varandim”*. São claramente aparentes outros elementos que estabelecem relações visuais com o Palácio Belluga, entre os quais, a varanda da câmara, no mesmo plano horizontal, ou à mesma altura que a varanda central do palácio Belluga, nivelando o poder religioso e o poder civil. Por outro lado, as fachadas laterais do edifício, possuem uma maior descrição conceptual, uma vez que se adaptam à escala e ao perfil das ruas adjacentes à praça.

*“A fachada apresenta-se em condições de conviver com a catedral e o palácio da catedral Belluga sem referências estilísticas, sem concepções ambientais; em pé de igualdade. O novo edifício respeita a prioridade adquirida pela catedral e pelo palácio – que sempre foram senhores deste espaço – e renuncia a abertura de qualquer entrada para a praça.”<sup>146</sup>*

A fachada do projecto, para além da sua expressão original com carácter contemporâneo comprovado, manifesta essencialmente pela sua materialização, relações muito semelhantes com a expressão material dos edifícios históricos da envolvente. É evidente que a escolha da pedra como

---

145 Ibidem. pg. 9

146 MONEO, Rafael, Apuntes sobre 21 obras, Ampliación del ayuntamiento, Murcia pg. 447



166



167

166 Rafael Moneo, Câmara Municipal de Múrcia  
167 Rafael Moneo, Câmara Municipal de Múrcia

material de revestimento, possibilita uma leitura em pé de igualdade entre as formas antigas e o novo edifício. O projecto reinterpreta, por isso, os processos de materialização dos edifícios antigos, utilizando a pedra como elemento particular dessa articulação material contínua.

O material de revestimento recaiu sobre a pedra, uma arenisca do país, que para além de salientar a definição do plano vertical, cria um contraste de tonalidades com o basalto da praça, sujeita também à remodelação da sua materialidade. Para além de revestir a praça a basalto, Moneo modifica o perfil do espaço tornando-o ligeiramente côncavo, enfatizando deste modo, juntamente com o cruzamento de lancis no meio da praça, os edifícios que a rodeiam.

A escolha da pedra como material de revestimento, estabelece assim uma síntese expressiva intencional de relações materiais com a atmosfera local. Numa perspetiva temporal, nota-se efetivamente, uma aproximação às formas antigas, através da textura da pedra e da solidez que esta revela na relação com a pedra dos edifícios antigos, mostrando-se capaz de se relacionar com a tradição construtiva dos edifícios da envolvente. Por outro lado, a diferença de tons entre a pedra e o betão exhibe a estrutura e define a forma final do edifício, ou seja, o betão compõe o núcleo estrutural enquanto a pedra apenas o reveste. Assim, a pedra define a forma do objeto arquitectónico aproximando-o construtivamente da metodologia dos edifícios antigos. É perfeitamente visível que a imagem do edifício através da sua materialização e do seu carácter compositivo, é determinada pelo desejo de continuidade com a gramática histórica das formas do passado.

A nova forma arquitectónica em pleno centro histórico da cidade de Múrcia, qualifica de modo explícito a ideologia do arquitecto face ao respeito pela tradição e pela história do contexto de projecto. Todavia, a sua preservação não deve ser obstáculo para conceber um objecto sem algo que transparece a ideia de transformação. O autor, respeita a tradição do contexto mas liberta-a, em função da sua perspetiva contemporânea, uma vez que o pilar apesar de se diferenciar morfologicamente de uma coluna grega, lembra pelo seu todo a composição de uma fachada clássica. De facto, esta sensibilidade extraordinária em adaptar o novo às características de um ambiente velho patrimonial, incute-lhe uma idoneidade incomum nos nossos dias, muito semelhante ao que foi o percurso inexorável de Aldo Rossi.

De facto, a ideia de continuidade expressiva com os princípios contextuais do lugar é decisiva para a definição da ideia de Tradição Clássica que defendemos ao longo do trabalho. Agora, concebida através de um espírito criativo e inovador que reinterpreta os princípios antigos, bem como enfatiza a sua perenidade através de um exercício conceptual que capacita a obra de se tornar atemporal no espaço arquitectónico da cidade.



*“O meu desejo não é ensinar o método que cada um deve seguir, mas somente mostrar o método que eu escolhi.”<sup>147</sup>*

O estudo cronológico e a cognição sobre a evolução conceptual dos princípios arquitectónicos derivados da Antiguidade Clássica, foram aqui expostos segundo uma narrativa que possibilitou a definição de uma linguagem transversal e coerente, na concepção de obras arquitectónicas que relevam uma singular atemporalidade da sua composição. Caracterizou-se assim, a experiência arquitectónica de um conjunto de autores, renascentistas, neoclassicistas e modernistas, dedicados a trabalhar a reinterpretação dos princípios arquitectónicos greco-romanos e que, por sua vez, foram capazes de alcançar obras de uma extraordinária idoneidade e criatividade que não renunciam a esses tais princípios.

*“...projetar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la, tão intensamente que conhecer e ser se confundam...”<sup>148</sup>*

A ideia de Tradição Clássica, em particular sobre o princípio de que a arquitectura é sobretudo uma manifestação espacial, exige um exaustivo processo mental de percepção por uma linguagem cognitiva que fundamenta e auxilia o pensamento e a visão arquitectónica no acto de projecto. A produção de obras agramaticais que se limitam a copiar modismos ou padrões de estética contemporâneos, nada reavivem dos princípios perenes da história nem incentivam a sua transformação. Destarte, a definição de uma teoria de arquitectura alicerçada numa base histórico cultural concreta, bem como numa leitura adequada da coerência externa do lugar e interna do programa, possibilitam a concretização de uma ideia de projecto coerente, identitária e culturalmente significativa.

Esta doutrina metodológica prevalece, na verdade, na produção arquitectónica de alguns dos mais notórios arquitectos contemporâneos. David Chipperfield, autor britânico reconhecido pelo seu padrão formal de concepção, baseado em princípios geométricos rigorosos e por composições

---

147 Descartes, in NIEMEYER, Oscar, A forma na Arquitectura, pg. 11

148 TÁVORA, Fernando. Da Organização do Espaço. Contra capa



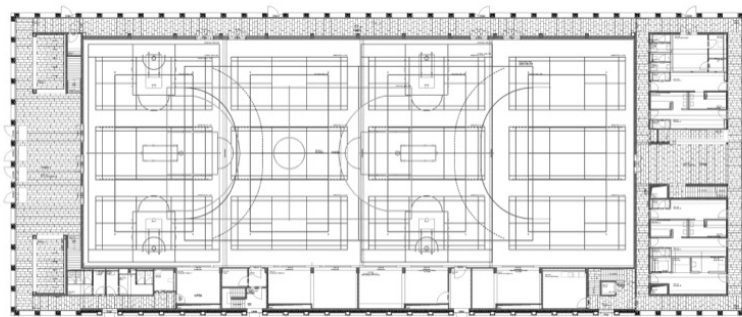
168



169



170



171

- 168 David Chipperfield, Projecto da James Gallery em Berlim, 2013
- 169 David Chipperfield, Museu de Literatura moderna em Marbach, 2006
- 170 Max Dudler, Sports and convention center em Bremen, 2011
- 171 Max Dudler, planta do Sports and Convention Center

regulares e proporcionais, evidencia a perenidade dos princípios arquitectónicos antigos através de uma depuração cubista e abstracionista dos seus elementos. O autor defende a ideia que *“Um autêntico edifício contemporâneo é desenvolvido a partir do contexto, cuja linguagem arquitectónica reflete a arquitectura clássica sem a copiar.”*<sup>149</sup>

O projecto desenvolvido para a Ilha dos Museus em Berlim, caracterizada pela presença de múltiplos edifícios do período Neoclassicista, aproxima-se pela sua composição gramatical à concepção construtiva da linguagem clássica, nomeadamente, pela colossal colunata perimetral que reinterpreta o princípio construtivo clássico coluna-arquitrave e pela profunda galeria exterior e circuitos interiores que lembram a configuração espacial de edifícios romanos. Estas premissas de concepção provenientes da linguagem clássica são, de facto, utilizadas por Chipperfield em inúmeros outros projectos profícuos da sua actividade intelectual, que revelam o seu profundo enraizamento na tradição, concretamente na ideia de Tradição Clássica.

Do mesmo modo, a filosofia arquitectónica do arquitecto suíço Max Dudler releva, pela clara relação ideológica aos princípios gregos e romanos, um processo de concepção a partir das normas clássicas do passado baseado em taxias espaciais e em volumes geometricamente elementares que o aproximam do léxico clássico. Este, refere intencionalmente que *“continuidade e transformação são a chave da nossa arquitectura. Na história da arquitectura encontramos os pontos de partida para o desenvolvimento do futuro da arquitectura.”*<sup>150</sup> Na realidade, o saber compositivo greco-romano é explícito nos seus edifícios, principalmente sobre a concepção elementar das formas e sobre a composição estrutural, sobretudo pela aplicação de sistemas alicerçados em colunas e arquivadas.

Os projetos de Dudler, apresentam uma modulação geométrica dos elementos espaciais que caracterizam a produção de uma linguagem de projecto coerente, que responde eficazmente aos critérios espaciais da nossa época. As regras e os princípios que fundamentam a sua produção arquitectónica emergem, por isso, da investigação dos métodos de composição do classicismo, o que nos leva a concluir, que a sua teoria deriva de uma interpretação sobre a racionalidade clássica e de uma pretensão pelo abstracionismo moderno dos seus modelos.

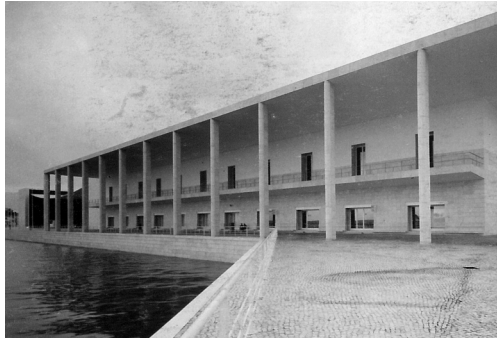
Por seu lado, a obra de Álvaro Siza, internacionalmente cotada como das mais sólidas no nosso tempo, é também profícua sobre esta temática de concepção segundo uma ideologia atemporal baseada na tradição, mas ao mesmo tempo consubstanciada como um incentivo à inovação.

As suas obras, nomeadamente a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto ou o Pavilhão de Portugal em Lisboa, são explícitos desta definição sobre a concepção de uma obra que respeita o seu tempo e o seu lugar, mas que releva significados e representações inovadoras. O primeiro baseia-se, essencialmente, em um conjunto de formas que respeitam a arquitectura tradicional do lugar, apoiada em esquemas geométricos que dispõem os vários volumes no espaço, capazes de expressar pela sua autenticidade relações com a cidade existente.

---

149 CHIPPERFIELD, David, disponível em [www.davidchipperfield.co.uk](http://www.davidchipperfield.co.uk)

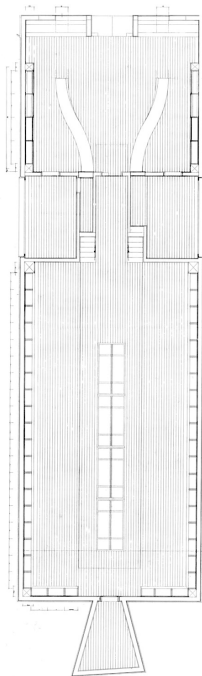
150 Citação disponível, em [www.maxdudler.com](http://www.maxdudler.com), Profile Philosophie



172



173



174

- 172 Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal em Lisboa
- 173 Álvaro Siza, Faculdade de Arquitectura do Porto
- 174 Álvaro Siza, Biblioteca da Faculdade de Arquitectura do Porto

Por outro lado, o Pavilhão de Portugal releva pelos princípios de composição formais e espaciais, uma arquitectura de grande simplicidade e vitalidade que caracteriza a expressividade da sua obra, nomeadamente pela composição tradicional dos elementos construtivos, tais como as colunas, os vãos ritmados na fachada, a galeria perimetral coberta exterior, e pelo desafio à sua transformação através do desenho da extraordinária pala de dimensão incomum. De novo, a forma é o resultado da elaboração de uma ideia de linguagem tradicionalista, adequada a cada circunstância, que torna a sua arquitectura uma expressão cultural coerente na construção da cidade contemporânea.

Siza, é na realidade, um arquitecto que se *“empenhou num projecto colectivo da época”* baseado na ideia de *“não ser tradicionalista e não ignorar as raízes.”* Este paradoxo define o seu pensamento arquitectónico e o seu processo criativo, que mantêm a memória e a identidade da sua origem contextual, mas ao mesmo tempo potencia a transformação dos sistemas antigos de concepção arquitectónica e não impossibilita a continuidade da ideia de Tradição Clássica.

*“...a tradição será até talvez o único território onde, quem estiver interessado na sobrevivência mas também na progressão da arquitectura (isto é no futuro como profissão), se pode e deve hoje situar. (...) A renúncia da história não só conduziu por isso a uma espécie de retrocesso, como, por outro lado, pôs em perigo a vocação colectiva da tradição, colocando o acento na dimensão individual da arte, no artista individualmente considerado, isto é, no talento.”<sup>151</sup>*

O conjunto de referências concretas invocadas ao longo deste trabalho, teve por objetivo circunscrever um campo de análise intelectual inscrito no âmago de uma teoria sólida, que não põe em causa a vocação colectiva da tradição, nem enfatize a dimensão individual da arte e o talento pessoal, que não raras vezes tem conduzido a uma propensão narcisista e formalista da arquitectura actual, consubstanciada num pensamento espontâneo e académico, que não exerce qualquer controlo e preocupação pela tradição histórico-cultural.

A concepção do exercício de projecto e das teorias sobre as quais se fundamenta, foram importantes para a reflexão sobre o processo mental que pretendo conceber, consequência do desejo pela criação de uma linguagem de projeto significativa e que incorpora conhecimento específico do contexto ao qual estamos, à priori, condicionados. O trabalho incentiva por isso, o debate sobre a linguagem e o contexto em arquitectura, bem como a elaboração de um método de projecto baseado em princípios, com o objectivo de construir uma capacidade experimental madura que rejeita ambiguidades e significados erráticos, reforçando-a do ponto de vista do saber teórico.

Assim, concluo o trabalho reafirmando a ideia que um arquitecto ainda sem experiência profissional não deve dispensar o pensamento teórico sobre a arquitectura que projecta, nem desprezar a capacidade de formulação de uma sólida teoria que lhe permita alguma coerência prática, no desenvolvimento de novas soluções necessárias ao presente e passíveis de ser partilhas e compreendidas por todos.

---

151 RODRIGUES, José Miguel. O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 353, 357



## Geral

- ALBERTI, Leon Battista, Retrato de um Arquitecto renascentista, caleidoscópio, Augusto Pereira Brandão, 2015
- BENEVOLO, Leonardo, Introdução à Arquitectura, Edições 70, 2014
- Cunhal, Álvaro, A arte, o artista e a sociedade, Editorial Caminho, Lisboa, 1996
- ECO, Umberto, Como se faz uma tese em ciências humanas. Lisboa, 1984
- FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele. Formas Urbanas, ASA, Concreta 2002
- FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele. Construir no Tempo
- FUSCO, Renato de, História da arte contemporânea, Presença, 1988
- GLANCEY, Jonathan, Arquitectura, guias essenciais, DK, Porto, 2006
- LELAND, M. Roth, entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Editorial GG
- MONTANER, Josep Maria, A Modernidade Superada, Ensaio sobre a arquitetura contemporânea, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014
- ZEVI, Bruno, Arquitectura in nuce, Edições 70, 1979
- ZEVI, Bruno, Saber ver a Arquitectura, Edições 70
- ZEVI, Bruno, A linguagem moderna da Arquitectura, Edições 70
- ZUMPHOR, Peter. Pensar a arquitectura. Barcelona; Gustavo Gili, 2005
- RODRIGUES, José Miguel. O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, Edições Afrontamento, Porto, 2013
- PORTAS, Nuno. Os tempos das Formas. DAAUM Escritos 1963, 2004
- PORTAS, Nuno. Arquitecturas, história e crítica, ensino e profissão, Porto, FAUP publicações, 2005
- SIZA, Álvaro. Imaginar a evidencia, Lisboa, Edições 70, 2000
- STROETER, João, Arquitectura e forma, São Paulo, FAUUSP, 2012
- TAVARES, Domingos, Leon Baptista Alberti, teoria da Arquitectura, Porto, Dafne Editora, 2003
- TAVARES, Domingos, Miguel Ângelo, A Aprendizagem da Arquitectura, Porto, FAUP publicações, 2002

## Capítulo 1

- BOULLÉE, Étienne-Louis, architettura: saggio sull'arte, Torino, Giulio Einaudi, 2005
- BOULLÉE, Étienne-Louis, Arquitectura: ensayo sobre el arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1985
- BRAZINHA, Joaquim José, Projeto Clássico em Arquitectura, Lisboa, 1989
- COLE, Emily, A gramática da arquitectura, Livros e Livros, 2003
- KAUFMANN, Emil, Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux, Lequeu, Editorial GG
- KAUFMANN, Emil, De Ledoux à Le Corbusier, Editorial La Villette, França, 2002
- LISBOA, António Francisco, Classicismo no novo mundo, Dafne Editora, 2006

MITROVIC, Branko, Learning from Palladio, New York, Norton & Company, 2004

MONTELOS, Jean-Marie, Étienne-Louis Boullée, Flammarion, Paris, 1994

MARTIENSEES, Rex, La idea del espacio en la arquitectura griega, on especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958

MARTIN, Roland, Architettura Greca / trad. Michele Lo Buono. Milano, Electa 1989

SUMMERSON, John The classical language of architecture, London 1980

ROBERTSON, D. S. Greek & Roman architecture, Cambridge University Press, 1974

SCHINKEL, Arquitecturas 1781-1841, Simón Marchán

TAVARES, Domingos, Inigo Jones, classicismo inglês, Porto, Dafne Editora, 2005

TAVARES, Domingos, António Lisboa, classicismo no novo mundo, Porto, Dafne Editora, 2006

VITRUVIO, Tratado de Arquitectura, tradução de M. Justino Maciel

## Capítulo 2

BLASER, Werner, Mies van der Rohe, Illinois Institut of Techonologiy, Basel : Birkhäuser, 2002

CANI, Fabio, Giuseppe Terragni en el espejo de la ciudad, arquitectura racionalista em Como en el siglo XX, Valencia, Iseebooks, 2009

CHIPPERFIELD, David, Theoretical practice, London, Artemis, 1994

CHIPPERFIELD, Davis, El croquis, Madrid, 2006

CHIPPERFIELD, David, Barcelona, Gutavo Gili, 1992

COHEN, Jean-Louis, Ludwig Mies Van der Rohe, Basel, Birkhäuser,, 2007

Conversas com Mies van der Rohe, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006

FERLENGA, Alberto, Aldo Rossi, tutte le opere, Milano, Electra, 2000

FERNANDES, José Manuel, Arquitectos do século XX, da tradição à modernidade, Caleidoscópio

FERNANDES, Francisco Barata, Transformação e Permanência na Habitação Portuense, FAUP publicações 1999

GIANNI, Braghieri, Aldo Rossi / Gianni Braghieri, obras y proyectos, Barcelona, GG, 1997

GRASSI, Giorgio, Leon Batista Alberti e a Arquitectura Romana, Edições Afrontamento, 2007

GRASSI, Giorgio, La construcción lógica de la Arquitectura, Barcelona, COACB, 1973

GRASSI, Giorgio, obras y proyectos 1962 – 1993, Valencia, Generalitat, 1994

GRASSI, Giorgio, i progetti, le opere e gli scritti, Milano, Electra, 1996

GUIRAO, Cristina Gastón, Mies : el proyecto como revelación del lugar, Barcelona, Fundación caja de arquitectos, 2005

LOOS, Adolf 1870-1933, architettura utilità e decoro, Milano : Electa, 2007

LOOS, Adolf / Kurt Lustenberger, trad. Santiago Castán. – Editorial GG, 1998

LOOS, Adolf, 1870 1933, arquitecto, crítico cultural, Taschen, 2009

LOOS, Adolf 1870-1933, obras y proyectos, Technische Universitat, Sevilla, COAAO, 990

MANSILLA, Luis Moreno, TUÑON, Emilio, En torno a la figura de Rafael Moneo, in Tectonica 12, Madrid

MONEO, Rafael, Apuntes sobre 21 obras, Barcelona, Gustavo Gili, 2010  
MONEO, Rafael, antologia de urgência, El croquis, 2004  
MONEO, Rafael, Ejercicios del curso de elementos de composición, Barcelona, 1977  
MONEO, Rafael, Inquietud Teoría y Estrategia Proyectual, Barcelona, Actar, 2004  
MANTERO, Enrico, Il razionalismo italiano, Bolonha, Zanichelli, 1984  
MOSCHINI, Francesco, Giorgio Grassi : progetti 1960 – 1980, Firenze, Centro Di, 1984  
NEUMEYER, Fritz, Mies van der Rohe, la palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitetura 1922/1968, El Croquis, Madrid, 1995  
RILEY, Terence, Mies in Berlin / Terence Riley, Barry Bergdoll; essays by Vittorio Magnago Lampugnani, New York: The Museum of Modern Art, 2002  
ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad, Barcelona. Editorial Gili, 1966  
ROSSI, Aldo. Arquitectura para los museos, Barcelona, Gustavo Gili, 1977  
ROSSI, Aldo, the life and works of an architect, ed. By Alberto Ferlenga, Cologne, 2001  
SAFRAN, Yehuda, Mies van der Rohe, Lisboa: Blau, 2000  
TAVARES, Rui, Clara do Vale, Ricardo Figueiredo, Avenida dos Aliados e Baixa do Porto, memória, realidade e permanência, Porto Vivo, 2013  
TÁVORA, Fernando. Da Organização do Espaço. Porto. 1996  
TERRAGNI, Giuseppe, opera completa, Milano, Electa, 1996  
TOMLINSON, Richard, Greek and roman architecture, London, British Museum Press, 1995  
ZABALBEASCOA, minimalismos, GG, Barcelona, 2001

#### Artigos e revistas

CASABELLA 741, mies van der rohe, David Chipperfield, Fevereiro 2006, Editor Francesco Dal Co  
CASABELLA 764, David Chipperfield, Paolo Zermani, Março 2008, Editor Francesco Dal Co  
CASABELLA 727, concorso per la nuova sede di banca cr Firenze, Novembro 2004, Editor Francesco  
MONEO, Rafael, Paradigmas fin de siglo: Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad, Arquitectura viva, 66, 1999  
MONEO, "Rafael, Gregotti & Rossi", in Arq4tectures nº 4, Ediorial La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974  
MONEO, Rafael, "Se cinstroye con ideas, rafael Moneo, una conversación" in Arquitectura Viva, 77, 2001

#### Trabalhos Académicos

CABERTI, Simone, Da imagem à Atmosfera, A materialização da obra de Peter Zumphor, Dissertação de Mestrado, FAUP, 2013  
CUNHA, Sabrina, para uma reabilitação consciente! Das actuais práticas de regeneração urbana ao principio da intervenção mínima no centro histórico do porto, Dissertação de Mestrado, FAUP, 2014

FERREIRA, Teresa, Schinkel e a Arquitectura Contemporânea, um contributo para o estudo da obra de Schinkel, Dissertação de Mestrado, FAUP, 2010

FERREIRA, Pedro, Rossi e Koolhaas, racionalidade e delírio, Porto, Faup, 2000

GONÇALVES, Rui, Forma e matéria na obra de Rafael Moneo, Prova final de Licenciatura, FAUP, 2006

ROCHA, Juliana Dias, A influência do racionalismo italiano na obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, dois casos de estudo, Porto, FAUP, 2012

RUIVO, Ricardo, Boullée, A grande Ideologia, breve história política de 300 anos de arquitectura burguesa, Dissertação de Mestrado, FAUP, 2011

## I Introdução

- Fig.1 Architettura Greca, Roland Martin, pg.  
Fig.2 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 434

## II Capítulo 1

- Fig. 3 Vitruvius, Tratado de Arquitectura, M. Justino Maciel, pg. 128  
Fig. 4 Architettura Greca, Roland Martin, pg. 2  
Fig. 5 Greek & Roman architecture, Robertson, D. S, pg. 40,74  
Fig. 6 Vitruvius, Tratado de Arquitectura, M. Justino Maciel, pg. 129  
Fig. 7 Architettura Greca, Roland Martin, pg. 95  
Fig. 8 HILBERSEIMER, Ludwig, Mies van der Rohe, pg. 43  
Fig. 9 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 216  
Fig. 10 Architettura Greca, Roland Martin, pg. 63  
Fig. 11 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 200  
Fig. 12 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 201  
Fig. 13 Architettura Greca, Roland Martin, pg. 168  
Fig. 14 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 206  
Fig. 15 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 218  
Fig. 16 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 24  
Fig. 17 John Summerson, The classical Language of Architecture, pg. 16  
Fig. 18 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 349  
Fig. 19 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 160  
Fig. 20 Leonardo Benevolo, Introdução à Arquitectura, pg. 148  
Fig. 21 Leonardo Benevolo, Introdução à Arquitectura, pg. 160  
Fig. 22 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 59  
Fig. 23 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 33  
Fig. 24 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg.34  
Fig. 25 Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista, pg. 114  
Fig. 26 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 110  
Fig. 27 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 112  
Fig. 28 Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista, pg. 147  
Fig. 29 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 366  
Fig. 30 Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana, Giorgio Grassi, pg. 116  
Fig. 31 Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista, pg. 146  
Fig. 32 Leon Battista Alberti, Retrato de um Arquitecto Renascentista, pg. 146  
Fig. 33 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues, pg. 64

- Fig. 34 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 438
- Fig. 35 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 36 Jonathan Glancey, *Arquitectura, Guias essenciais*, pg. 344
- Fig. 37 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 438
- Fig. 38 John Summerson, *The classical Language of Architecture*, pg. 22
- Fig. 39 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 130
- Fig. 40 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 129
- Fig. 41 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, Pg. 130
- Fig. 42 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, Pg. 138
- Fig. 43 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 138
- Fig. 44 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 438
- Fig. 45 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 91
- Fig. 46 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 96, 138
- Fig. 47 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 92
- Fig. 48 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 91
- Fig. 49 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 123
- Fig. 50 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 118
- Fig. 51 Jean-Marie Montclos, Étienne-Louis Boullée, pg. 138
- Fig. 52 Karl Friedrich Schinkel, Paul Ortwin Rave, pg. 36
- Fig. 53 <http://www.flickr.com>
- Fig. 54 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 55 Schinkel, Martin Steffens, Taschen, 51
- Fig. 56 Schinkel, Martin Steffens, Taschen, 48
- Fig. 57 Karl Friedrich Schinkel, Paul Ortwin Rave, pg. 11
- Fig. 58 Karl Friedrich Schinkel, Paul Ortwin Rave, pg. 11
- Fig. 59 Joaquim José Braizinha, *Projeto Clássico em Arquitectura*, pg. 297
- Fig. 60 Joaquim José Braizinha, *Projeto Clássico em Arquitectura*, pg. 307
- Fig. 61 Joaquim José Braizinha, *Projeto Clássico em Arquitectura*, pg. 309
- Fig. 62 Leon Battista Alberti e a *Arquitetura Romana*, Giorgio Grassi, pg. 131
- Fig. 63 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 324
- Fig. 64 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 336
- Fig. 65 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 337, 338
- Fig. 66 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 345, 346
- Fig. 67 Miguel Ângelo, *A aprendizagem da Arquitectura*, pg. 96
- Fig. 68 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 69 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 70 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 323
- Fig. 71 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 324, 325
- Fig. 72 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 73 <http://premoderno.tumblr.com>
- Fig. 74 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 350
- Fig. 75 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 351, 352
- Fig. 76 Joaquim José Braizinha, *Projecto Clássico em Arquitectura*, pg. 384

### III Capítulo 2

- Fig. 77 entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado, Leland Roth, pg. 508
- Fig. 78 entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado, Leland Roth, pg. 508
- Fig. 79 La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, Fritz Neumeyer, pg. 127
- Fig. 80 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues, pg. 19
- Fig. 81 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues, pg. 19
- Fig. 82 Il razionalismo italiano, Enrico Mantero, pg. 163
- Fig. 83 Il razionalismo italiano, Enrico Mantero, pg. 199
- Fig. 84 <http://www.zermaniassociati.it>
- Fig. 85 <http://www.zermaniassociati.it>
- Fig. 86 <http://www.zermaniassociati.it>
- Fig. 87 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 40
- Fig. 88 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 41
- Fig. 89 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 31
- Fig. 90 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 31
- Fig. 91 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 57
- Fig. 92 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 58,59
- Fig. 93 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 90
- Fig. 94 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 88
- Fig. 95 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 91
- Fig. 96 Aldo Rossi, obras y proyectos, Peter Arnell, pg. 99
- Fig. 97 Giorgio Grassi, Arquitectura lengua muerta y otros escritos, pg.94
- Fig. 98 Giorgio Grassi, obras y proyectos 1962-1993, pg. 108
- Fig. 99 Giorgio Grassi, obras y proyectos 1962-1993, pg. 111
- Fig. 100 Giorgio Grassi, obras y proyectos 1962-1993, pg. 110
- Fig. 101 Giorgio Grassi, obras y proyectos 1962-1993, pg. 113
- Fig. 102 La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, Fritz Neumeyer, pg. 524
- Fig. 103 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues pg. 158
- Fig. 104 Mies in Berlim, Barry Bergdoll , pg. 161
- Fig. 105 Mies in Berlim, Barry Bergdoll , pg. 159
- Fig. 106 Mies in Berlim, Barry Bergdoll , pg. 145
- Fig. 107 La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, Fritz Neumeyer, pg. 352
- Fig. 108 La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, Fritz Neumeyer, pg. 353
- Fig. 109 Mies in America, Phyllis Lambert, pg. 579
- Fig. 110 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 185
- Fig. 111 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 185
- Fig. 112 Mies in America, Phyllis Lambert, pg. 420
- Fig. 113 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues pg. 139
- Fig. 114 O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura, José Rodrigues pg. 139
- Fig. 115 la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, Fritz Neumeyer, pg. 191

- Fig. 116 la palabra sin artificio, relexiones sobre arquictetura, Fritz Neumeyer, pg. 321
- Fig. 117 Mies van der Rohe, Jean Cohen, pg. 98
- Fig. 118 Mies in Berlim, Barry Bergdoll , pg. 559
- Fig. 119 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 157
- Fig. 120 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 35
- Fig. 121 <http://www.flickr.com>
- Fig. 122 <http://www.flickr.com>
- Fig. 123 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 170
- Fig. 124 Montagem pessoal
- Fig. 125 Mies van der Rohe, Jean Cohen, pg. 164
- Fig. 126 Looking for Mies, Ricardo Daza, pg.40
- Fig. 127 <http://www.flickr.com>
- Fig. 128 Mies in America, Phyllis Lambert, pg. 447
- Fig. 129 Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, pg, 137
- Fig. 130 Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, pg, 138
- Fig. 131 entender la arquitectura, sus elementos, história y significado, Leland Roth, pg. 11
- Fig. 132 Looking for Mies, Ricardo Daza, pg.53
- Fig. 133 <http://www.flickr.com>
- Fig. 134 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 175
- Fig. 135 Mies in America, Phyllis Lambert, pg. 404
- Fig. 136 <http://www.flickr.com>
- Fig. 137 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 176
- Fig. 138 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 177
- Fig. 139 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 176
- Fig. 140 Mies in Berlim, Barry Bergdoll , pg. 12
- Fig. 141 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 134
- Fig. 142 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 195
- Fig. 143 La palabra sin artificio, relexiones sobre arquictetura, Fritz Neumeyer, pg. 332
- Fig. 144 La palabra sin artificio, relexiones sobre arquictetura, Fritz Neumeyer, pg. 331
- Fig. 145 Franz Schulze, Mies van der Rohe, Critical Essays, pg. 195
- Fig. 146 Mies van der Rohe, Jean Cohen, pg. 119
- Fig. 147 Mies in America, Phyllis Lambert, pg. 489
- Fig. 148 Mies van der Rohe, Jean Cohen, pg. 143
- Fig. 149 Conversas com Mies van der Rohe, pg. 77
- Fig. 150 Conversas com Mies van der Rohe, pg. 77
- Fig. 151 Adolf Loos, Teoria e Opere, Bendedetto Gravagnuolo, pg. 127
- Fig. 152 Adolf Loos, 1870-1933, architettura utilità e decoro, Electa, pg. 179
- Fig. 153 O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg 99
- Fig. 154 Adolf Loos, 1870-1933, architettura utilità e decoro, Electa, pg. 150
- Fig. 155 Adolf Loos, 1870-1933, architettura utilità e decoro, Electa, pg. 10
- Fig. 156 Adolf Loos, 1870-1933, architettura utilità e decoro, Electa, pg. 121
- Fig. 157 Rafael Moneo, antologia de urgência, El croquis, pg. 339
- Fig. 158 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 438

- Fig. 159 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 453  
Fig. 160 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 440  
Fig. 161 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 446, 442  
Fig. 162 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 448  
Fig. 163 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 449  
Fig. 164 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 440  
Fig. 165 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 440  
Fig. 166 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 440  
Fig. 167 Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras, pg. 448

#### **IV** Conclusão

- Fig. 168 <http://www.davidchipperfield.co.uk>  
Fig. 169 <http://www.davidchipperfield.co.uk>  
Fig. 170 <http://www.maxdudler.com>  
Fig. 171 <http://www.maxdudler.com>  
Fig. 172 Kenneth Frampton, Álvaro Siza, tutte le opere, pg. 294  
Fig. 173 Álvaro Siza, edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto, pg. 304  
Fig. 174 Kenneth Frampton, Álvaro Siza, tutte le opere, pg. 315



## vii Apêndice A



A definição da concepção do projecto, fundamenta-se sobretudo sobre um processo mental de interpretação dos princípios arquitectónicos provenientes do passado greco-romano, que enfatizam por mais uma vez a ideia de Tradição Clássica que defendemos ao longo do trabalho. Deste modo, valorizamos a ideia de tradição arquitectónica herdada pela transmissão cultural das obras anteriormente apresentadas, em oposição à criação de uma linguagem de projecto apoiada somente na cópia literal de soluções contemporâneas.

A escala e as proporções da proposta resultam da leitura criteriosa sobre os princípios da linguagem clássica que caracterizam e fundamentam em termos teóricos a sua compreensão. Por outro lado, em simultâneo com a definição dessa linguagem cultural, que auxilia o desenho de projecto, a definição da espacialidade resulta de uma interpretação das condicionantes do programa face às premissas funcionais que considero viáveis para a sua melhor execução.

A ideologia clássica referenciou, por isso, a essência do projecto e o *"sistema de relações que organizam a disposição das partes no todo..."*<sup>152</sup> do objecto arquitectónico. O clássico surge assim, como premissa compositiva de formulação morfológica que capacita, efetivamente, o desenho da forma e do espaço. O interesse pelas formas clássicas da arquitectura, desmistificou assim a expressão arquitectónica do exercício, uma vez que se caracteriza fundamentalmente pelo racionalismo geométrico como filosofia de concepção.

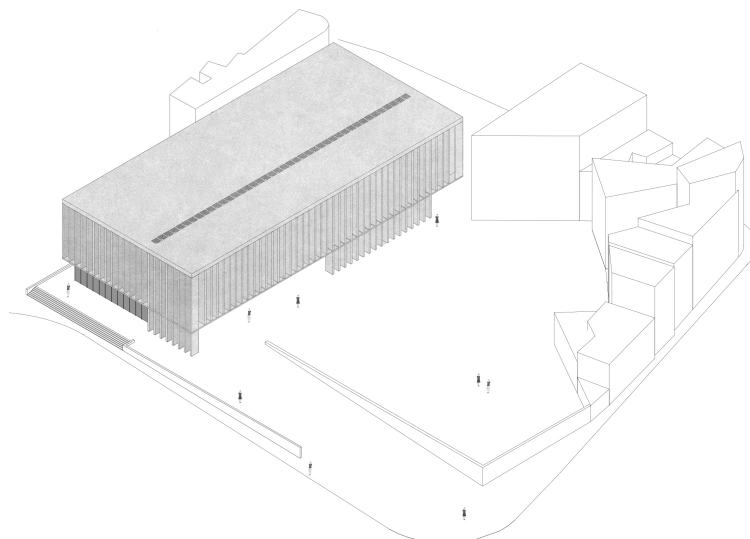
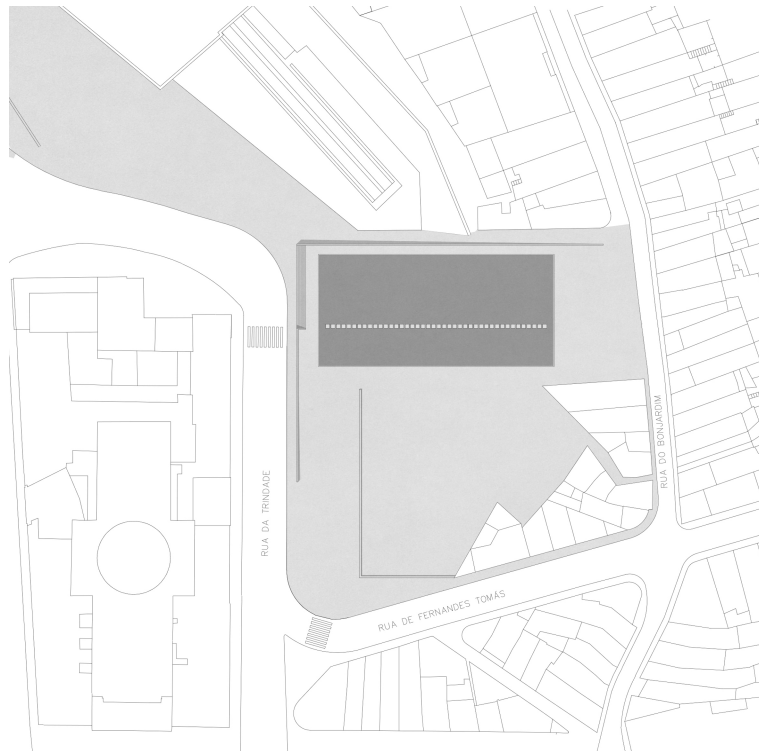
No entanto, face à estratégia de implantação que se baseia nos conceitos de simplicidade e elementaridade, a sua concretização deriva de uma investigação sobre a tradição do lugar e de uma modelação expressiva que pensamos ser viável face ao lote formado pelos edifícios históricos e pelas pré-existências patrimoniais com potencial expressivo, correspondentes aos alçados das ruas circundantes.

Interpretadas as complexidades do programa e a diversidade das formas urbanas que rodeiam o quarteirão, optou-se pela criação de um volume abstracto, semelhante a um paralelepípedo, que se assume pela sua volumetria afirmativa mas que não choca em termos proporcionais com os restantes elementos edificatórios que o envolvem.

Consciente sobre a estratégia de implantação baseada numa atitude de clara elementaridade morfológica, surgiram naturalmente questões relacionadas com a função e a ocupação do restante espaço urbano. A solução passou pela criação de um espaço público generoso, que permite destacar e enfatizar o edifício através da manipulação da topografia do terreno, integrando-o com a restante cidade e com os espaços públicos envolventes, nomeadamente com a praça da estação de metro da

---

152 BRAIZINHA, Joaquim José, Projeto Clássico em Arquitectura, pg. 276



- 01 Projecto, planta de implantação
- 02 Projecto, axonometria da proposta

Trindade. O projecto é, por isso, manifestado por uma clara intenção de maximizar o seu carácter público, que conduziu ao desenho de um espaço exterior que remata o quarteirão, com a intenção de privilegiar a livre circulação de transeuntes pela cidade, o que lhe confere uma maior permeabilidade, e de realçar o volume no lugar. O edifício minimiza, desse modo, a tensão entre o quarteirão e a malha urbana envolvente, dialogando com esta através do desenho de uma praça e de um objecto que coloca em evidência os edifícios contextuais da parcela urbana.

O projecto demonstra a continuidade com os princípios conceptuais provenientes da linguagem clássica através da simplicidade formal, das lógicas espaciais geométricas, das proporções entre os espaços regulares, das simetrias estruturais, das colunatas sóbrias com galerias exteriores sustentadas por colunatas e entablamentos e da criação de espaços interiores segundo princípios espaciais de composição provenientes da tradição classicista.

A ideia de Tradição Clássica, perpetuada e herdada até à contemporaneidade, possibilitou a criação de estratégias de desenho fundamentadas nas premissas do sistema racional clássico, que por conseguinte, contribuem para a consolidação de uma ideia de projeto consistente, que procura de qualquer modo, uma expressão própria e original.

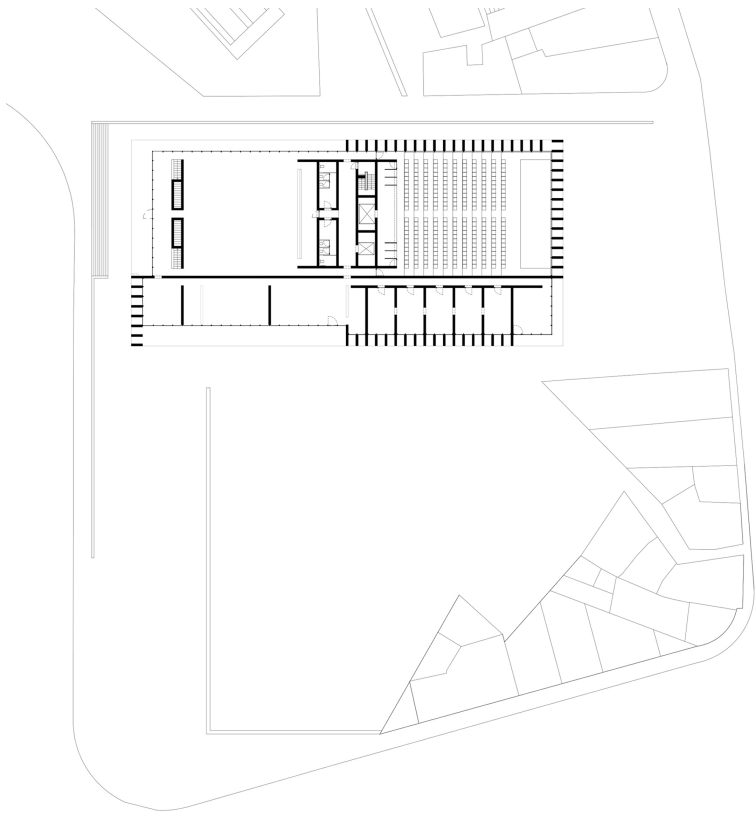
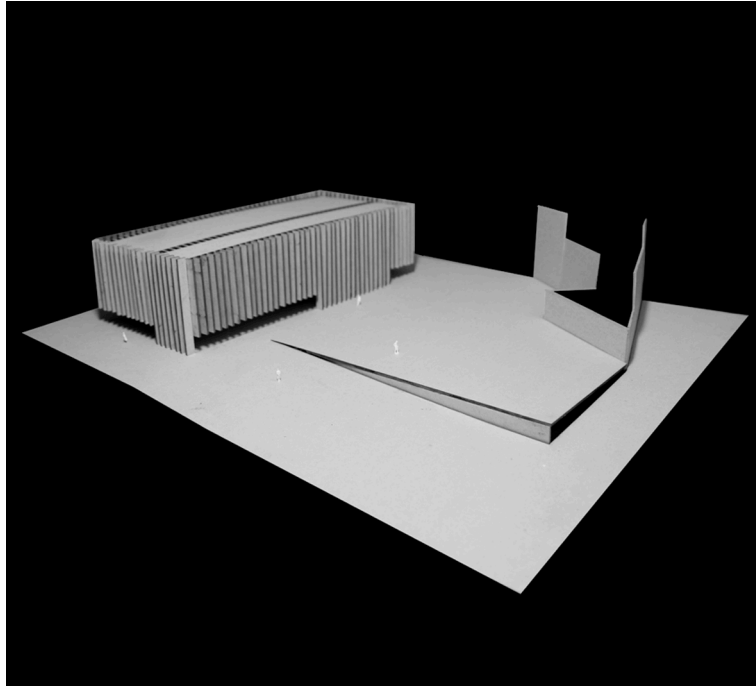
*“A linguagem clássica existe e tem como objetivo partilhar procedimentos formais que são também e sempre construtivos, e por isso, a forma é sempre indissociável do material que a suporta e, por isso, também, sempre construível e construtiva. Nesta hipótese a tradição clássica não se resolve nem se reduz a um mundo formal. Na tradição clássica, o que desse mundo formal se torna indispensável é o modo como nele as formas que são prescritas se relacionam com os fins a que se destinam”<sup>153</sup>*

O objecto arquitectónico, considera a tradição do lugar e a história da cidade, como premissas para a sua concepção. Esta atitude influenciou o desenho da forma, uma vez que a sua concepção respeita a história do conjunto urbano preexistente, bem como dignifica-o e torna-o parte da cidade. Tal ideia, o desenho de uma forma geométrica com proporções elementares e a criação de um espaço exterior amplo, toma como base a relação com os elementos do contexto, bem como traduz uma preocupação definida, à priori, em conceber uma linguagem cognitiva de projecto assente em princípios comuns com os da cidade, segundo as suas condicionantes histórico-culturais.

De modo a solucionar o organigrama do projecto, a organização dos espaços caracteriza-se, essencialmente, por uma série de planos que limitam as diferentes áreas do programa, na sua maioria amplas e contínuas. A essência espacial fundamenta-se assim, sobre a interpretação dos princípios antigos de composição e sobre a leitura dos princípios funcionais que caracterizam os projectos modernos de Mies. O desenho concretiza-se, por isso, por uma síntese de valores entre os espaços clássicos e os espaços modernos, que por sua vez reinterpretam estes últimos.

---

153 RODRIGUES, José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, pg. 25



- 03 Projecto, maqueta conceptual
- 04 Projecto, planta do piso térreo

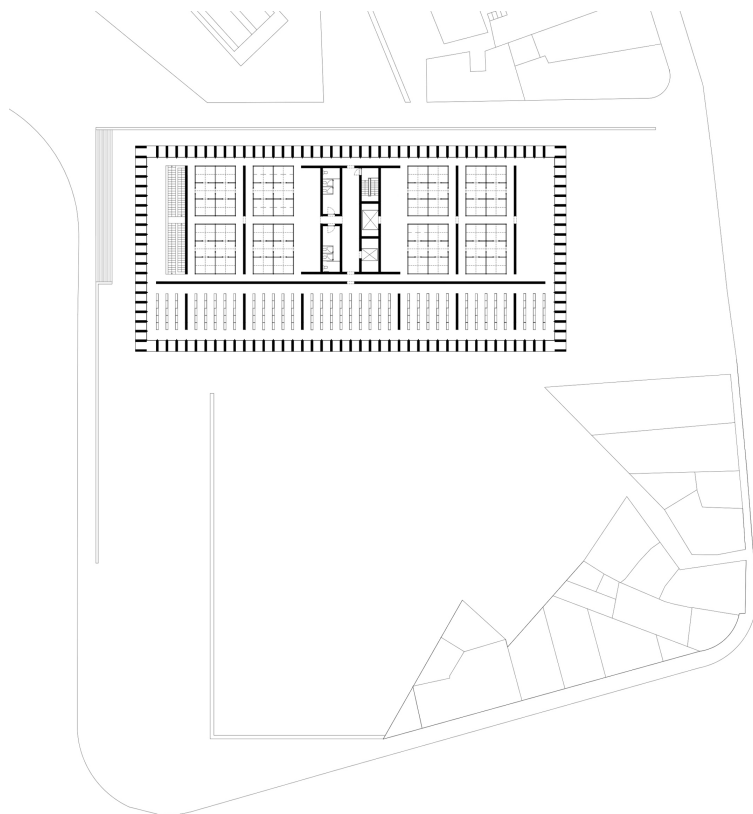
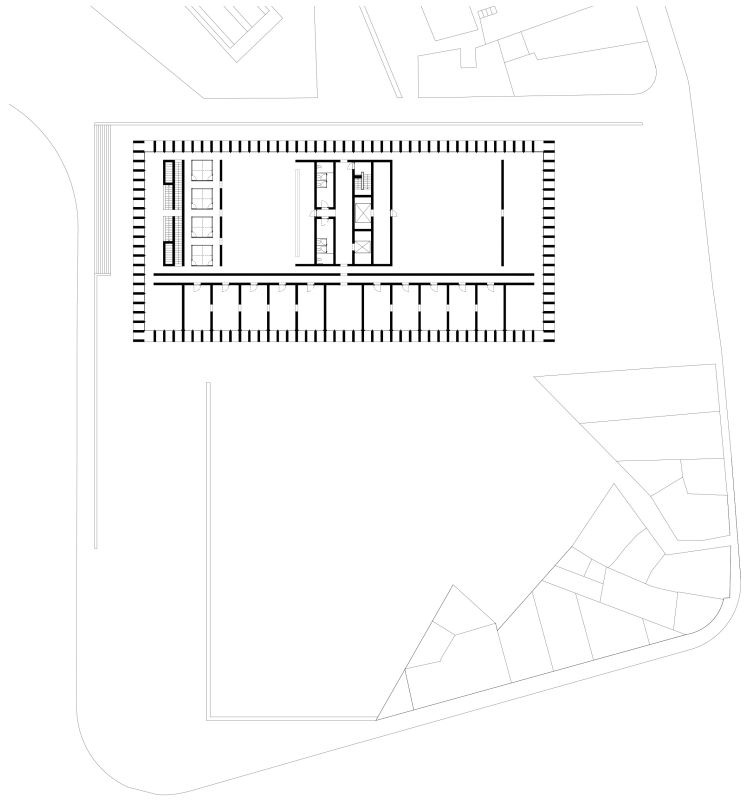
Em termos espaciais, o projecto caracteriza-se por um núcleo central e por um conjunto de planos longitudinais e transversais que, em simultâneo, possuem função estrutural e funcional. Os planos para além de estruturais, são o principal elemento físico que organiza as diferentes áreas, uma vez que as suas disposições na planta controlam a circulação espacial e a consequente organização do programa.

A relação entre as diferentes escalas dos espaços foi, na verdade, o aspecto mais estimulante a resolver, uma vez que o conceito espacial baseia-se por uma elementaridade funcional na articulação entre eles. Este conceito, a elementaridade, possibilita assim a criação de um projecto extraordinariamente flexível ao nível da sua espacialidade.

Todavia, para alcançar um oportuno encontro entre as diferentes escalas das diversas áreas e garantir a correcta definição e articulação das grandes salas, o projecto apresenta dois elementos fundamentais para a sua concretização, o núcleo central encerrado que divide a planta em duas partes iguais e um colossal plano longitudinal que, pelo contrário, a divide em duas partes desiguais. Na verdade, sem a definição destes elementos físicos, não seria possível a articulação entre os diferentes espaços perante a definição do conceito inicial.

A disposição de um grade plano longitudinal contínuo nos três pisos, possibilita a criação de uma barreira física entre os espaços públicos dos espaços semipúblicos ou semiprivados. No piso térreo, o plano divide as duas grandes áreas destinadas ao átrio e ao auditório das restantes com escalas menores, correspondentes à loja e à sala e serviços de cafetaria. Por outro lado, no primeiro piso, é evidente esta divisão entre os programas de maior e menor escala. A posição do plano no espaço, divide as salas de exposição e de consulta, das áreas semiprivadas destinadas às salas de administração e às salas de manutenção e tratamento de documentos. Por último, no piso reservado apenas aos espaços de armazenamento de documentos, o plano divide a planta também em duas partes, uma semiprivada destinada apenas às salas de armazenamento de documentos e outra semipública composta por uma série de estantes. Apesar de fragmentar a planta em duas partes desiguais, de acordo com as diferentes escalas dos espaços do programa, este grande plano longitudinal garante a continuidade entre eles, através de aberturas pontuais nos dois extremos da planta e no centro da mesma.

De modo semelhante, o núcleo central que divide a planta em duas partes iguais, para além de ocultar as instalações sanitárias, as salas de arrumos de material expositivo e as comunicações verticais, entre eles o monta-cargas, a escada de emergência e o vão técnico, possui uma função primordial na articulação entre as diferentes áreas do programa. À semelhança do grande plano longitudinal, este elemento, uniforme nos três pisos do projecto, também possui dupla função programática, uma vez que para além de estrutural, controla a funcionalidade entre as salas. Na verdade, apenas resolve questões básicas de articulação, uma vez que os espaços por ele divididos se destinam ao mesmo ou a semelhantes usos. Note-se, que apenas divide o átrio do auditório no piso



05 Projecto, planta do piso 1

06 Projecto, planta do piso 2

térreo e a sala de consulta da sala de exposições no primeiro piso, enquanto que no último, ambos os espaços por ele fragmentados destinam-se às salas de arquivo de documentos.

Para além das barreiras físicas que limitam as salas, também as paredes envidraçadas do perímetro do edifício diferenciam a leitura dos espaços. Apesar dos três pisos apresentarem a mesma organização espacial, diferenciam-se também pelo tipo de vidro aplicado nas faces exteriores. O uso de vidros opacos nas salas de exposição e nas salas de arquivo e a aplicação de vidro translúcido nos espaços do piso térreo, nas salas de leitura e consulta, nas zonas de serviços privados e no espaço semipúblico do arquivo, proporciona uma maior adaptabilidade aos espaços do projecto.

O piso térreo, potencia através da transparência dos espaços, a tensão e a continuidade entre os espaços exteriores e o espaço interior, enquanto que a utilização de vidro translúcido, nas salas de consulta, administração, serviços, e opaco nas salas de arquivo e exposição procura, em simultâneo, diferenciar a leitura dos espaços pela quantidade de *“penetrações e transparências”*<sup>154</sup> com o ambiente exterior.

No entanto, para uma melhor interpretação sobre a concepção espacial da obra, que se apresenta com características vanguardistas, todavia com alguns traços clássicos, devemos relacionar a sua concepção com os sistemas de composição e organização espacial que caracterizam os edifícios clássicos.

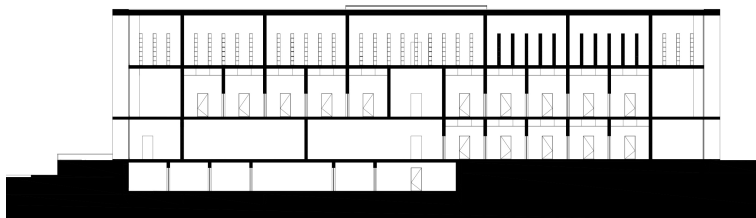
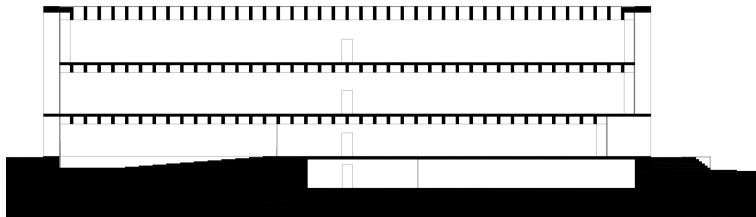
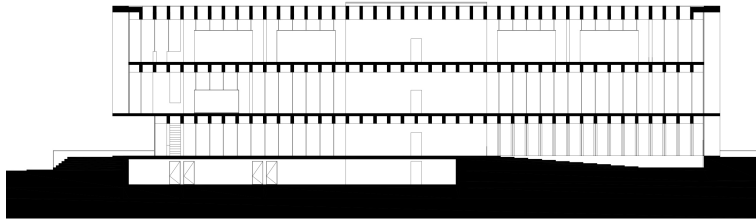
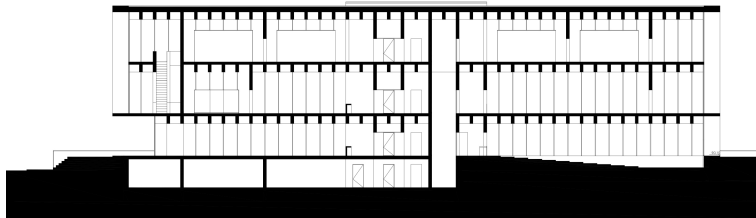
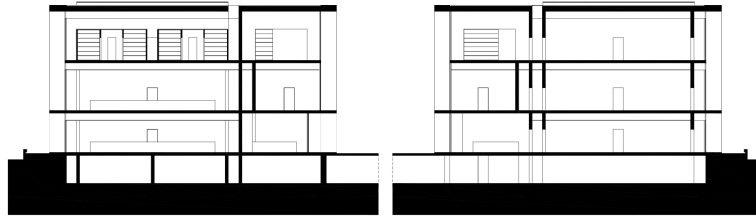
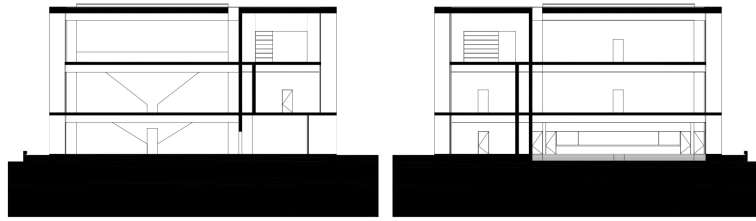
Os princípios de composição espacial anteriormente descritos, entre os quais se enfatizam os sistemas de organização, os processos de colisões espaciais e os princípios de composição do ritmo e repetição, directamente relacionados com o género conceptual dos espaços clássicos, auxiliaram, de facto, o desenho das articulações e das relações entre os diferentes espaços do projecto.

Dentro das organizações que caracterizam os espaços clássicos, foi através da organização linear que se baseou a concepção da disposição dos diferentes espaços do programa, uma vez que, como é visível nas plantas, o método de organização espacial apoia-se segundo eixos longitudinais. Este princípio de organização é claramente visível, por exemplo, no primeiro piso do projecto. As salas de exposição e as salas de consulta estão organizadas ao longo de dois eixos longitudinais, bem como o conjunto de espaços destinados aos usos privados do edifício, tais como a zona de administração, a zona de manutenção, a de rastreio e a de catalogagem de documentos. Toda esta modelação espacial resulta, na realidade, da teorização sobre o princípio de organização linear presente nas formas clássicas.

De modo semelhante, no segundo piso, os espaços reservados ao armazenamento de documentos também se dispõem no espaço de forma linear. Os módulos organizam-se segundo dois eixos laterais próximos das arestas do perímetro interior do edifício e outro central que os subdivide transversalmente. Todavia, nas áreas de armazenamento de documentos estabelece uma harmonia espacial que se compara a uma grelha tridimensional, bastante comum em projectos do

---

154 Siza, Álvaro, *Imaginar a Evidência, Repetir nunca é Repetir*, Dois Museus, pg. 71



- 07 Projecto, perfis transversais
- 08 Projecto, perfis longitudinais

período neoclassicista. A essência espacial concretiza-se assim, segundo um esquema híbrido entre a ordem de composição de modo linear e em grelha.

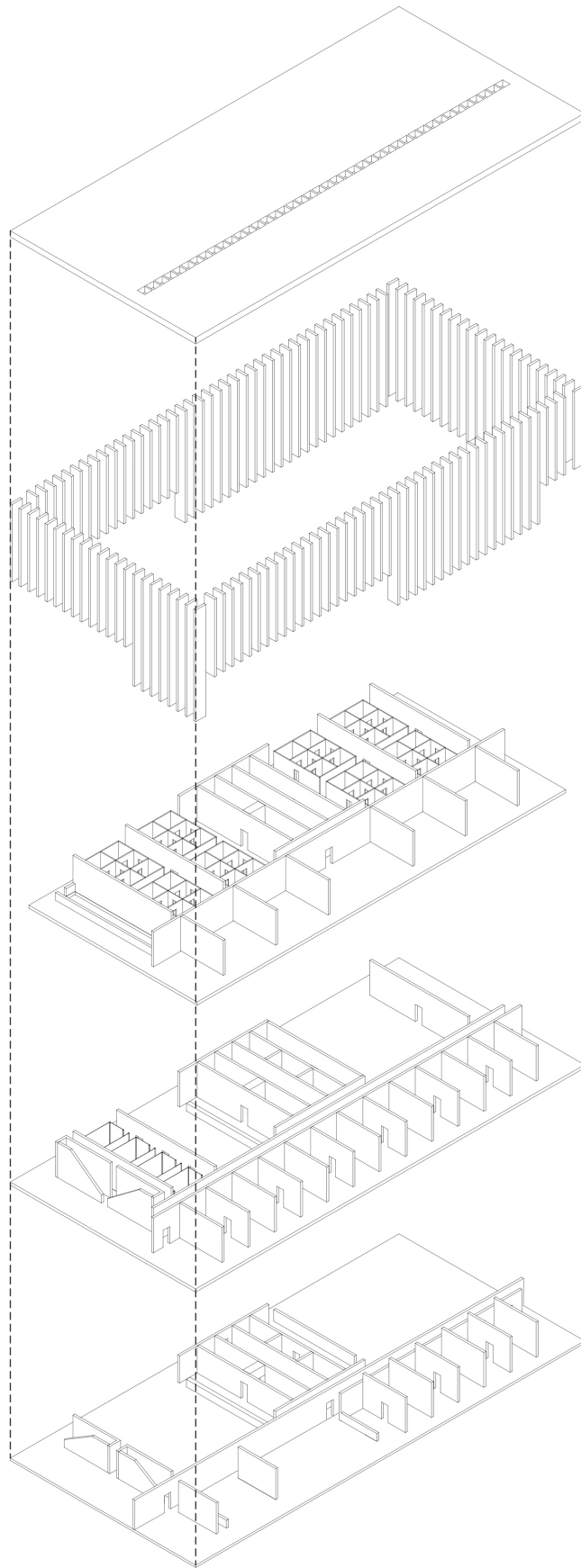
Deste modo, o projecto não se baseia apenas numa única organização espacial, mas sim em duas, em paralelo. O sistema de composição é, por isso, composto pelo poder compositivo da grelha que lhe transfere um carácter geométrico e regular, semelhante a uma coluna dorsal, sobre as quais se articulam estruturas lineares que posteriormente se associam através de espaços sequenciados entre si. Assim, a origem do sistema tipológico aproxima o projecto do léxico gramatical da linguagem clássica da arquitectura, no qual a geometria e as lógicas espaciais são o princípio regulador do método de criação do espaço arquitectónico.

Por outro lado, na definição de como duas ou mais áreas se relacionam, alguns princípios clássicos de composição relacionados com a temática das colisões espaciais, auxiliaram a organização espacial. A colisão relacionada por espaços ligados por outro espaço correspondente, foi essencial no desenho do organigrama funcional. Este princípio pode ser entendido como a base conceptual entre a disposição simétrica das grandes áreas, através da criação de um núcleo central de acessos. A presença deste módulo no centro da planta, apesar de não possuir grande interesse programático, subdivide a planta em duas partes iguais e, conseqüentemente, em dois grandes espaços que albergam os programas mais importantes do organograma, tais como, o átrio e o auditório, as salas de exposição e a sala de consulta e as salas de arquivo de documentos.

Além deste, as formas de relação entre espaços contíguos ou adjacentes, foi determinante no desenho das articulações das diferentes áreas de projecto. Na realidade, no primeiro piso, as salas de exposição são claramente adjacentes pela presença de um plano que não interfere com os limites físicos do perímetro do espaço. Além disso, garante no seu centro uma pequena ligação entre as duas partes.

Na sala de consulta de documentos, notamos a presença de um plano transversal que quebra a leitura geral entre a grande sala e os pequenos módulos privados de consulta. No último piso do projecto, também são presenciados planos transversais entre o núcleo central e os espaços de arquivo que quebram, mais uma vez, essa percepção global. A leitura do espaço, apesar de dividido por um plano liso ou fragmentado, não é interrompida, mas sim contínua, uma vez que apesar de existir uma barreira física, esta continua a permitir liberdade espacial sobre as áreas confinantes, bem como alguma individualidade funcional a cada um.

Todavia, este conjunto de princípios espaciais, sobre os quais a ideologia do projecto se alicerça, surgiu, efetivamente, da concepção compositiva relacionada com o princípio ritmado e repetitivo das formas clássicas. Este princípio foi a base da essência da organização espacial do programa, uma vez que sempre que possível os espaços são dispostos de um modo ritmado e repetitivo. A repetição dos elementos compositivos é, por isso, o responsável pela espacialidade e pelo ritmo dos espaços interiores.



09 Projecto, axonometria dos espaços interiores

De facto, a solução espacial e estrutural do edifício aproxima-se destes princípios de composição ritmados. A estrutura em betão, as colunas estruturais e as vigas horizontais, dispõem-se de modo ritmado e coerente, suportando ao mesmo tempo a estrutura e os vazios correspondentes aos espaços de intervalo entre os planos.

*“A prática da Arquitectura é, em si própria, um acto de cultura. A formação do arquitecto tem de assumir-se como um complexo sistema de relações geridas individualmente pelo estudante que tem, como referencias fixas, a sugestão de uma ideologia...”<sup>155</sup>*

Os sistemas e os princípios de composição clássica são, por isso, capazes de referenciar toda a concepção da essência espacial do projecto. Esta ideia, fundamentada em princípios históricos de organização espacial, explícitos nas formas clássicas anteriormente descritas, são capazes de criar uma linguagem identitária capaz de relacionar o programa proposto de modo ordenado e equilibrado, que naturalmente responde às exigências funcionais de forma lógica, coerente e racional.

Deste modo, o projeto resulta de um processo de investigação que partilha a mesma ideologia com os edifícios, clássicos e modernos, que descremos nos capítulos precedentes. Partilha na verdade, uma mesma linguagem de projecto, fundamental para a interpretação dos princípios perenes da ideia de Tradição Clássica, aliados agora às inovações conceptuais, às transformações construtivas e ao impactante desenvolvimento tecnológico que determina a prática da Arquitectura actual.

## 2. O lugar

A reflexão sobre os processos de transformação urbana da cidade do Porto, nomeadamente sobre a importância da investigação sobre a forma da cidade, potenciou a elaboração de uma estratégia de implantação que pensamos ajustada face à evolução da parcela urbana em questão. Assim, os parâmetros da análise centraram-se na interpretação arquitectónica e urbana do lugar, com o objectivo de conceber uma interpretação tipológica e morfológica capaz de convergir numa ideia de projecto coerente e racional.

A criação de um edifício original no lugar, singular pela geometria de implantação e pela composição da sua fachada, com o intuito de o afirmar como um ícone contemporâneo, cria um diálogo arquitectónico coerente entre o antigo e o novo. Renunciamos assim, a uma atitude subversiva em relação à cultura arquitectónica do lugar e aos valores históricos preexistentes. O projecto possibilita assim o entendimento de que a concepção de um edifício em contextos singulares como aqui descrevemos, deve atribuir à circunstância cultural e à história do lugar, a premissa para a idealização e metodização da estratégia de concepção.

---

155 TAVARES, Domingos, Miguel Ângelo, A aprendizagem da Arquitectura, pg. 25



10 Lugar, foto aérea da área de intervenção

11 Rua da Trindade

*“Desenhar a cidade hoje, é, antes de mais saber lê-la. É tentar, perceber quais são as forças e os actores que na realidade a constroem e a moldam, quais as suas lógicas, contradições e poder efectivo; é identificar as pontas soltas por onde se pode pegar. (...) Desenhar a cidade é, como dizia Bernardo Secchi, “coser e cerzir” malhas diferentes, procurar ligar partes, dar-lhes um sentido, introduzir-lhes uma estrutura coerente do ponto de vista funcional, simbólico e estético, e, acima de tudo, torná-las mais visíveis.”*<sup>156</sup>

A identificação das características urbanas e arquitectónicas do lugar\*, definiu a estratégia de implantação e a imagem do projecto apresentado, sempre com intenção de resolver os problemas que as antigas formas geram no espaço físico da cidade. Deste modo, a implantação do projecto releva a memória do lugar através do desenho de um espaço público envolvente ao volume, que ambiciona a recriação do antigo espaço, entretanto desvalorizado ao longo do tempo e acomodado apenas a socorrer o uso de estacionamento de automóveis.

Pelo contrário, a concretização da fachada é sobretudo uma proposta cultural que se concebe através de uma reflexão sobre as características tipológicas dos edifícios contextuais, capaz de se materializar numa composição arquitectónica, que diminui a distância entre o tempo da cidade antiga da cidade contemporânea.

*“...o conceito de arquitectura (...) tem como princípio fundamental o primado da forma sobre a matriz organizativa das cidades e como resultado a total coincidência de valores entre espaço arquitectónico e espaço urbano. Assim, falar da arquitectura é falar da cidade e a história da arquitectura confunde-se com a história da cidade, uma vez que esta se compreende pela leitura dos processos arquitectónicos.”*<sup>157</sup>

A composição da fachada do projecto consistiu no maior desafio de concepção, uma vez que o lugar de intervenção reúne um conjunto de arquitecturas que pertencem à sólida história da cidade do Porto. Leon Batista Alberti defende nos seus textos filosóficos, que *“A cidade é o lugar das arquitecturas”*, o que nos leva a repensar a definição expressiva do objecto arquitectónico num contexto onde *“...a massa construída afogou a identidade dos lugares.”*<sup>158</sup> A concepção arquitectónica nestas circunstâncias específicas, tem necessariamente que preservar as características históricas do lugar, com o intuito de conceber uma continuidade com os valores arquitectónicos que lhe pertencem. Esta resposta arquitectónica, sobre a criação de uma definição volumétrica e de uma composição expressiva do volume, potencia, na verdade, a concepção em termos urbanísticos e linguísticos do objecto. Para alcançar esta metamorfose entre a nova forma com os antigos edifícios

---

156 FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele, Formas Urbanas, Será que a amiba tem forma, pg. 43

\* Entende-se neste ponto o conceito de lugar, como “meio local”, com características biofísicas, ambientais, sociais e culturais próprias. Nos meios humanizados, o lugar já pode assim ser visto como resultado de construção cultural e sujeito a mudanças continuadas (...) os meios locais são quadros de vida, carregados de significados, conforme as interpretações, incluindo os inerentes aos laços entre as pessoas e entre estas e as suas marcas (algo cuja inexistência levou à concepção do não-lugar (...)) O lugar como quadro de vida(s), de representações e significados remete-nos para as abordagens que privilegiam “o sentido do lugar”, envolvendo a percepção de sentimentos e emoções que um lugar evoca.” In Dicionário de Geografia Aplicada, Luís Moreno

157 Ibidem, pg. 107

158 TAVARES, Domingos, Miguel Ângelo, A aprendizagem da Arquitectura, pg. 113



- 12 Hospital da Trindade
- 13 Igreja da Trindade
- 14 Estação de metro da Trindade do Arq. Eduardo Souto Moura

existentes, foi essencial a interpretação da sua expressividade e das hierarquias e geometrias que estes determinam no lugar. Interessa, por isso, caracterizar a parcela urbana de intervenção, definida a nascente, pela Rua do Bonjardim, a sul pela Rua de Fernando Tomás, a poente pela Rua da Trindade e a norte pela estação e praça da Trindade. A interpretação arquitectónica deste espaço envolvente, determina a inserção urbana do objecto arquitectónico no local, a sua relação com a cidade, bem como o impacto expressivo no lugar.

O contacto com o lugar, sobrevaloriza-se a qualquer identidade pessoal ou movimento artístico e, por isso, a conceptualização do volume, da fachada, da planta e da composição exterior, não deve chocar com a sua memória e a tradição. O projecto traduz assim, essa sensibilidade pelas características do contexto, tendo em conta as memórias do passado e as transformações do presente. Estas ambiguidades, devem transparecer numa obra com o intuito de a enriquecer em termos arquitectónicos e de as integrar na envolvente.

Em síntese, a importância do conhecimento histórico e das narrativas dos factos do passado constituem as premissas para o desenvolvimento de uma ideia de projecto, com a finalidade de incutir na nossa capacidade prática um modo mais maduro de idealizar uma composição arquitectónica. A consciência sobre o modo de concepção na intervenção na cidade existente, em particular, nos centros históricos é, por isso, um desafio significativo no nosso trabalho.

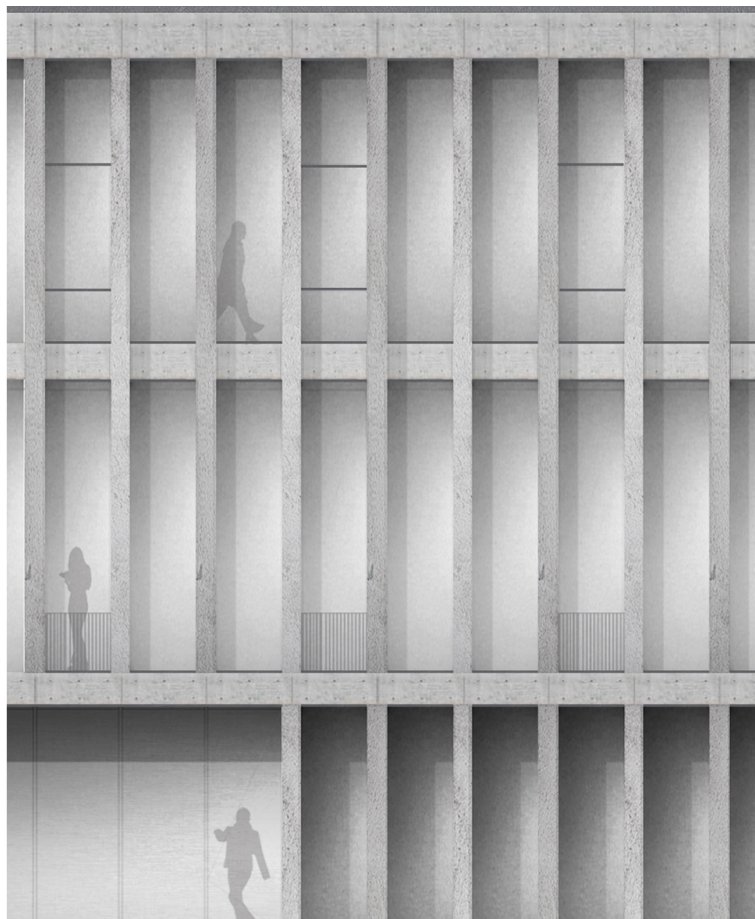
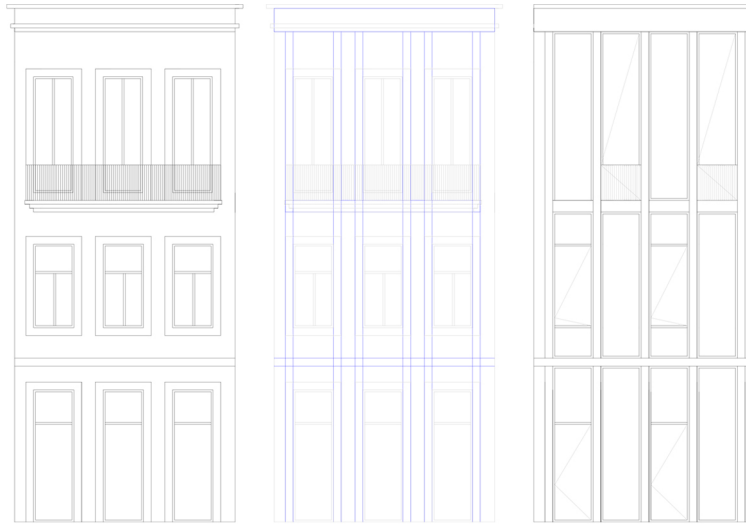
*“Conseguir projectar edifícios que, no decorrer do tempo, se acabam por unir desta forma natural com a figura e história desperta a minha paixão. Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira.”*<sup>159</sup>

A interpretação das características do contexto arquitectónico do lugar foram, de modo semelhante, essenciais para a composição da fachada do projecto, na medida em que a sua representação, consolida a identidade do local através de uma concepção que não desvaloriza a tradição nem renuncia aos critérios tipológicos do conjunto de fachadas dos edifícios envolventes.

Considerado hoje, como um dos mais importantes problemas da identidade das cidades, sendo necessário mantê-lo e revitalizá-lo pelos valores culturais que transporta, intervir num centro histórico, particularmente nas suas áreas mais antigas é um processo complexo e delicado, que requer uma sensibilidade extrema e um conhecimento profundo da tradição. Não são apenas os monumentos antigos ou contemporâneos e as pré-existências patrimoniais de excepção que contribuem para a sua identidade. O edificado habitacional que forma as ruas, o quarteirão e a área urbana histórica de notória coerência construtiva e compositiva, possuem um papel preponderante na identidade destes centros. O seu relevo e a sua identificação surgiram assim, como premissas essenciais para a coerência compositiva da fachada.

---

159 ZUMPHOR, Peter. Pensar a arquitectura, Paisagens completadas, pg. 17



- 15 Conceito da fachada do projecto
- 16 Desenho conceptual da fachada do projecto

O projecto gera, por isso, um processo compositivo apoiado na tradição histórica do lugar, uma vez que através da sua imagem exterior, coloca-se em clara harmonia com os princípios arquitectónicos das fachadas dos edifícios da envolvente.

*“...há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos e aceitando a sua atualização, quer fazendo-as acompanhar de obras contemporâneas.”<sup>160</sup>*

Partindo do princípio que o lugar de implantação, comunica visualmente com a Igreja e como Hospital da Trindade do século XIX a poente numa extensão de 100 metros, com os alçados típicos portugueses da rua do Bonjardim e da rua Fernando Tomás a nascente e a sul e com a estação de metro da Trindade a Norte, qual seria a ideologia compositiva face à diversidade estilística e tipológica do lugar? Na verdade, em contrapartida às influências formalistas modernas, a gramática compositiva tradicional do lugar, estabeleceu o alicerce para o fundamento do desenho da fachada do edifício.

A fachada lateral do Hospital da Trindade, extremamente marcada pelo ritmo e repetição dos seus elementos compositivos, o modelo tipo-morfológico das casas burguesas do Porto do século XIX, presentes na Rua do Bonjardim e na Rua Fernando Tomás e a linguagem arquitectónica da Estação de Metro da Trindade, constituíram a base de análise sobre a qual o desenho exterior do volume se sustenta. Assim, elaboramos uma reinterpretação concreta das características arquitectónicas mais marcantes, para posteriormente criarmos uma composição exterior coerente em termos compositivos com o edificado envolvente. Procuramos, na realidade, soluções para a composição dos alçados do projecto e metodologias viáveis para a concretização formal dos elementos da fachada, face aos conceitos construtivos já justificados. Deste modo, foi importante perceber em que medida a proximidade aos monumentos históricos e aos edifícios modernos e antigos do lugar condiciona o desenho da forma.

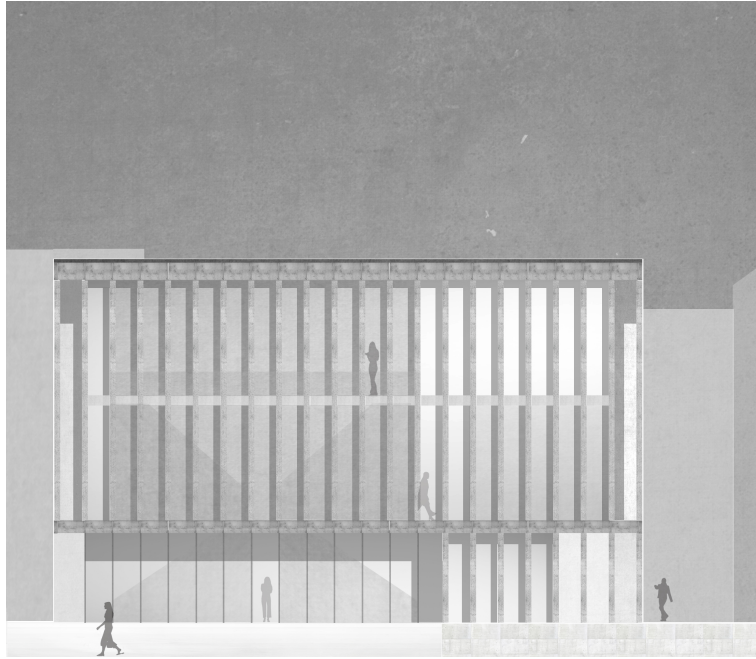
*“...qualquer cidade tem elementos característicos que não são necessariamente considerados património nacional, mas que são importantes porque é através deles que o cidadão frequentemente a identifica como sua “terra”. É esse património que constitui a originalidade de uma terra por isso um grande valor de cultura local e regional, e também um valor de cultura arquitectónica, histórica e emocional (...). A conservação da originalidade exige o respeito pela dimensão existente (...) e pela protecção dos elementos característicos do perfil dessa cidade.”<sup>161</sup>*

Foi sobretudo, sobre a análise tipológica realizada sobre os edifícios da habitação portuguesa, que a composição dos alçados do projecto se fundamenta. Estes caracterizam-se por “...construções de frente

---

160 TÁVORA, Fernando. Da Organização do Espaço. pg. 58

161 PORTAS, Nuno. Os tempos das Formas, vol. I A cidade feita e refeita, pg.160



17 Desenho conceptual da fachada poente do projecto

18 Vista exterior do volume

*estreita, dispondo de duas ou três aberturas por piso, com rés do chão executado em pedra, destinado a lojas ou oficinas, sobre a qual se alçam um, dois, ou raramente mais andares de habitação, edificados pelo novo sistema, as fachadas, dos pisos superiores assumiam por norma andares com ressalto (...), ou com a fachada lisa, onde as janelas eram substituídas por portas envidraçadas abrindo sobre varandas, cujas grades de madeiras, e por vezes toda a frente do piso, revelavam temas renascentistas.*<sup>162</sup> O processo de leitura sobre a tipologia da casa portuense foi, de facto, importante quer para a organização do programa de projecto, quer para a composição da fachada.

No piso térreo, à semelhança das aberturas frontais da casa portuense, onde por norma se situavam as lojas e os oficinas, caracterizados pela ativa funcionalidade e vivência urbana, encontram-se todos os programas de carácter público do projecto, entre eles a loja, a cafetaria (sala e serviços) e um pequeno foyer de entrada e saída de funcionários. Deste modo, esta atitude conceptual e funcional sobre a distribuição do programa público, possibilita uma leitura uniforme entre as funções programáticas de carácter semipúblico do projecto e as das casas tradicionais portuenses da envolvente.

Por outro lado, em termos compositivos e construtivos, a fachada reinterpreta a presença da horizontalidade enfatizada pela platibanda, cornija ou beiral, presentes nos edifícios tradicionais do lugar. É visível a presença de dois elementos construtivos horizontais, tais como o remate das colunas com a laje de cobertura, encimada por uma platibanda, e a laje intermédia ente o piso térreo e o primeiro, que ao mesmo tempo, enfatiza essa ideia de horizontalidade e possibilita uma área coberta sobre a entrada e sobre a área de esplanada, princípio que também se aproxima dos conceitos clássicos, nomeadamente sobre o templo perípetro.

*“O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado. É por isso que o significado que criamos com o edifício deve respeitar a memória.”*<sup>163</sup>

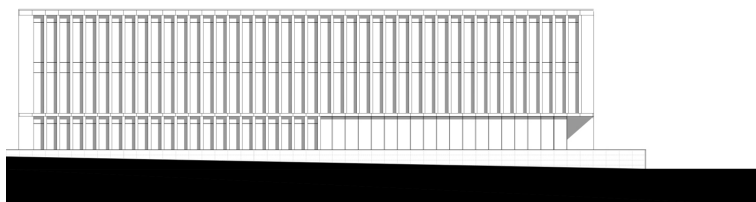
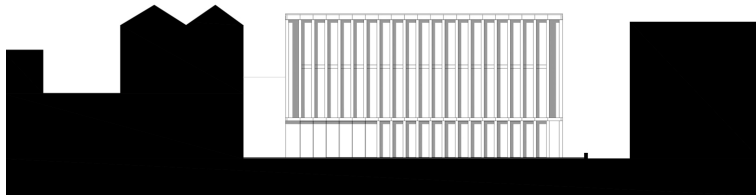
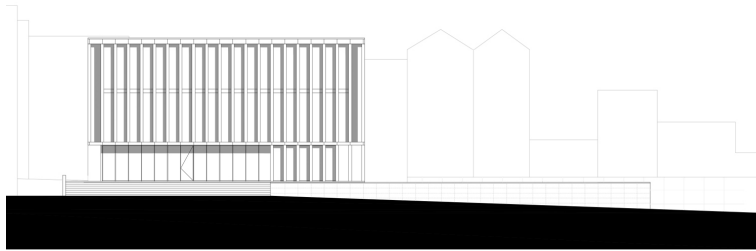
De modo semelhante, a composição da fachada de vidro, também se fundamenta segundo o modelo tipológico dos edifícios da envolvente, tal como é explícito o realce das janelas fixas no terceiro piso, os vãos de abertura centrada e as varandas no segundo e os vãos pontuais no piso térreo. Definida a disposição e morfologia dos vãos do projecto entre a cortina de pilares exteriores, podemos concluir que se relacionam com as características arquitectónicas das casas burguesas do Porto.

O objecto, caracteriza-se assim como um grande sólido vítreo disfarçado por uma cortina de pilares, com um carácter translúcido no interior e concreto no exterior. O pilar, para além de possuir função estrutural, toma a consciência de elemento arquitectónico que define o ritmo da linguagem exterior, à semelhança da fachada do edifício da ordem da Trindade.

---

162 FERRÃO, José Bernardo, Projecto de transformação urbano do Porto na época dos Almadás, pg. 148

163 Ibidem, pg. 18



- 19 Projecto, relação compositiva com a estação de metro da Trindade
- 20 Projecto, alçados poente e nascente
- 21 Projecto, alçados sul e norte

Por outro lado, pela sua representação exterior, a forma relaciona-se eficazmente com os edifícios da cidade, bem como tenta impor-se e destacar-se no lugar pela sua originalidade e expressividade. A reinterpretação da linguagem formal dos edifícios contextuais, possibilita assim a criação de uma fachada moderna mas ao mesmo tempo tradicional, uma vez que não ignora a memória arquitectónica do lugar.

Em síntese, a criação de uma fachada cortina, composta por uma moldura de vidro disfarçada por uma estrutura de pilares de betão, foram as premissas adoptadas para resolver o problema das relações compositivas entre a nova forma e os antigos edifícios da cidade. A elaboração de um exercício prático simbólico, sobre o conhecimento dos aspectos tipológicos e compositivos mais relevantes sobre a essência construtiva da casa burguesa portuense, foi a base para a sua concretização. Consequentemente, a sua análise formal e a interpretação dos princípios que a compõem, possibilitou uma simplificação moderna dos seus elementos tradicionais.



## viii Apêndice B