

As Dimensões da Arquitectura.

Uma perspectiva evolutiva e
histórica da arquitectura*

Manuel da Cerveira Pinto, ARQUITECTO

Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa

cerveira@ufp.edu.pt

RESUMO

“As Dimensões da Arquitectura” é um percurso rápido pela História da Arquitectura, tendo sempre presente que o seu protagonista em todas as épocas é o espaço.

PALAVRAS-CHAVE

História da arquitectura, Arquitectura, Espaço, Património

ABSTRACT

“The Architecture Dimensions” is a brief incursion through the History of Architecture, having always present that the first actor on all eras it is space.

KEYWORDS

History of architecture, Architecture, Space, Heritage

* Texto escrito segundo a antiga ortografia.

“O verdadeiro futuro pode ser unicamente o resultado reunido do poder destruidor e do conservador. Não são precisamente os débeis quem se impressiona para cada evangelho de uma nova época, mas os espíritos fortes, os que se mantêm simultaneamente agarrados ao passado e capazes de criar o verdadeiro futuro. [Schelling]”

[Sedlmayr, s.d. pp. 178, 179]

PARTE 1 – INTRODUÇÃO

1. A ideia de arquitectura

A arquitectura, enquanto arte, possui um carácter fortemente ambivalente e pluridisciplinar. Encontra-se indissociavelmente ligada às outras artes, seja a pintura, a escultura, o desenho, etc. Este carácter é ainda acentuado pela componente programática de disciplinas mais rigorosas, como a matemática, a física e a geometria, ou ainda por disciplinas de formação teórica e humana, como por exemplo a sociologia, a antropologia, a psicologia ou a própria filosofia. No entanto, talvez seja com a música que detém maiores afinidades e, desde sempre, através da história da arquitectura, a ela se encontrou irmanada, quer por analogia, quer pelos diversos movimentos e correntes artísticas.

Isto será facilmente percepcionável se, ao invés de considerarmos os aspectos materiais e formais da construção tivermos em conta que, tal como dizia Bruno Zevi (1978, pp. 17–28), o protagonista da arquitectura é o próprio espaço. Na realidade as primeiras manifestações arquitectónicas, de tentativa de apropriação do espaço, são muito mais simbólicas do que construtivas, pois ao delimitar visualmente determinadas zonas, através de marcações na paisagem, o homem pré-histórico começava assim a “fazer” arquitectura (Alves-Costa, 2003, pp. 7–13). Esta encontrava-se relacionada não com uma ideia de “casa” ou de “abrigo”, mas sim com um carácter simbólico e espiritual. O mesmo tipo de concepção que ainda se encontra fortemente presente na arquitectura do Antigo Egipto.

Assim, verificamos facilmente que a arquitectura é a própria ideia em si, e não a concepção material. Mais ainda se

atentarmos que a arquitectura é a única arte que lida directamente com o espaço e que lhe confere a sua verdadeira dimensão, na medida em que o torna habitável e portanto humano. No entanto, não podemos deixar de ter em conta que a evolução se faz, sobretudo, tendo em conta princípios estéticos e de construção directamente relacionados com a própria sociedade e cultura de cada época. O ideólogo da arquitectura estabelece sempre, ao longo da própria história, princípios estratégicos, formais e materiais, com que intenta responder aos problemas colocados pela própria imanência sócio-cultural.¹

Assim, inicialmente, este estudo que versava a relação tão próxima entre arquitectura e a música e procurava estabelecer, ao longo da história e dos seus períodos artísticos, a relação biunívoca entre estas duas artes, foi-se modificando, de forma natural, à medida que se percepcionava a noção de que cada período histórico aportava “algo de novo” a cada uma das épocas anteriores, não em termos meramente visuais ou formais, mas sim nas características e essência do próprio espaço.

2. A “dimensão” da arquitectura

A necessidade de nomear cada uma dessas “inovações espaciais” surge como um problema, já que ao longo do tempo a história da arquitectura foi sendo feita por historiadores de arte, que tendiam a ver apenas o seu lado mais material e visual, estabelecendo designações e nomenclaturas para os variados períodos artísticos que, muitas vezes, nada tinham que ver com o que se passava, verdadeiramente, na arquitectura. Atenemos que, por exemplo, a nomeação “românico”, para designar o período histórico entre os séculos XI e XIII, apenas surge na segunda década do século XIX e não toma em conta as influências da arquitectura oriental que moldou a arquitectura dessa época. Mesmo Nikolaus Pevsner não é objectivo, relativamente à arquitectura, porque não intui da sua inata vocação espacial quando afirma que: “As características, por si só, não fazem um estilo. A ideia central que surge é que dá vida a elas [...]” (Conti, 1984, p. 3). Assim, em se tratando do próprio espaço, acabou por parecer lógica e racional a designação mensurável do mesmo, ou seja, as suas dimensões, aqui entendidas como sendo as suas características essenciais.

Contudo, por vezes, não se torna fácil apercebermo-nos de qual é essa característica que molda o espaço de cada época, já que este não sendo visível, nem possível de comparar com as outras artes (exceptuando, talvez, a música), exclui a análise comum do historiador de arte. Desta forma, haverá que ter em conta, obviamente, que a arquitectura intenta sempre responder, em cada época, às questões e problemas fundamentais civilizacionais, da vivência quotidiana do ser humano, da sua cultura e sociedade, não sendo por isso possível um olhar sobre ela destituído da análise da própria sociedade e cultura onde se insere. É a resolução destes "problemas" que irá, assim, estar na génese de cada nova época na história da própria arquitectura, sendo esta a vertente onde se deverá procurar cada "nova dimensão".

Assim é, quanto a nós, esta característica essencial do espaço que cada época aporta à arquitectura e que será a chave fundamental para a compreensão da evolução histórica da arquitectura ao longo do tempo.

Um outro factor inerente às próprias dimensões da arquitectura parece ser o carácter de dualidade complementar. Esse de que nos fala Nietzsche, quando afirma que:

"[...] teremos dado um grande passo e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos não só à indução lógica, mas também à certeza imediata deste pensamento: A evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e de aproximações que são periódicas. [...] É pois às duas divindades das artes, a Apolo e a Dionísos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca." (Nietzsche, 1985, p. 35)

Neste sentido podemos traçar um curioso paralelismo entre a arquitectura e a música. Ou seja, se a música tem o poder de despertar os sentidos, as emoções, bem como de imaginar espaços e criar ambientes, também a arquitectura, mediante esses espaços e ambientes que gera, pode despertar os sentidos e as emoções e sugerir a própria ambiência musical.

Vejamos então pois o que se passava no Antigo Egipto, não porque pensemos que não existiam outras civilizações onde a arquitectura, a música ou as artes não fossem importantes, mas por ser esta aquela que, provavelmente, maior influência viria a ter no desenvolvimento da arquitectura ocidental.

Iniciamos, desta forma, um périplo histórico/artístico, desde essa época até aos nossos dias, em que se abordam, de maneira sincrética, as etapas mais significativas, capazes de nos fornecer novas pistas e dados para uma percepção mais concreta e profunda da História da Arquitectura. Tentamos assim observar cada etapa através de um factor preponderante, algo que caracterizasse o espírito da época e que fosse novo e enriquecedor, que sem anular as anteriores descobertas, atribuisse uma nova dimensão especial às artes e à própria sociedade.

PARTE 2 – PERSPECTIVA EVOLUTIVA E HISTÓRICA EM DEZ DIMENSÕES

I. Antiguidade

1. O Antigo Egipto: A dimensão divina

Durante os cerca de trinta séculos que durou a civilização do Antigo Egipto a arquitectura sofreu uma evolução lenta, mas constante. Uma evolução que consistiu mais que numa procura de soluções novas, na "elaboração cada vez mais sistemática das mesmas intenções fundamentais" (Norberg-Schulz, 2004, p. 9). Mesmo assim, muitas das descobertas da civilização egípcia irão ser adaptadas e melhoradas pelas civilizações e impérios posteriores, nomeadamente na civilização ocidental, pelo que, desta forma, fará todo o sentido começar pela arquitectura egípcia este nosso périplo.

Esse povo, que sob o domínio do Faraó, construiu uma civilização esplendorosa tinha no seu horizonte não a realidade humana do quotidiano mas a vida no Além. A vida depois da morte é uma preocupação constante, fundamental para o cidadão do Antigo Egipto. A glorificação dos deuses e do rei defunto divinizado constitui a pedra angular e o funda-

mento ideológico primordial da sociedade egípcia. É uma sociedade que se foi aperfeiçoando e onde tudo se encontra perfeitamente hierarquizado.

O Faraó encontra-se no topo da hierarquia e é, para a própria sociedade, não uma mera representação, mas sim a própria divindade na Terra. Ele encontra-se ao nível dos deuses e é para eles que tudo é construído e erigido. As construções são a morada do próprio rei-sol e tudo é edificado à escala dos deuses e do divino.

As construções reflectem o desejo incessante de eternidade e tornam-se cada vez mais complexas e grandiosas, até atingirem a escala desmesurada das grandes pirâmides de Kheóps, Khéfren e Mikherinos. Desenvolvem o sistema trilítico até à exaustão e edifícios como o templo de Ramsés II (Abu Simbel) são bem o exemplo da mestria alcançada na arte construtiva dos arquitectos egípcios. Mas também Luxor e as próprias pirâmides (Norberg-Schulz, 2004, p. 20).

Este objectivo dos arquitectos egípcios, não de construir para o homem mas sim para os deuses e para a eternidade, estabelece a característica fundamental da arquitectura dessa época. Será esta, talvez, a primeira dimensão da arquitectura – a dimensão divina – a procura de alcançar o lugar dos deuses através de edificações que têm em vista a sua própria glorificação e a sua permanência para a eternidade.

2. Grécia e classicismo: A dimensão humana

A arquitectura grega marca, na cultura Ocidental, o início da aprendizagem dos cânones mediante os quais se irá desenvolver a aprendizagem e o ensino da disciplina. As regras clássicas então estabelecidas para a edificação irão perdurar durante séculos, quase até aos dias de hoje. A contribuição mais marcante terá sido, sem dúvida, a definição dos estilos, sobretudo dos três principais: dórico, jónico e coríntio, intimamente ligados com a sua própria concepção da vida, onde predomina o racionalismo, “[...] o amor pela beleza entendida como suprema harmonia das coisas, o interesse pelo homem [...]” (Conti, 1984, p. 5).

O edifício mais emblemático da arquitectura grega é o templo, o qual não era concebido como “a casa dos fiéis” (como

mais tarde viria a ser a igreja cristã), mas sim como sendo a morada inviolável dos deuses. Porém a sua escala, contrariamente ao que sucedia no Antigo Egipto, não é a dos deuses mas sim a do próprio homem, já que este deverá ser “a medida de todas as coisas”. Há que ter em conta que na Grécia clássica os próprios deuses são, na sua aparência, humanos. Os ritos religiosos passavam-se no exterior, em volta do templo e toda a atenção dos escultores/arquitectos é para aí orientada, sendo as colunas sublimes obras-primas plásticas, assim como os magníficos baixo-relevos lineares e traves figurativas que cobriam os frontões e paredes. O templo grego aparenta, quer pela sua graciosidade, quer pelo ritmo harmónico das colunas e pela sua escala, traduzir a própria essência do espírito dessa cultura, porém, se por um lado o templo grego constitui um magnífico exemplo de construção à escala humana, adornado por maravilhosas esculturas, peca, no entanto, pela ausência clara de um espaço interior.

A história da arquitectura das acrópoles é essencialmente uma história urbanística, tanto pela sua humanidade de proporções como pela sua escala, mas também pelas insuperadas jóias escultóricas, relativiza todos os problemas sociais e relega-os para segundo plano, assume-se perfeitamente autónoma no seu fascínio contemplativo e revela-se de uma digna espiritualidade não mais alcançada. Assim, neste aspecto a cultura grega clássica permanece ainda como um marco, chegando mesmo a ser vista como um auge civilizacional, como refere por exemplo Friederich Nietzsche (s.d., pp. 107-126), a partir do qual, para o filósofo, se inicia a decadência da própria civilização ocidental.

Toda a cultura grega se encontra imbuída de um espírito musical, dionisiaco, a que não é alheia a atribuição de uma força ética às suas escalas musicais. Não foi por mero acaso que elas receberam os nomes de populações. Os Dóricos provinham do norte e eram bravos e morigerados. À escala dórica eram portanto atribuídas características da virtude e da coragem. O contrário sucedia com a escala frígia. Ela era expressiva de materialismo e sensualidade. A escala lídia era própria para revelar os sentimentos afáveis, doces e suaves. Neste aspecto podemos encontrar o equivalente aos modos musicais na própria arquitectura em que por analogia às escalas musicais referidas – dórica, frígia e lídia

– correspondem, respectivamente, as ordens arquitectónicas, dórica, jónica e coríntia. A música tem na Grécia um papel preponderante quer em termos culturais, quer mesmo educacionais.

Os gregos atribuíam à música uma elevada função moral. A doutrina ética da música, que passa por ser uma criação do filósofo Platão, aperfeiçoada pelo seu discípulo Aristóteles, resistiu aos séculos, de tal forma que, ainda no século XIX o próprio Beethoven defendia essa visão.

Conforme o edifício arquitectónico mais importante da Grécia é o templo, o mais importante instrumento musical é o “aulos”, uma flauta de palheta dupla que emitia sons ásperos e penetrantes. O “aulos” acompanhava os coros na tragédia ática. Era o instrumento dionisíaco. A seguir, na ordem de importância, vinha a cítara, um instrumento de corda, em forma de lira que era dedilhada, ao qual corresponderia provavelmente na arquitectura o anfiteatro, de perfeita acústica, onde os grandes concursos de música e o teatro atraíam multidões imensas.

A arquitectura, a escultura, bem como alguma pintura gregas, permaneceram, e falamos com a mesma clareza e força com que lhes falavam a eles, transmitindo essa noção de ser de e para o homem, na procura da perfeição que é dada pela sua própria beleza e dimensão.

3. Roma – a força do império: A dimensão espacial

Se a arquitectura grega vive essencialmente do domínio das proporções, da escultura, da relação com o homem e com a sua escala, não se preocupando muito com o espaço interior, o mesmo não se verifica durante o tempo do domínio romano.

A expansão do Império Romano irá levar à criação de uma cada vez maior e mais sofisticada máquina organizativa que, com o tempo cresce desmesuradamente e reclama constantemente por edifícios organizativos cada vez mais complexos, capazes de suportar o funcionamento da máquina política e burocrática, para além dos da própria religião ou dos equipamentos sociais.

Esta necessidade leva a que os edifícios, já de si magnificamente construídos, sejam cada vez mais funcionais, onde o ornamento se torna profuso, desde a pintura, à escultura, aos mosaicos, até como forma de “[...] dissimular muitas vezes, uma simplicidade enorme da estrutura subjacente [...]” (Jordan, 1985, p. 46). Porém, pela primeira vez a arquitectura toma em consideração o espaço habitável, tal como afirma Bruno Zevi (1978, p. 51), em Roma “O espaço interior está já presente de maneira grandiosa, e se os romanos não tinham o sensível requinte dos escultores/arquitectos gregos, tinham o génio dos construtores–arquitectos; que é, no fundo o génio da arquitectura”.

A noção humana da Polis grega irá ser substituída, durante o largo período romano, por uma afirmação musculada do poder imperial de César e de Roma. A arquitectura passa a ser o meio mais imediato e indicado para conseguir essa afirmação.

“Fundamentalmente a arquitectura romana exprime uma afirmação de autoridade, é o símbolo que domina a multidão dos cidadãos e anuncia que o império existe e é potência e razão de toda a vida. A escala da arquitectura romana é a escala desse mito, depois, dessa realidade, dessa nostalgia, não é e não quer ser a escala do homem.” (Zevi, 197, p. 54)

A arquitectura de Roma é, desta forma, o reflexo de uma arquitectura que se preocupa com uma ideia de Estado e de sociedade, extremamente funcional, que denota um forte carácter vivencial e cuja técnica alcança grande complexidade; estes aspectos acabam no entanto por ser ultrapassados pela magnificência dos símbolos do império e pela sua ânsia de poder, de tal forma que irá constituir, até aos nossos dias, a imagem preferida e a referência óbvia de todo o poder político opressor e ditatorial.

Será necessário chegarmos aos primórdios da era cristã para que seja recuperada a directriz humana que entretanto se havia perdido.

II – A Idade Média

4. A herança árabe: A dimensão poética

“Casa árabe onde correm a sombra, a penumbra e a luz: ensina-me o cansaço!” (Camus, 1972, p. 202)

A expansão do islamismo e, simultaneamente, da cultura árabe, revela-se de primordial importância para a compreensão da história da arquitectura ocidental (poderíamos mesmo dizer de toda a cultura ocidental, porém, no caso presente, interessa-nos essencialmente a arquitectura). Os árabes, herdeiros legítimos e pressurosos da fabulosa cultura helenística legada por Alexandre, graças à conjugação de uma série de factores favoráveis (Lévi-Provençal, 1999, pp. 1–8), entram na Península Ibérica em 711.

A torrente migratória que então se despoleta é de tal forma acentuada e rápida que, em menos de três anos, praticamente toda a Ibéria se encontra ocupada. A tolerância de que os povos árabes deram provas e a sua civilização poderosa levaram a um rápido movimento de aculturação, de tal forma que mesmo os cristãos passam a ser arabizados, a falar árabe e a viver segundo a sua cultura – são os denominados moçárabes.

Os árabes retomam o ensino do «Quadrivium» romano, em que conjuntamente com a matemática, a astronomia e a geometria, era ensinada a música. Na Catalunha, nos limites do Islão, o conhecimento do Quadrivium “[...] estava muito mais desenvolvido que em qualquer outro lugar [...]” (Duby, 1992, p. 43). As madrassas (ou medersas), precursoras na Península Ibérica das primeiras universidades, agregam tanto o estudo da religião e da filosofia como das artes e das ciências. Os tratados musicais, matemáticos, científicos ou filosóficos, dos mestres árabes, tornam-se famosos e acabarão por ser traduzidos para o latim e difundidos pela Europa.

A partir do Séc. X a Ibéria muçulmana é um autêntico centro de peregrinação dos homens de ciência, artistas e clérigos de toda a Europa, à semelhança do que viria a suceder na Itália quase cinco séculos mais tarde. O livro tem uma tão grande expansão e divulgação que é aí que surgem as primeiras fábricas de papel. Será de referir que, no tempo do

Califa al-Hakam II, a sua biblioteca tinha mais de 400.000 volumes.

O Islão é uma civilização urbana por excelência (Thoraval, 2003, p. 37) e a arquitectura, que responde a inúmeras solicitações religiosas e sociais, desenvolve-se a par com a ciência, a filosofia e a poesia, mas também com as artes e, sobretudo, com a música. Será curioso verificar como por exemplo Ibn-Roshd (Averróis, m.1198), uma das mais significativas figuras do al-Ándalus, era não só filósofo e jurista, como também músico e, à semelhança dos filósofos gregos, estudou mesmo a interdependência entre a arte musical e o comportamento humano. Também o célebre médico Ibn-Sina (Avicenas, 980–1037), cujo tratado de medicina, o “Kanun” (Canon), perdurou como referência e livro-base da medicina na Europa cristã até ao século XVIII, era não só poeta e músico, como filósofo, matemático e astrónomo.

O próprio comércio desenvolve-se de forma imensa com a expansão das rotas marítimas, sobretudo através das trocas estabelecidas com o oriente. As riquezas afluíam de forma contínua à Península Ibérica e originavam uma nova classe social que no resto da Europa só surgiria séculos mais tarde – burguesia.

O esplendor do al-Ándalus, consignado na verdadeira pérola da arte de construir que é o palácio de Alhambra, em Granada, alia novamente a arquitectura com a escala humana e anuncia claramente um retomar do espírito clássico. Esta dimensão humana é enriquecida na arquitectura islâmica com uma outra, poética, misteriosa e mística, que sobressai, sobretudo no espaço interior da fabulosa mesquita de Córdoba, mas até mesmo nas próprias habitações civis, cujos muros exteriores salvaguardam o recato enunciado pelos princípios corânicos.

Albert Camus (1972, p. 202) soube captar brilhantemente esta essência poética e misteriosa da casa árabe, a qual, segundo ele, “[...] oculta sob cores irónicas a importância de uma evasão para o ideal e o infinito.”

“Se pensarmos na inquietude que flutua sob a cúpula da entrada, que avança pela atracção incerta do corredor azul, mas que logo encontra uma cor dúbia para chegar por fim

à verdade infinda do pátio, não será lícito pensar que, da cúpula ao pátio, se desenvolve uma vontade de evasão que corresponde exactamente à alma oriental? Não creio que haja aqui unicamente uma subtilidade intelectual. Porque não se pode negar que existe no Árabe uma vontade de criar um mundo íntimo e pessoal, ordenado, que lhe faça esquecer o exterior. Mundo que, precisamente, a sua casa lhe proporciona. Um facto preciso: é impossível, do exterior, vislumbrar outra coisa além da entrada. Não se consegue imaginar, diante de uma casa mourisca, a riqueza da sua emoção interior.” [Camus, 1972, p. 233]

A essência arquitectónica é ainda adornada frequentemente com subtis arabescos de formas intrincadas e sinuosas, de grande complexidade geométrica, que lhe reforçam o carácter etéreo e que as inscrições caligráficas contendo passagens do Alcorão apenas vêm acentuar. A habitação é, assim, construída para poder proporcionar o máximo conforto, tanto material como espiritual.

É este humanismo, que se reflectiu nas artes, na ciência, na filosofia, na música, na cultura, que constitui, de facto, a pedra angular com que se iria construir mais tarde o “espírito renascentista”. Na realidade, podemos constatar que praticamente todos os elementos que irão caracterizar o espírito do Renascimento se encontram já claramente enunciados no auge do al-Ándalus e não será descabido afirmar que o Renascimento tem, indubitavelmente, algumas das suas mais profundas raízes na Península Ibérica.

Os árabes, que bebem na fonte da cultura greco-romana a essência da arte de construir, irão assim juntar à dimensão humana dos gregos e à dimensão espacial romana uma característica verdadeiramente nova e enriquecedora, que se encontra ligada com a sua cultura e, sobretudo, com a sua religião – a dimensão poética. A sua cultura irá influenciar indelevelmente, durante largos séculos de convivência, os povos ibéricos que, posteriormente a irão irradiar através de praticamente toda a Europa.

5. O Românico: A dimensão dinâmica

O advento do cristianismo veio aportar consigo uma autêntica revolução no campo social e cultural e, consequente-

mente, na própria arquitectura. Os construtores cristãos vão seleccionar o que de mais significativo e fundamental existia nas experiências antecedentes, fazendo conviver no seu espaço religioso principal – a igreja – a escala humana dos gregos, a consciência do espaço interior romano e a mística poética dos árabes. Isto nada tem de estranho, e não será despiendo salientar aqui que, durante toda a Alta Idade Média, a cristandade terá como modelo a própria cultura oriental (Benévolo, 1999, p. 90) e estaríamos, provavelmente, a cometer uma grave falta, se não observássemos essa herança oriental transmitida directamente, na Península Ibérica, aos templos cristãos bem como, de forma geral, à arquitectura dessa época. Quantas vezes, na Península Ibérica, já mesmo após o domínio cristão, são os mestres pedreiros muçulmanos (mudéjares), detentores da arte da construção, a edificar as próprias igrejas cristãs (Coimbra, Cête, S. Pedro das Águias, etc.) [Herrero, 2002, p. 44].

No entanto se, em termos visuais e pictóricos, é muito profícua e enriquecedora esta interpenetração de culturas aportada pelo templo cristão, ela não opera, por si só, uma modificação fundamental na qualidade espacial precedente. Tal apenas sucede quando os cristãos aproveitam e transformam o edifício basilical romano e o adaptam à escala humana e à sua religião, cujo intuito primeiro era acolher e elevar espiritualmente. Em termos formais, a modificação essencial passa pela deslocação da entrada que, de lateral na basílica romana, passa a localizar-se num dos topos. Esta alteração leva à supressão de uma das absides e a planta perde parte da sua simetria. Esta é uma transformação quantitativa e profundamente dimensional: a revolução espacial advém da ordenação de todos os elementos na linha do caminho humano, a ideia de percurso, o qual é pautado por uma métrica fortemente acentuada pelos elementos estruturais, (pilares e tramos) que ordena o espaço e lhe confere uma dinâmica verdadeiramente “musical” e que leva a que o ser humano passe a participar do próprio espaço à medida que o percorre. A arquitectura encontra-se também imbuída de um forte sentido simbólico a qual é complementada sobretudo pela escultura.

Assim, o espaço obtém agora uma dimensão dinâmica. Noção que era alheia até então à própria arquitectura. Ao estabelecer uma métrica e uma ideia de percurso, a qual é

acentuada nos templos pelo ritmo das colunas e dos capitéis, e que encaminham o visitante em direcção ao ponto fulcral do edifício, que é o altar, o ser humano deixa assim de ser um mero "espectador" e passa a ser elemento participativo do espaço e, desta forma, da própria arquitectura.

6. O gótico: A dimensão religiosa

No final da Idade Média, entre os séculos XII e XIV, durante o que convencionou designar-se de período gótico, inova-se, procura-se a «Luz em Deus» e acelera-se o movimento ascensional. Mas é sobretudo o contraste das forças dimensionais que gera a verdadeira inovação desta época,

"[...] os espaços estão em antítese polémica com a escala humana e produzem no observador, não uma calma contemplação, mas um estado de desequilíbrio de afectos e solicitações antagónicas e contraditórias, isto é, de luta [...]" [Zevi, 1978, p. 68].

De facto esta é uma época de grandes convulsões que a arquitectura bem reflecte.

Para acompanharmos esta inovação teremos agora que nos deslocar da Península Ibérica para o centro da Europa, nomeadamente para França (embora sejam igualmente importantes a Alemanha e Inglaterra), onde então começa a despoletar aquilo a que, sem se entender muito bem o fundamento, convencionaram os historiadores de arte designar por "Estilo Gótico".

A abóbada de berço e o arco de volta perfeita, característicos do período anterior, vão ser agora substituídos pela abóbada e pelo arco de ogiva. As superfícies planas são sucedidas pelas ramificações variadas.

"[...] la iglesia gótica se vuelve transparente e interactua com el ambiente. La desmaterialización óptica o simbólica es reemplazada por una efectiva disolución del muro. El edificio se convierte en un «esqueleto diáfano» cuya masa está idealmente reducida a una red de líneas abstractas." [Norberg-Schulz, 2004, p. 94].

Simultaneamente, o poder da Igreja cresce e os templos começam a ser cada vez mais a afirmação desse poder, crescendo em dimensão, riqueza e ornamentação. A Igreja controla toda a sociedade e as torres das enormes catedrais dominam não só todo o povoado onde se inserem como também os arredores mais próximos. As catedrais crescem desmesuradamente em dimensão e em altura, procuram a luz e a ascensão para Deus, servindo ao mesmo tempo de veículo de afirmação do próprio poder temporal da Igreja.

Este movimento ascensional irá constituir uma das principais características da arquitectura deste período e concordamos plenamente com Leonardo Benévolo quando afirma que:

"[...] Não é possível caracterizar o movimento gótico através da presença de determinados elementos construtivos (arcos em ogiva, abóbadas nervuradas e arcobotantes) ou de orientações figurativas (verticalismo, linearismo, etc.) [...]" [Benévolo, 1999, p. 112].

Ao movimento direccional horizontal, segundo um percurso humano, iria agora ser acrescentado um movimento direccional vertical, ascensional, que simbolizava "[...] a possibilidade de ascender a Deus não só pela fé, como pela razão [...]" [Gozzoli, 1984, p. 8], mas que já não cabe na proporção do homem. Este entrecruzar de movimentos, profundamente dotados de carácter simbólico, tem a particular característica de afectar os sentidos do ser humano. O espaço é "moldado" de forma a transmitir sensações e a influenciar a mente humana, no sentido do intemporal, do metafísico, no seu sentido estritamente religioso. Não fosse esta característica religiosa ser tão vincada e poderíamos dizer estar em presença de uma suposta dimensão "psicológica".

Será sob este auspício que irão nascer as imponentes catedrais de Notre-Dame em Paris, de Reims, de Amiens e de Rouen.

III – A Idade Moderna

7. O Renascimento: A dimensão clássica

Com o fim do período gótico encerra-se a época a que convencionou chamar-se Idade Média e inicia-se, com o chamado Renascimento, a Idade Moderna. O despoletar desta nova corrente é vulgarmente designada como tendo o seu aparecimento em Itália. No entanto, como vimos, todas as premissas que definem o movimento renascentista haviam sido já enunciadas e desenvolvidas na Península Ibérica em pleno auge do al-Ándalus. O retomar do novo espírito renascentista em Itália é novo apenas no sentido em que ele aparece pela primeira vez protagonizado pela sociedade cristã. Há que não esquecer que durante muitos anos sábios de todos os países da Europa e do Oriente se dirigiram a Córdova, Granada e Sevilha, para estudar nas Universidades Islâmicas, e que a Itália aparece como o local onde as circunstâncias, mercê de um grande contacto, troca de influência e de cultura com o Oriente, acabam por ser mais favoráveis para o desenvolvimento e expansão do espírito renascentista. O próprio Bruno Zevi (1978, p. 72) sustém que as origens da arquitectura da renascença remontam aos séculos XI e XII, e refere que os próprios “[...] centros meridionais aprofundam a sua experiência no esplendor da arquitectura árabe-normanda [...]” (Zevi, 1978, p. 72). No entanto será de notar que Zevi nem sequer refere o al-Ándalus...

À semelhança do que se havia passado na Ibéria, há agora, na Península Itálica, um adquirir de uma consciência individual. O artista é considerado, na sua personalidade individual, como o criador. As artes (e os artistas) deixam de ser anónimos e de estar sob o domínio exclusivo da Igreja. O impulso dado às ciências é grande e estas desenvolvem-se aceleradamente. Descobrem-se as leis da perspectiva. Fazem-se grandes descobertas a partir da Península Ibérica: o caminho marítimo para a Índia, a América, a viagem de Circum-navegação. Copérnico desenvolve a teoria Heliocêntrica. Tudo é caracterizado pela mudança e pelo pôr em causa.

O homem é objecto centralizado de estudo – sobrevém o humanismo, com figuras como Petrarca e Boccaccio nas letras; Brunelleschi, Miguel-Ângelo, Leonardo da Vinci, Al-

berti, Bramante, Rafael, etc., num rol de figuras ligadas ao mundo da arte como de facto nunca antes havia sucedido. É Vitruviuso o personagem que começa por pôr em causa o sentido ortodoxo da arquitectura como projecto para a divindade. Com o “Renascimento” a música vai possuir, tal como na Grécia Antiga e no al-Ándalus, uma importância plena e é o próprio Vitruviuso quem afirma que: “O arquitecto tem que saber música [...].”

À dureza gótica precedente, sucede agora uma suavidade mais humana. Na Itália reflectia-se, de facto, melhor que em qualquer outro lugar, a herança clássica do helenismo. Por toda a Europa perdura, no entanto, a crise. O ano de 1348 é de peste e miséria. A morte entrou em todos os países. A guerra dos cem anos é declarada. Há peste negra e conspirações de toda a espécie. Na Ibéria, Granada vive os últimos dias de um esplendor que, na Península Ibérica, se iria apagar por muitos séculos.

Em Itália a população não se deixa influenciar por todo este clima de desordem, miséria e caos. A natural bonomia dos italianos consegue vencer o horror dos flagelos. Florença, na magnífica região da Toscana, parece ter sido bafejada pelos deuses para protagonizar o berço do “Renascimento” e é à antiguidade clássica que se vão procurar os modelos e as linhas condutoras desta nova arte que desponta. Na arquitectura, não é porém a referência às ordens clássicas greco-romanas que caracteriza a novidade do espaço renascentista, mas sim uma reflexão matemática desenvolvida sobre a métrica românica e gótica, que se verifica logo desde Brunelleschi.

Assim, vai-se procurar, através da matemática,

“[...] uma ordem, uma lei, uma disciplina, contra a incalculabilidade, a infinidade e a dispersão do espaço gótico e a casualidade do românico. [...] Trata-se de uma inovação radical do ponto de vista sociológico e espiritual. Até agora o edifício havia determinado o tempo de caminhada do homem, conduzido a sua vista ao longo das directrizes apontadas pelo arquitecto. Com Brunelleschi, pela primeira vez, já não é o edifício que possui o homem, mas este que, podendo apreender a lei simples do espaço, possui o próprio segredo do edifício.” (Zevi, 1978, p. 73).

Apenas uma breve referência, já que, nesta época, tudo se encontra imbuído de música e a própria arquitectura adquire uma certa consistência musical até então apenas latente. Guillaume de Machaut, não sendo porém ainda um verdadeiro compositor renascentista, é o mais ilustre representante da música da época. Conhecedor da teoria e organologia árabes,

"[...] a arte de Machaut resulta de um complexo processo de aculturação que havia começado, primeiro por imitação, através de escravas-cantoras, trovadores e Minnesanger, e depois com o estudo da teoria árabe. Traduzidos em latim, os tratados musicais de Al-Farabi, por exemplo, tornam-se referências na Europa de então." [Alves, 1989, p. 94]

A música está de tal modo presente que cada jornada do "Decameron" de Boccaccio termina com música. Para as sedutoras danças da época os mestres músicos encontraram melodias irresistíveis. As poesias de Petrarca (criador do soneto), Boccaccio e outros, foram postas em música, também por processos novos. Às novas formas musicais trazidas por esta época pertencem também as "canções", "baladas" e "madrigais".

Florença, Bolonha, Pádua e outras cidades, à semelhança do que havia sucedido no al-Ándalus, estavam cheias de manifestações musicais profanas, as quais reflectiam, na arquitectura, uma dignidade espiritual que havia apenas sido alcançada na antiga Grécia e que só agora, na dimensão clássica do Renascimento, encontrava paralelo.

8. O Barroco: A dimensão cénica ou teatral

Miguel Ângelo, embora não fosse ainda um artista do barroco, passa por ser, na arquitectura, o principal protagonista da definição de um novo espaço, o qual, ao ser caracterizado por uma forte componente cénica e pictórica, irá acabar por provocar uma viragem na mentalidade regrada do classicismo. O espírito do classicismo, pautado por normas rígidas e matemáticas, vai ser agora confrontado com uma nova ideia libertadora, de grande expressão, muito dinâmica e algo teatral. Embora se definissem a eles próprios como herdeiros do espírito renascentista, o facto é que a antítese entre a obra destes novos autores e os da renas-

cença era por demais evidente e, logo aqui, uma das características do próprio movimento barroco – a sua constante ambiguidade, particularidade comum também, diga-se, ao próprio teatro.

Os elementos clássicos continuam a existir, mas as regras são constantemente postas em causa. É como uma máscara que esconde, por baixo, o seu verdadeiro rosto.

Miguel Ângelo não teve os meios para criar a nova espacialidade cristã, teve por isso de se limitar a corroer os muros que continham o espaço antigo; assim, ele não abandona o espaço quinhentista em nome de um novo tema, mas vai alterá-lo, subvertendo-lhe, de forma dramática, os volumes e os planos. Posta em crise a caixa mural, o artista detém-se, mas havia já aberto definitivamente as portas ao espaço barroco.

"O barroco é libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaços interiores e exterior" [Zevi, 1978, p. 82].

O barroco que surge e se desenvolve na Roma dos Papas vai reflectir de forma evidente a sociedade dos séculos XVII e XVIII, expandindo-se em círculos concêntricos a toda a Europa e mesmo à América Latina, adquirindo características regionais e locais. É uma época fértil em fantasmagorias e em excessos.

Os artistas rivalizavam a sua própria extravagância e, enquanto na arquitectura cada coluna parecia subverter-se ao peso dos ornatos, e na pintura a embriaguez e o êxtase predominavam, também na música os sentimentos se intensificaram. A música barroca tem os seus expoentes em músicos como Bach e Haendel e é na realidade praticamente impossível entrar num espaço barroco sem imediatamente se nos afigurar mentalmente a música de um destes autores. O Barroco é facilmente identificável pelas suas formas exuberantes e opulentas e a analogia musical torna-se quase imediata e "[...] o mais intransigente dos arquitectos inovadores [...]" [Benévolo, 1999, p. 186] desta época é Francesco Borromini. Ao facto desse movimento possuir uma forte componente cénica e teatral não será

certamente alheio o facto de a ópera atingir nesta época um grande desenvolvimento.

Na arquitectura, como de maneira geral nas outras artes, este exaltar da "confusão", este exagero da dimensão teatral que o caracteriza, que acaba por esconder e relegar o essencial, e que culmina no "rococó" francês ou no "churreguesco" espanhol, em que se chega a perder por completo a percepção da estrutura, irá ditar o fim do próprio movimento que, desta forma, acaba por se consumir a si próprio.

9. Romantismo e neoclassicismo: A dimensão espiritual

Não haverá muito que dizer relativamente à arquitectura designada neoclássica. Aos excessos do Barroco sucede um retorno às regras mais claras e comedidas do classicismo. O século XIX marca o início da era da máquina e da industrialização. Nas artes, o romantismo surge como uma reacção ao domínio crescente da máquina sobre o homem. Procura-se um ideal de vida profundamente tocado pelos sentimentos, pela beleza e por tudo o que possa elevar espiritualmente. A arquitectura tende agora a introverter-se. Os seus temas e espaços privilegiados deixam de ser a casa e a igreja, para passarem a ser as ruínas, os campos, os rios, os bosques, os jardins, ou mesmo a própria natureza. Um certo "sentimentalismo" exacerbado, quando não doentio, leva a que se chegue ao ponto de se construírem ruínas...

Bruno Zevi considera o neo-classicismo na arquitectura como sendo "[...] um período de eclectismo, de revivalismo, em que o mais deteriorado romantismo literário se casa com a ciência arqueológica [...]" (Zevi, 1978, p. 87). De facto (dando porém algum desconto às palavras um pouco exageradas de Zevi, que resultam claramente de um resquício da reacção que o movimento moderno representou contra a "decadência do romantismo"), teremos que concordar forçosamente que, do ponto de vista dos espaços interiores, o século XIX apresenta variações de gosto, mas nunca novas concepções. Na arquitectura, ainda segundo Zevi, ao contrário da literatura e sobretudo da música, é uma época de relativa "[...] mediocridade inventiva e de esterilidade poética [...]".

Aquilo que a música romântica trouxe de novo, não teve uma componente idêntica na arquitectura. O carácter individualizante, libertador, procurador da expressão e do sentimento na música, vai-se traduzir, na arquitectura, em revivalismos patéticos e doentios num classicismo que na realidade pouco aporta de "neo" (novo).

De facto, a musicalidade sugerida pelos espaços arquitectónicos então criados em nada se aproxima da música desta época. Se ao entrarmos numa catedral românica imediatamente "ouvimos" um belo coral gregoriano, não há edifício do século XIX que nos faça ouvir Beethoven ou mesmo um pequeno improvisado de Schubert...

No entanto, aparentemente, será precisamente nesta época que se irão dar os primeiros passos na direcção da arquitectura moderna, que irá marcar todo o século XX, nomeadamente com autores como Étienne-Louis Boullée, Louis-Sylvestre Gasse, Viollet-le-Duc ou Karl Schinkel, não só pela aproximação linguística de que são pioneiros, ao procurar as formas puras para exprimir o seu gosto pelo utópico, dentro de um conceito de arquitectura intemporal e a-histórica, como também pela introdução de novos materiais e elementos construtivos proporcionada pelo desenvolvimento da indústria, como o ferro e o vidro.

Teremos que admitir porém que, em termos estritamente arquitectónicos, ou seja das qualidades do próprio espaço, o que poderá ser salvaguardado deste período da história será, sobretudo, a tentativa de refrear o desastre urbanístico, de retomar e desenvolver os planos clássicos de urbanização, de esclarecer os problemas e ensaiar e propor as primeiras soluções da "cidade moderna", a que não será alheio também um certo gosto pela utopia e pelo transcendente.

10. Século XX, o movimento moderno: A dimensão social

Hoje possuímos já os dados suficientes, assim como uma relativa margem de afastamento temporal, que nos permitem fazer uma abordagem crítica, sóbria e despreconceituosa, daquilo que constituiu a fundamentação "ideológica" do movimento moderno. Não iremos, contudo, fazer aqui essa crítica. Sabemos que, como qualquer movimento, o modernismo, teve as suas virtudes e defeitos e que a sua

complexidade, advinda das suas várias correntes programáticas e por vezes antagónicas, não contribuiu, de forma alguma, para simplificar o processo analítico.

O movimento moderno deve a sua causalidade a factores de vária ordem, os quais têm a sua origem, sobretudo, no advento da Revolução Industrial e que são, nomeadamente: políticos, económicos e sociais. Assim, a Revolução Industrial, ao mesmo tempo que aporta graves problemas sociais, para as cidades que crescem desmesuradamente, vai aportar consigo uma grande evolução técnica e possibilitar o aparecimento da arquitectura do ferro e do vidro, cujos melhores exemplos serão o "Cristal Palace", de Joseph Paxton, na Grã-Bretanha, ou o "Carson Pirie Scott Store", de Sullivan, nos Estados Unidos.

Com o advento do movimento "Arte Nova" viriam a ser demonstradas a vitalidade, a capacidade construtiva, decorativa e funcional do ferro e do vidro, com arquitectos como Víctor Horta, Antoni Gaudí e Charles R. Mackintosh.

É ainda com a Arte Nova que se inicia aquilo a que chamamos concretamente o Movimento Moderno. Surgem pintores como Klimt, músicos como Mahler e Debussy, arquitectos como Mackintosh, imbuídos já de características proto-racionalistas. Mas é sobretudo com Adolf Loos, herdeiro teórico de Sullivan e da chamada "Escola de Chicago" e com o apoio da doutrina funcionalista de Otto Wagner, que se começa a manifestar, na arquitectura, o "purismo" que viria a caracterizar de sobremaneira toda a corrente modernista. Adolf Loos defende uma arquitectura lúcida que não se esconda por trás de ornamentos e que, acima de tudo, expresse o fim a que se destina.

A arquitectura será, possivelmente, nesta época, a arte onde se irá primeiro manifestar esta procura pela pureza, pela depuração, pela procura do essencial.

IV - A relação das artes puras entre si

"Desde o momento em que cada uma das artes chegou a libertar-se ao máximo das interferências das outras, cada uma delas é algo "completamente diferente" das outras.

Não existe entre elas qualquer meio de transição, ou não devia existir. Uma construção de Adolf Loos é algo completamente diferente de um quadro pictoricamente puro de Kandinsky, de uma escultura de Brancusi ou de um desenho de Klee. Cada coisa é "pura" por si.

Segundo a escala, só na realidade podem reunir-se entre si criações da arte absoluta, visto que a pureza alcançada mantém em cada uma o máximo da sua própria essência. Por isso, é impossível a sua reunião como o era na arte antiga. Como a arquitectura, convertida em absoluta, deixou de ser elemento de ordenação de todas as artes, não lhe cedem a pintura e a escultura nenhum lugar. Toda a arte, desde o momento em que se separa de tudo, tem que determinar o lugar em que possa existir em completa pureza. Como qualquer coisa "completamente diferente" aparece a pintura absoluta, com a negação do tectónico, na parede de uma casa moderna puramente tectónica; como algo completamente diferente se encontra nos espaços interiores ou exteriores desta casa, uma escultura absoluta; mas falando em sentido restrito não "está" ali, encontra-se unicamente.

O princípio da sua coordenação é a associação, a composição no verdadeiro sentido da palavra, a composição absolutamente isolada, enquanto nas obras de arte antiga se podia falar de uma commodulatio omnium partium.

Agora a composição é uma coisa do gosto. Todas estas obras estão aparentadas, mas estão-no espiritualmente porque constituem produtos do mesmo espírito purista, e isso há que, de certa maneira, levar em conta." (Sedlmayr, s.d., pp. 66, 67)

Ao ler este texto, haverá que ter em atenção que Sedlmayr não refere a associação com a música, nem lhe atribui nenhum papel preponderante, o que se torna imprescindível nesta época. A resposta a esta omissão estará, possivelmente, no facto de, quanto a nós, a arquitectura possuir a própria essência da música. Enquanto as outras artes se separam, a música permanece fortemente ligada à arquitectura, isto apesar de tenderem ambas para caminhos algo abstractos e pouco determinados.

“Esta indeterminação que tem algo de débil é precisamente a que prefere e procura a arte moderna, o impreciso significa por si só um valor. [...]”

A renúncia ao significado torna o fenómeno vacilante, débil, subjectivo, coisa que foi reconhecida há pouco tempo pela psicologia da percepção; fenómenos livres de significado, são fenómenos vacilantes.” [Sedlmayr, s.d, p. 41, 47]

No entanto, se o modernismo possui uma vertente fortemente racionalista, representada na arquitectura por figuras como, por exemplo, Walter Gropius, Adolf Loos e Le Corbusier, não poderemos esquecer que este movimento teve também uma vertente ambivalente fortemente expressionista.

O Expressionismo é uma corrente, tal como o romantismo, de forte carácter emotivo e sensitivo, que surge na Alemanha do pós-guerra. Os seus precursores são tidos como sendo, geralmente, artistas como Van Gogh, Ensor e Munch e expandiu-se através dos grupos “A Ponte” e “O Cavaleiro Azul”, vindo a alcançar um grande e profundo significado ideológico e estético, servindo-se de um figurativismo dramático, brilhante e deformador do aparente naturalismo, que por sua vez serviu de base a um certo abstraccionismo, como o de Wassily Kandinsky e Paul Klee e que se virá a intitular “expressionismo abstracto”. Na arquitectura vão sobressair sobretudo dois nomes, Hans Scharoun e, sobretudo, Erich Mendelsohn. Personagem de espírito conturbado, Mendelsohn realiza uma arquitectura de forte carácter dramático.

No entanto há um factor que liga praticamente todos os autores protagonistas da arquitectura modernista – a função social da arquitectura. Pela primeira vez na história o arquitecto elege o cidadão comum como o alvo preferencial da sua arquitectura. Já não é o rei, o príncipe, o burguês abastado ou a igreja, mas sim o operário, o povo, em suma, o próprio cidadão comum, que suporta a vida quotidiana em condições deploráveis, num clima de degradação social crescente, que as duas guerras mundiais vêm agravar.

Os temas caros à arquitectura, desde Le Corbusier, a Gropius ou Mendelsohn, deixam de ser a igreja, o palácio ou a

“villa”, para passarem a ser os bairros sociais, a habitação colectiva ou individual e as próprias fábricas. A arquitectura alcança assim a sua verdadeira dimensão social.

PARTE 3 – CONCLUSÃO: LIBERDADE, ECOLOGIA OU UTOPIA PARA O SÉCULO XXI?

O Movimento Moderno acabaria, porém, por ceder às suas próprias deficiências. O seu frágil alicerce ideológico, que preconizava o aparecimento de um “homem novo”, não seria suficiente e acabaria por ruir após a explosão construtiva que se seguiu à 2.ª Guerra Mundial. As premissas estabelecidas para um determinado tipo de vida urbana, repetidas infinitamente por seguidores medíocres do movimento moderno (Wines, 2000, p. 12), viram-se ultrapassadas por uma poderosa teia que se serviu dos novos e simplificados processos construtivos, bem como das novas tecnologias, os quais acabaram por levar à construção exagerada e sem qualidade, que grandes grupos económicos aproveitaram ainda para obter elevados lucros com a construção em altura e a especulação imobiliária.

Na arquitectura perdurou mais que o expressionismo, o funcionalismo e o purismo e hoje vive-se um período de transição. Pesquisa-se; procura-se; fazem-se experiências, desenvolvem-se novas filosofias. Nas artes, tal como nas ciências, constata-se que não há certezas absolutas.

Afirmava o músico/arquitecto Iannis Xenakis, no princípio dos anos 80:

“Não atravessamos uma época de certezas: cosmonautas no meio de um pântano, navegamos no provisório, repensando cada ideia a cada instante. [...] tudo à nossa volta se encontra em constante ebulição [...]” [Leiderfarb]

Acabaria mesmo por afirmar: “O acaso é uma forma à partida. Cada desordem define-se pela lei da probabilidade. Será que partindo do acaso não podem aparecer coisas coordenadas e coerentes?” [Leiderfarb]

Hoje vivemos a era da informação e o aparecimento do computador veio, sem dúvida, permitir uma maior liberda-

de, bem presente, por exemplo, nos projectos de Zaha Hadid ou Frank Gehry, assim como um novo tipo de linguagem que ultrapassa claramente o carácter meramente telúrico e popular do chamado pós-modernismo. Este, influenciado de sobremaneira pela Arte Pop, foi um momento efémero na História da Arte que, aproveitando oportunamente a liberdade criativa enunciada, se permitiu variados equívocos. Porém teve o dom de chamar atenção para o que de essencial se estava a perder na arquitectura, no seguimento cego dos "dogmas" modernistas.

Na arquitectura, embora tenha havido um claro regresso a uma espécie de "novo modernismo", este encontrava-se já imbuído de um novo espírito de liberdade. À luz dos novos conceitos gerados pela constatação do falhanço da própria arquitectura modernista, já não se renega o adorno, nem o purismo, nem a cor (Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Calatrava, Louis Khan, Venturi, Barrágan, Álvaro Siza, etc.).

Embora o século esteja no início e não possamos ter ainda certezas sobre a corrente dominante actual, uma coisa porém sabemos: o tema actual da arquitectura contemporânea não é já o mesmo do movimento anterior. Embora fora do âmbito estritamente arquitectónico, talvez algumas pistas possam ser sugeridas por autores como Ítalo Calvino (2006), enunciadas nas suas "propostas para o novo milénio".

Porém, no presente, parece ser o conceito de construção "verde" ou ecologicamente sustentada, aliado a uma "passagem do físico para o mental" (Wines, 2000, pp. 12, 13), um dos factores que mais contribui para uma nova forma de pensar a arquitectura, até porque sendo a problemática ambiental um dos temas na ordem do dia, a nível mundial, a arquitectura não se poderá nunca dele alhear. Na realidade poderemos até constatar que a arquitectura, ao divorciar-se da responsabilidade ecológica, aportou (e continua a aportar) prejuízos incalculáveis ao meio ambiente (Wines, 2000, p. 19), contrariando a sua própria vocação primordial de melhorar as condições da própria vivência humana.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia base

- Arnheim, R.** (1980). *Arte e Percepção Visual*. S. Paulo, Pioneira.
- Benevolo, L.** (1999). *Introdução à Arquitectura*. Lisboa, Edições 70.
- Calvino, I.** (1993). *As Cidades Invisíveis*. Lisboa, Teorema.
- Camus, A.** (1972). *Escritos de juventude*. Lisboa, Livros do Brasil.
- Cortés, J. A.** (2003). *Nueva Consistencia*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Fernandes, I. C. F.** (2003). *Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica*. Lisboa, Colibri/Câmara Municipal de Palmela.
- Gil, C. e Rodrigues, J.** (1997). *Por Caminhos de Santiago. Itinerários Portugueses para Compostela*. Lisboa, Dom Quixote.
- Goitia, F. C.** (2003). *Breve História do Urbanismo*. Lisboa, Presença.
- Heidegger, M.** (1985). *Carta Sobre o Humanismo*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Janson, H. W.** (1984). *História da Arte*. Lisboa, Gulbenkian.
- Jordan, R. F.** (1985). *História da Arquitectura no Ocidente*. Lisboa, Verbo.
- Lynch, K.** (1988). *A Imagem da Cidade*. Lisboa, Edições 70.
- Mattoso, J.** (1993). *História de Portugal*. Lisboa, Editorial Estampa.
- Nietzsche, F.** (1985). *A origem da Tragédia*. Lisboa, Guimarães Editores.

Nietzsche, F. (1985). *O Crepúsculo dos Ídolos*. Viseu, Edições 70.

Nietzsche, F. (s. d.). *Civilização e Decadência*. Porto, Inova.

Norberg-Schulz, C. (2004). *Arquitectura Occidental*. Barcelona, Gustavo Gili.

Platão (1975). *A república*. Lisboa, Europa-América.

Popper, K. e Lorenz, C. (1993). *O Futuro está Aberto*. Lisboa, Fragmentos.

Tafuri, M. (1985). *Projecto e Utopia*. Lisboa, Presença.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Parte 1

Alves-Costa, A. (2003). O Património entre a Aposta Arriscada e a Confidência Nascida da Intimidade. In: *Jornal dos Arquitectos*, 213, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses.

Benevolo, L. (1999). *Introdução à Arquitectura*. Lisboa, Edições 70.

Távora, F. (1982). *Da Organização do Espaço*. Porto, ESBAP.

Zevi, B. (1978). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes.

Parte 2

I – Antiguidade

Conti, F. (1984). *Como Reconhecer a Arte Grega*. Lisboa, Edições 70.

Grimal, P. (1992). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Difel.

Lise, G. (1985). *Como Reconhecer a Arte Egípcia*. Lisboa, Edições 70.

Marie, R. e Hagen, R. (2005). *Egipto*. Köln, Taschen.

Tarella, A. (1985). *Como Reconhecer a Arte Romana*. Lisboa, Edições 70.

II – Idade Média

Al-Kardabus, I. (1993). *Historia de al-Andalus*. Madrid, Akal.

Alves, A. (1989). *Arabesco. Da Música Árabe e da Música Portuguesa*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Almeida, C. A. F. (2001). *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa, Presença.

Burckhardt, T. (1977). *La civilización Hispano-Árabe*. Madrid, Alianza.

Campi, J. M. E Sabaté, F. (1998). *Atlas de la Reconquista*. Barcelona, Península.

Conti, F. (1984). *Como Reconhecer a Arte Românica*. Lisboa, Edições 70.

Dozy, R. P. (1982). *Historia de los Musulmanes de España*. Madrid, Ediciones Turner.

Duby, G. (1979). *O Tempo das Catedrais*. Lisboa, Estampa.

Duby, G. (1992). *O ano mil*. Lisboa, Edições 70.

Ferrin, G. (2006). *Historia General de al-Andalus*. Sevilla, Almuzara.

Gozzoli, M. C. (1984). *Como Reconhecer a Arte Gótica*. Lisboa, Edições 70.

Guichard, P. (2000). *Al-Andalus, 711-1492*. Paris, Hachette.

Hattstein, M. et al. (2001). *El Islam, Arte y Arquitectura*. Colónia, Könemann.

Herrero, C. D. (2002). *El Románico Zamorano en su Marco del Noroeste, Iconografía y Simbolismo*. Zamora [Edição de autor].

Lévi-Provençal, É. (1999). *Histoire de l'Espagne Musulmane*. Paris, Maisonneuve et Larose.

Maldonado, B. P. (1999). *Tratado de arquitectura Hispano-musulmana II. Ciudades e fortalezas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mandel, G. (1985). *Como Reconhecer a Arte Islâmica*. Lisboa, Edições 70.

Moreno, M. G. (1998). *Iglesias Mozárabes*. Granada, Archivum.

Picard, C. (2000). *Le Portugal musulman (VIII.e-XIII.e siècle) L'Occident d'al-Andalus sous domination islamique*. Paris, Maisonneuve&Larose.

Reveyron, N. e Mouilleron, V. R. (2003). *Abecedário da Arte Românica*. Porto, Flammarion/Público.

Simonet, F. J. (1983). *Historia de los Mozarabes de España*. S.L. Ediciones Turner.

Stierlin, H. (1997). *Islão, de Bagdade a Córdoba (A arquitectura primitiva do século VII ao século XIII)*. Colónia, Taschen.

Thoraval, Y. (2003). *Abecedário do Islão*. Porto, Flammarion/Público.

III – Idade Moderna

Claudon, F. (1986). *Enciclopédia do Romantismo*. Minho, Verbo.

Conti, F. (1984). *Como Reconhecer a Arte do Renascimento*. Lisboa, Edições 70.

Conti, F. (1984). *Como Reconhecer a Arte Barroca*. Lisboa, Edições 70.

Hochmann, M. e Temperini, R. (2003). *Abecedário do Renascimento Italiano*. Porto, Flammarion/Público.

Moore, T. (s. d.). *Utopia*. Lisboa, Europa-América.

Wundram; Pape e Marton (1993). *Palladio*, Köln, Taschen.

IV – Século XX

Argan, G. C. (1984). *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa, Presença.

Cohen, J.-L. (2006). *Le Corbusier*. Köln, Taschen.

Dorfles, G. (1986). *A Arquitectura Moderna*. Lisboa, Edições 70.

Dorfles, G. (1991). *O Design Industrial e a sua Estética*. Lisboa, Presença.

Droste, M. (2007). *Bauhaus*. Köln, Taschen/Público.

Francastel, P. (s.d.). *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa, Livros do Brasil.

Gualtier, R. (2003). *Dicionário do Cubismo*. Porto, Flammarion/Público.

Khan, H.-H. (1999). *Estilo Internacional*. Köln, Taschen.

Lupfer, G. e Sigel, P. (2006). *Gropius*. Köln, Taschen/Público.

Mccarter, R. (1999). *Frank Lloyd Wright*. Londres, Phaidon.

Portoghesi, P. (1982). *Depois da Arquitectura Moderna*. Lisboa, Edições 70.

Schildt, G. (1996). *Alvar Aalto, Obra Completa*. Barcelona, Gustavo Gili.

Sedlmayr, H. (s. d.). *A revolução da arte moderna*. Livros do Brasil.

Seara, I. e Coimbra, J. (1986). *Sine Qua Non, A Ideologia do Habitar*. Lisboa, A Regra do Jogo.

Zimmerman, C. (2007). *Mies van der Rohe*. Köln, Taschen/Público.

Parte 3

Calvino, I. (2006). *Seis Propostas para o Novo Milénio*. Lisboa, Teorema.

Dethier, J. (1993). *Arquitecturas de Terra*. Lisboa, Gulbenkian.

Fathy, H. (1973). *Architecture for the Poor*. Chicago, UCP.

Hough, M. (1998). *Naturaleza y Ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili.

Jodidio, P. (1997). *Novas Formas na Arquitectura*. Köln, Taschen.

Leiderfarb, L. *Liberdade é navegar no lado*.

Nanji, A. (1994). *Building for Tomorrow*. Londres, Academy Editions.

Rodrigues, A. J. (1993). *Arte, Natureza e a Cidade*. Porto, Árvore.

Tuiavii (1990). *O Papalagui*. Lisboa, Antígona.

Wines, J. (2000). *Green Architecture*. Köln, Taschen.

NOTAS

1. Ver: Cortés, J. A. (2003). *Nueva Consistencia, Estrategias Formales y Materiales en la Arquitectura de la Última Década del Siglo XX*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.

