

LUCIANA FONSECA DE MELO

O ESTATUTO DO ORNAMENTO NA ARQUITETURA DO SÉCULO XIX

Monografia apresentada como requisito parcial à conclusão do Curso de Especialização em Estética e Filosofia da Arte, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Vinícius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA
2010

AGRADECIMENTOS

Aos professores que ministraram o curso, em especial ao meu orientador, professor
Vinícius, pelo auxílio no desenvolvimento deste texto.
A minha mãe pela revisão da língua e ao meu pai por apostar em mim.
A Deus, pela vida.

The possibilities of ornamentation, so considered, are marvelous; and before us open, as a vista, conception so rich, so varied, so poetic, so inexhaustible, that the mind pauses in its flight and life indeed seems but a span.

Louis Sullivan

It was no accident that the Romans were not in a position to discover new orders of columns, new decorative style. [...] The Greeks squandered their inventiveness on the Orders, the Romans spent theirs on the plan. And he who can resolve the larger problems of the ground plan does not concern himself with new mouldings.

Adolf Loos

RESUMO

A polêmica existente em torno do que se considera ornamento na arquitetura foi gerada no período pré-modernista, numa discussão surgida na metade do século XIX, na qual despontaram os primeiros indícios dos princípios modernistas. O objetivo deste texto é demonstrar os pensamentos dos arquitetos daquele período quanto ao ornamento e, assim, relacioná-los com o posterior posicionamento de arquitetos do final do século XIX que influenciaram o movimento moderno demonstrando, dessa forma, uma relação entre eles. Para tal, foram lidos textos daquele período e de períodos posteriores sobre o mesmo assunto. Pode-se concluir do material levantado que a concepção do ornamento estava ligada à idéia de arquitetura enquanto volume escultural no início do século XIX. Em torno à idéia do princípio estilístico e da radical mudança de um pensamento volumétrico para uma planificação do projeto como meio para sua racionalização e produção industrial surge a discussão sobre a possibilidade de a arquitetura ser ou não uma arte aplicada. O “novo estilo” que despontou após Louis Sullivan e Adolf Loos, arquitetos envolvidos nas discussões do final do século XIX e que viriam a influenciar arquitetos do movimento moderno como Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, adotou, por fim, a plástica dos materiais na solução formal do objeto arquitetônico, cristalizando a idéia de ornamento como “elemento colado” ao objeto arquitetônico e, assim, deixando restrita a discussão da forma ornamental.

Palavras-chave: Ornamento; Arquitetura; Século XIX.

BSTRACT

The existing polemics surrounding what is considered an ornament in Architecture was produced in the Pre-Modernist period, in a discussion arisen in mid 19th-century in which the first evidences of modernist principles were unfolded. This text's purpose is to demonstrate those architects' concerns in respect to the ornament, and, thus, relate them to the position kept by ulterior architects in late 19th-century who influenced the modern movement, so demonstrating a connection between both. To that end, texts on the same matter from that and subsequent periods were read. Based on the surveyed material, it can be concluded that the ornament conception was linked to the idea of architecture as an sculptural volume in the early 20th-century. Around the idea of stylistic principle and the radical shift from a volumetric thinking to a project design as a means towards its industrial rationalization and production arises the discussion about whether Architecture is an applied art. The "new style" unfolded after Louis Sullivan and Adolf Loos – architects engaged in the late 19th-century discussions and who would influence architects of the modern movement, as Frank Lloyd Wright and Le Corbusier – ultimately adopted the materials plastic for the formal resolution of the architectural object, crystallizing the idea of ornament as an element "sticked" to the architectural object, and therefore confining the ornamental form discussion.

Keywords: Ornament; Architecture; Twentieth Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
O ESTATUTO DO ORNAMENTO NA ARQUITETURA DO SÉCULO XIX.....	9
CONCLUSÃO.....	36
REFERÊNCIAS.....	50
BIBLIOGRAFIA.....	51

INTRODUÇÃO

A polêmica existente em torno do que se considera ornamento na arquitetura teve sua origem no período pré-modernista, numa discussão surgida na metade do século XIX, no seio da qual despontavam os primeiros indícios dos princípios modernistas.

O texto a seguir busca demonstrar como o desenrolar da discussão em torno da arquitetura e sua ornamentação definiram o seu posicionamento no início do século XX, numa radical ruptura com um ornamento dito “colocado” sobre o edifício, deixando entrever somente a possibilidade de sua existência, do ornamento enquanto essência, numa estrutura-forma ou estrutura ornamental.

Através da análise de textos, tanto de arquitetos daquele período quanto de teóricos posteriores, buscou-se apreender o ornamento em sua produção com o intuito de investigar sua condição, fosse como parte integrante, ou como sobreposta à arquitetura produzida por esses autores e, ainda, investigar as discussões por eles levantadas no delineamento da arquitetura que surgiria no início do século XX.

Este trabalho não tem por objetivo falar das transformações de pensamento ocorridas na estética e na crítica de arte, iniciadas no século XIX, e que contribuíram para que, no início do século XX, a arquitetura viesse a se apresentar na vanguarda modernista como manifesto, de como uma nova teorização do espaço deveria, “idealisticamente”, transformar as relações de trabalho e a vida do homem moderno; mas visa a conhecer de uma forma geral as discussões daqueles arquitetos.

Através de duas correntes, o Neoclassicismo e o Neogótico, se procura entender quais os pontos pertinentes ao processo de transformação da questão formal do edifício. A partir daí volta-se a atenção a Sullivan e Loos: dois arquitetos do final do século XIX e início do Século XX que trouxeram as discussões do posicionamento do ornamento para a cena de concretização do “novo” estilo.

O Neoclassicismo é analisado a partir do trabalho de Krufft (1994) e Benevolo (1976); o Neogótico é analisado a partir do trabalho de Pugin (1836) e Viollet-Le-Duc (2000). Essas duas correntes contiveram as discussões sobre o ornamento na primeira metade do século XIX. Louis Sullivan, além de analisado a partir de seus escritos em “Kindergarten chats and other writings” (1980), também pode ser lido em

Twombly (1988). O material sobre Adolf Loos pode ser encontrado em Banhan (1960) e Benévolo (1976). Em Paim (2000) também se pode ler sobre Ruskin (autor a favor do desenvolvimento do desenho do ornamento), Sullivan e Loos.

Por fim, demonstra-se de maneira rápida como o Eclétismo, um posicionamento combatido tanto por Neoclássicos quanto por Neogóticos e excluído do movimento moderno, é possivelmente retomado no Pós-Modernismo.

O ESTATUTO DO ORNAMENTO NA ARQUITETURA DO SÉCULO XIX

A produção arquitetônica do Modernismo buscou formas livres da “ornamentação”. Nesse movimento existiu uma busca do entrelaçamento da estrutura e seu material com a forma. Mas, para chegar ao ponto em que os edifícios abandonaram a ornamentação dos estilos pré-modernistas, é preciso entender como ela era pensada naquele século predecessor. O ornamento era, de fato, simples decoração aplicada ao edifício ou fazia parte da essência da sua forma?

O assunto aqui demonstrado procura entender as transformações no tratar do ornamento arquitetônico do século XIX, que levaram o modernismo a negá-lo enquanto elemento “acoplado” ao edifício. Qual a visão dos arquitetos daquele século sobre o ornamento? Tomavam seu desenho como parte integrante e sem o qual o edifício estaria inacabado ou compreendiam perfeitamente que o ornamento era um elemento independente do edifício? Existia uma idéia totalmente formada de arquitetura sem ornamentação?

Nas cidades, a vida moderna exigia novos hábitos e o objeto industrializado, um novo pensar das formas apropriadas à vida cotidiana. A ornamentação, antes produzida por artesãos para objetos específicos e em pequena escala, agora era empregada nos objetos da indústria, provocando um descolamento do ornamento de seu suporte e uma dúvida quanto à designação do objeto.

Desde o século XVIII, a arquitetura produzida seguia os princípios clássicos da École des Beaux-Arts. No final daquele século e início do seguinte, arqueólogos faziam pesquisas sobre a arte de diversos povos e, como buscassem produzir uma ciência, comparavam e classificavam sua arte. A onda intitulada “revivalista” tinha, então, suas bases. Porém é apropriado demonstrar a coexistência de uma arquitetura utilizando tais estudos e catalogações, para simples cópia de figuras e imagens, com outra que buscava a essência do material exposto, de forma que aplicado num período dito moderno, pudesse não só revelar um estilo como resolver problemas de forma-estrutura do edifício.

Enquanto grande parte da arquitetura produzida seguia a tradição da Escola de Belas-Artes de Paris, tendo sua formação voltada ao tradicionalismo das ordens

clássicas e demonstrada na teorização de Quatremère de Quincy,¹ formava-se uma geração de arquitetos alheios e refratários tanto ao material nela exposto quanto a sua didática de ensino. Esse grupo voltava sua atenção às construções da Europa medieval e se intitulavam neogóticos. Conquanto existissem assuntos de mesma espécie problematizados pelas duas vertentes, que eram o resultado e acontecimentos daquele século e por isso se apresentassem a ambas, parece de fato ter havido um distanciamento ou a falta de diálogo entre elas.

A produção arquitetônica do século XIX é tratada, por vezes, como simples imitação. Entretanto se esquece que muitos princípios buscados pelo Modernismo tiveram aí seu desenvolvimento. A onda de curiosidades e explorações do passado e o crescente nacionalismo do período geraram não só os revivalistas como as próprias questões formais da arquitetura que chegaria, na segunda metade do século XIX, a Louis Sullivan e Adolf Loos, arquitetos que influenciaram figuras importantes do movimento moderno como Frank Lloyd Wright e Le Corbusier.

As transformações tecnológicas oferecidas aos arquitetos² desde o final o século XVIII foram geradoras da busca por novos parâmetros estruturais e formais. Contudo uma expressão formal apropriada à nova indústria e aos materiais seria uma busca empreendida por todo o século XIX. Na tentativa de compreender estilos pregressos, gerou-se uma discussão fértil sobre o tratamento da forma, do material e sua configuração estrutural que se tornou o núcleo do processo de desenvolvimento do Modernismo. Em tal debate, o ornamento é demonstrado tanto como descolado de seu suporte, quanto gerador da forma estruturada terminando por configurar os aspectos direcionadores do “novo” estilo que surgiria.

- 1 Ver KRUFTH (1994, p.277) “[...] the principal representative of idealists academic Classicism in the new Ecole des Beaux-Arts was **Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy** (1755–1849), permanent secretary of the Académie and the École from 1816 to 1839 [...] took a simple, normative view of history according to which the origin, principles, theory and practice of architecture all went back to the Greeks, were then spread by the Romans and became the property of the civilized world as a whole; the Gothic he simply ignored”.
- 2 É importante ressaltar que, enquanto Krufth expõe as teorias de Quatremère e toda sua influência dentro da École, Benevolo (1976, p.64) prefere inseri-lo no contexto da revolução industrial, num processo de separação da arquitetura da prática de construção que agora ganha novas mãos, a dos engenheiros.

Presencia-se a preocupação com o uso do ornamento descolado já nas palavras de arquitetos do início daquele século. Observa-se, por exemplo, nos “Comentários” dos livros de Augustos W. Pugin³ (1812–1852), constantes advertências àqueles que querem simplesmente transferir um item da arquitetura gótica para o neogótico do início daquele século, sobretudo quando o arquiteto estiver na ausência de estudos e pesquisas consideradas sérias. Assim, o que se nota não é o incentivo ao uso indiscriminado do ornamento, mas uma insistência no purismo estilístico que não se referia à simples transferência de formas, mas sim à análise daquelas formas para uma possível aplicação em seus dias, tomando o devido cuidado de manter-se fiel ao estilo. Aqui reside a importância do assunto, na discussão do estilo, o qual contém o ornamento, e não na simples discussão de “colagem”, que é uma parte daquele assunto. É o posicionamento do ornamento neste assunto que definiria, na segunda metade do século XIX as correntes formadoras do Modernismo.

Conquanto alguns arquitetos neogóticos do início daquele século produzissem colagens de ornamentos sobre o edifício, outros na linha de Pugin buscavam não a simples repetição ou cópia de uma arquitetura e ornamentação que permaneceu e se transformou por séculos na vida de um povo, mas sim a forma “pura” ou primeira daquele estilo que, conforme caminhava a tecnologia, sofria alterações. Quando o avanço da tecnologia das oficinas oferecia novos elementos para compor diferentemente, por exemplo, os vidros de uma janela, também os edifícios eram reformados para trazer ao seu desenho as novas implementações tecnológicas. Trabalhos de história da arquitetura e catalogações estilísticas foram empreendidos na busca de um estilo puro sem as alterações posteriores consideradas “mutiladoras”.

Para esses neogóticos, o desafio estava em trazer um estilo executado numa tecnologia construtiva medieval – e adaptado aos hábitos daquela época – para uma tecnologia construtiva industrial do século XIX, considerando os hábitos de

3 PUGIN, 1831 e 1836.

vida de uma civilização moderna. A passagem abaixo expressa tal desafio e risco:

A servile adhesion to ancient models, exclusive of all invention, cannot reasonably be required. Modern edifices must be adapted to modern habits of life, and the wants and wishes of the present generation. At the same time, it must be remembered, that ignorance, or neglect of the rules and precedents of architecture, whether the Grecian, Roman, or Gothic style be adopted, will inevitably produce extravagance and bad taste. (PUGIN; WILLSON; WALKER, 1836, p.xix).

Fazer permanecer a aplicação de um estilo “puro”, primeiro, sem os demais acréscimos de seu desenvolvimento histórico é o mesmo que manter uma arquitetura clássica grega, intacta. O que seria então da arquitetura clássica greco-romana surgida de acréscimos (abóbadas, por exemplo) devidamente considerados dentro de um estilo clássico grego? Assim, pode-se dizer que a produção de um estilo “puro” poderia se resumir à simples aplicação de um ornamento que pertenceu àquele estilo? Sabe-se, por exemplo, que a arquitetura clássica grega baseava-se num objeto arquitetônico que continha proporção harmônica (aritmética) de suas elevações e distanciamentos de colunas, divididas em “ordens”: Dórica, Jônica ou Coríntia. Mas a simples aplicação de tais colunas num outro período, desrespeitando a coerência harmônica final de todo o objeto, ou a mistura de uma coluna de uma determinada ordem com elementos estilísticos diferentes era algo a que tanto neoclássicos como neogóticos puristas faziam pregações contrárias. Assim como para Quatremère aqueles princípios imprimiam a certeza do objeto arquitetônico ser um objeto de estilo clássico, também para Eugène Villet-Le-Duc (1814–1879) o mesmo poderia ser feito com o estilo gótico, e a descaracterização do todo era de repúdio tanto a um quanto a outro. Então compreende-se não se referirem ao ornamento enquanto elemento desconexo do estilo podendo ser aplicado como bem conviesse ao arquiteto, mas enquanto característica essencial para se classificar o estilo, pois sua relação total com o edifício era o que evidenciava esse estilo. O “purismo” estilístico, portanto, não trata de Clássico ou Gótico – em termos gerais de seu desenvolvimento histórico – mas de Princípios Clássicos e Princípios Góticos. No Clássico ou Gótico o objeto arquitetônico só existe lá, no seu tempo e local; enquanto Princípio Clássico ou Princípio Gótico é suscetível de ser demonstrado noutro objeto arquitetônico, de outro tempo e local.

Tanto neogóticos quanto neoclássicos tiveram suas contribuições no debate que se formou sobre o ornamento e, por mais distantes que parecessem do “novo”

estilo a se formar, enfrentaram a realidade de um mesmo período histórico, deram suas contribuições à formação de correntes internas ao Modernismo (orgânica – racional). No interior da busca do purismo estilístico nasce a crítica do ornamento “colado”.

A ornamentação arquitetônica, antes produzida artesanalmente, tornara-se posse da indústria, e mesmo o trabalho de Pugin, *Gothic Ornaments*, foi produzido em função dela.⁴ O ornamento do medievo era esculpido ou moldado por artesãos formando padrões que se repetiam no edifício. A indústria realizou, no decorrer da primeira metade do século XIX, a produção em massa de padrões ornamentais provocando um descolamento do desenho ornamental do contexto anteriormente inserido.

Essa exclusão do artesão produtor de ornamentação específica também contribuiu para a afirmação da idéia de um ornamento “colado”. Se antes existia, no canteiro de obras, a figura presente do artesão no desenvolvimento da forma ornamental do edifício, agora havia uma indústria produzindo padrões infinitos e possíveis de serem “colados” em qualquer projeto. Esse descolamento, porém, não teve suas conseqüências sobre a geração de arquitetos da primeira metade daquele século, mas sim na geração posterior, questionando-o.

Pugin, na tentativa de levantar material e embasar o estudo de neogóticos, acaba por fornecer material à própria indústria da construção.⁵ Porém é, sobretudo, na observação de seu levantamento, demonstrado nas pranchas de seus livros, FIGURAS I e II, que se observa o esforço para fazer compreensível um volume ornamentado e não a idéia de ornamentos soltos, desprovidos de sua base originária. Mesmo que a leitura de seu trabalho nos jogue para os séculos XII e XIII, ainda assim pode-se entender o olhar do autor inserido no século XIX, como a

⁴ Ver “Comentários” de Edward J. Wilson no Volume II de “Examples of Gothic Achitecture” (1836), página vii.

⁵ The ‘Ornaments’, displayed in this work, comprised a vast number of dectached pieces of carving, of various dates and descriptions, selected from ancient ecclesiastical and domestic edifices; many of them most curiously designed, and well adapted to the use of modern artists. (PUGIN; WILLSON; WALKER, 1836, p.viii).

demonstrar elevações volumétricas ornamentais e não elementos descolados de sua base. Suas pranchas são, na maioria, detalhamento de janelas, gárgulas, portas, vitrais e demais elementos constituintes da arquitetura através da demonstração de volumes. A planta baixa dessas edificações aparece apenas no canto da prancha, demonstrada num tamanho reduzido, FIGURA III. Pugin justifica a inserção da secção plana (ou planta) para facilitar a compreensão da volumetria,⁶ posição impensável para um arquiteto do final do século XIX, e muito menos no Modernismo, que vê na planificação do desenho uma necessidade da industrialização e, na distribuição funcional da planta, a qualidade do projeto.

Nesse trabalho pode-se ainda perceber uma diferenciação entre “Plan” e “Ground-Plan”. O “Plan”, que aparece muito frequentemente (FIGURA IV), é um corte horizontal numa altura acima do “Ground-Plan” (FIGURAS I E III) e aparentemente serve para detalhar a volumetria cortada, diferentemente do segundo, que demonstra espaços internos e suas comunicações. O que poderíamos chamar de ‘corte’ aparece com pouca freqüência e sempre demonstrando os tijolos mais internos em encontro com as pedras esculpidas das quais surge a ornamentação, FIGURA II, revelando ser, de fato, mais um detalhamento de como o volume é estruturado.

Portanto essa importância dada à volumetria, em detrimento da composição interna espacial útil e funcional do edifício, demonstra uma arquitetura percebida como volume ornamentado, ou mesmo escultórica. Lembrando-nos de que a arquitetura moderna pensou a “máquina de morar”, parece existir um vácuo arquitetônico entre o início e o final daquele século, um olhar rápido poderia sugerir duas arquiteturas opostas. Porém, observando os acontecimentos e os caminhos seguidos por correntes como o neogótico e o neoclássico, pode-se buscar uma melhor compreensão dos fatos e de como o ornamento caminhou de um ponto a outro.

⁶ To the description of the principal subjects, some sketches of their history have been prefixed, in order to give a more comprehensive knowledge of the buildings from which the particular examples have been taken; and small ground-plans have been introduced for the same purpose. (PUGIN; WILLSON; WALKER, 1831, p.vi)

Houve, num confronto à Ecole des Beaux-Arts, dois aspectos contribuintes para o entendimento do assunto. O primeiro diz respeito à valorização da planta-baixa (ground-plan) no trabalho de Durand (1760 – 1835) em detrimento do volume ornamentado, no qual também já se antecipava a divergência construtiva entre arquitetura e engenharia, posteriormente levada a cabo por Adolf Loos e que será tratada adiante. O segundo, quanto à questão da policromia na Antiguidade Clássica. A policromia na Antiguidade Clássica pode ser vista em Krufft (1994, p.278), e é assunto surgido no interior da própria Escola, nos escritos do próprio Quatremère.

Segundo o autor acima citado, o trabalho de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) fez entrever pela primeira vez a possibilidade da *standardização* do desenho que tornava possível uma industrialização completa da arquitetura.⁷ Ele partiu não da proporção e volumetria do objeto arquitetônico, mas das linhas inseridas nos planos horizontais e verticais. O volume não era o aspecto que dominava a planta, mas era dominado por ela, pois da elevação num plano vertical de linhas contidas no horizontal produzia-se a volumetria. Seu método de planificação do desenho⁸ era uma via bem oposta à da escola de Belas Artes que pregava a produção arquitetônica vinculada aos princípios clássicos Greco-Romanos, gerando uma arquitetura ornamental volumetricamente harmônica.

Pode-se tirar dessa análise de Krufft que o ornamento, entendido anteriormente como parte da volumetria escultórica, no trabalho planificado perdia

⁷ For Durand architecture consisted only of horizontals and verticals and combinations of the two, i.e. his starting-point was not that architectural space but of plan and elevation, whose combination produced a building in terms of volume. [...] This is a matter of considerable consequence, since it makes for an infinite number of combinations of architectural space according to the requirements of 'disposition', and removes ideas of space and proportion from prime consideration. (KRUFFT, 1994, p.273)

⁸ As he demonstrates in his grid system (*plate 154*), Durand sees unlimited possibilities in the combination of architectural features and illustrates such sequences of combinations in individual features and buildings types. He has reached the theoretical point of standardization enabling prefabricated construction (*Plate 155*). Durand himself did not envisage this possibility, but Paxton's Crystal Palace, built for the Great Exhibition of 1851, consisted of prefabricated components and was the practical result of Durand's theories; the formal similarity between certain of Durand's sketches and the Crystal Palace is hardly a coincidence. (KRUFFT, 1994, p.274)

sua função, e, assim, podia ser considerado completamente desnecessário no funcionalismo de Durand. Um posicionamento mais claro desse arquiteto a respeito da questão do ornamento é visto em Benevolo (1976, p.64) que coloca Durand inserido nas novas escolas de engenharia da época, como a aceitar o repertório clássico como moda e hábito, ou seja, “uma mera convenção, à qual não é atribuído qualquer significado em especial” permitindo resolver problemas formais (num segundo plano) enquanto se pode preocupar com os problemas práticos espaciais e construtivos.

Da colocação desses dois autores, pode-se concluir que a planificação produzida por Durand no desenho arquitetônico demonstrava uma tendência de mudança do objeto volumétrico para o objeto planificado, mais apto a demonstrar a funcionalidade interna do espaço e a resolver questões estruturais. Conquanto a arquitetura Clássica Greco-Romana já trabalhasse o espaço interno do edifício, ainda o fazia em função da proporcionalidade do objeto arquitetônico, submetido aos princípios de composição das elevações e sua ornamentação. A libertação da proporcionalidade clássica, através da adoção de um volume surgido em função dos dois planos, inaugurava um redirecionamento daquilo que deveria ter importância no objeto arquitetônico. Diferentemente, por exemplo, das demonstrações da arquitetura gótica nas pranchas de Pugin, onde o ‘Ground-Plan’ recebe uma modesta consideração no canto da página, agora poderiam ser produzidas pranchas contendo um ‘ground-plan’ (horizontal) auxiliado por um ‘Plan’ (vertical) na demonstração desse objeto.

Ainda, quanto à questão do nascente funcionalismo, uma importante discussão foi travada por um ex-aluno da Beaux-Arts. Sabe-se que a arquitetura clássica grega continha uma composição do objeto arquitetônico fechada na harmonia das partes e na demonstração ornamental das ordens de suas colunas. A arquitetura Clássica Greco-Romana, através dos princípios clássicos gregos, acrescentou novos elementos, como o arco, por exemplo, que não era conhecido dos primeiros, conforme discutido na página 6.

Segundo Kruff (1994, p.279) o estudante Henry Labrouste (1801–1875) levantou a hipótese de os arcos terem sido adotados enquanto a melhor solução construtiva para espaços em que era necessário caber o maior número de pessoas, edificado a um custo mínimo. Ou seja, ele justifica a utilização de um elemento arquitetônico pelos romanos não somente para satisfazer um princípio estilístico,

mas para satisfazer necessidades práticas. Ele demonstrou a arquitetura clássica greco-romana envolvida numa solução construtiva local, associada aos costumes e condições materiais de seu povo, e não mais unicamente como uma demonstração de princípios clássicos. Colocou o estilo em função das necessidades sociais.

Pode-se, assim, concluir que o entendimento do ornamento enquanto simples decoração, supérfluo e desnecessário, ganha agora fortes justificativas, o academicismo em si da École jamais conceberia tal ponto de vista na medida em que primavam pelos Princípios Clássicos e a ornamentação aí estava contida. Tanto é que Labrouste, embora baseasse seu pensamento num funcionalismo orgânico, ou seja, de estruturação interdependente de uma sociedade delimitada em necessidades sociais, locais e materiais, e assim demonstrasse o lado prático e utilitário da arquitetura, não excluiu a ornamentação.⁹ Pode-se pensar também que da mesma forma acontecia com os neogóticos que pensavam na volumetria ornamental do objeto arquitetônico. O funcionalismo de Durand já sugeria um ornamento supérfluo e desnecessário, não porque Durand pregava contra a utilização desenfreada do ornamento excluído de seus princípios estilísticos, mas porque sua teorização, na combinação de linhas horizontais e verticais do volume arquitetônico, não demonstrava a necessidade ornamental além de uma justificativa secundária da utilização do estilo subjugado às necessidades práticas construtivas.

O segundo aspecto ocorrido dentro da Ecole des Beaux-Arts foi a questão da policromia na Antiguidade. Conquanto o classicismo acadêmico insistisse na negação da cor na ornamentação dos monumentos gregos – posição posteriormente adotada pelo modernismo – Kruff (1994) coloca que Labrouste consentia ornamento e cor como parte integrante do objeto arquitetônico¹⁰, pois enquanto a ornamentação

⁹ No longer did he proceed from the 'laws' of a standardized Classical architecture; instead he saw buildings as regional responses to the present of given local buildings materials and to the effects of given functional, historical and cultural conditions. This signaled the abolition of Classical norms. (KRUFF, 1994, p.279).

¹⁰ [...]The employment of different kinds of materials in one building, according to local conditions implied for him that stucco must have been employed from the beginning, while he saw the use of colour as the result of an artistic programme and subject to variation. (KRUFF, 1994, p.279).

era o resultado da aplicação dos princípios estilísticos consolidados no material local, a cor era o resultado de um programa artístico individualizado para o edifício.

O primeiro arquiteto a assimilar o trabalho de Labrouste foi Gottfried Semper (1803–1879), que esteve ativamente envolvido com a questão da policromia na Antiguidade. Aceitava os princípios clássicos, nos quais, para ele, estava inserida a ornamentação, mas atacava o classicismo acadêmico e seu gosto pelo monocromático, bem como combatia a ornamentação utilizada indiscriminadamente. Utilizou a discussão daquela policromia para fundamentar sua “Teoria do Revestimento”. Toda a discussão que desenvolve em torno do revestimento demonstra como pensava a origem da ornamentação. Esse arquiteto é mais conhecido por sua teoria da origem materialista do ornamento, criticada e discutida por Alöis Rieg, Wilhelm Worringer e, posteriormente, por Clement Greenberg.¹¹ Apesar de tal discussão ter sido importante, não será abordada porque diz respeito ao desenvolvimento histórico do ornamento de uma forma muito ampla, e estaria muito além deste trabalho. Embora Semper seja lembrado por essa discussão, sua teoria do revestimento embasada na própria forma materialista como concebeu a origem do ornamento demonstra de maneira muito coerente como o ornamento arquitetônico surge dentro dessa teoria.

Para Semper, a técnica e os materiais utilizados na tecelagem levaram os indivíduos a identificar os primeiros padrões ornamentais. É na trama do tecido, na combinação de padrões e cores, bem como na sua distribuição, que os primeiros construtores elaboraram as regras de composição¹². A partir dessa afirmação – de que a parede é como um tecido pintado – pode-se pensar que, ali, naquele tecido esticado, estava o padrão ornamental colorido exposto, como numa composição

¹¹ Para uma visualização dessa discussão ver o Capítulo 2 do livro de Gilberto Paim, *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2000.

¹² [...] by remembering that the wall, as partition, evolved from a woven hanging, a wall might be decorated by painting a textile on it. [...] Semper is less concerned with proving the case for polychromy on historical grounds than with establishing a principle, and the subject became the basis of his later ‘cladding theory’. (KRUFT, 1994, p.313)

clássica onde, na elevação, harmoniosamente se distribui a ornamentação e a policromia defendida por ele.

Embora na primeira metade do século XIX os ornamentos constituíssem parte do objeto entendido enquanto arquitetura, aqueles dois aspectos que iam de encontro ao classicismo da Escola, demonstravam uma mudança tanto espacial quanto volumetricamente formal desse objeto e, assim, sugeriria uma mudança da pergunta de “Qual a forma apropriada ao ornamento neste material base?” – que demonstrava a posição do ornamento na arquitetura de início do século – para “Qual a forma apropriada a esse material?” que dominaria a cena na segunda metade do século XIX.

A convivência entre forma e material de composição foi um assunto que acompanhou os diversos posicionamentos. Como discutido anteriormente, os dois pontos que diretamente disseram respeito à arquitetura ensinada na Ecole de Beaux-Arts, tanto a planificação da arquitetura em Durand quanto a defesa da policromia em Labroust e, posteriormente, em Semper, afetavam diretamente a relação forma ornamental / material de constituição.

Pode-se pensar – a partir do momento em que Durand demonstra o ornamento numa importância secundária nas decisões do projeto, trazendo como importância primeira uma volumetria gerada através do plano vertical sobre o horizontal – duas possibilidades: na primeira, o ornamento pode ser assumido como um item colado sobre essa volumetria e daí, de fato, uma reprodução, de elementos ornamentais catalogados, em qualquer tipo de material, seja o mesmo da estrutura ou não, o que se demonstrou no Ecletismo e no próprio Pós-Modernismo; na segunda possibilidade é a estrutura volumétrica formada que demonstra sua forma específica, intrínseca e, então, tem-se a forma – seja ela ornamental ou posteriormente plástica, as duas vertentes (orgânica e racional) desenvolvidas no Modernismo – como dependente do material de constituição.

Se por um lado Duran não desenvolve essa questão além do fato de afirmar o estilo, e conseqüentemente o ornamento, uma solução formal ao gosto das projeções das linhas a partir do plano – o que sugeriria um posicionamento Ecletico de sua parte – para Semper, existiu um sentido de “honestidade” do material e não de funcionalismo. Esse sentido defendia que cada material deveria se apresentar como ele próprio e não na imitação de algo que não ele mesmo:

[...] Let materials speak for themselves and appear, undisguised, whatever from and whatever conditions have been shown by experience and knowledge to be best suited to them. Let brick appear as brick, wood as wood, iron as iron, each according to the structural laws that apply to it'. (SEMPER, apud KRUF, 1994, p.311)

Pode-se supor então, que da sua teoria do revestimento, da “honestidade”¹³ do material, assim como das cores das linhas que na tecelagem se agrupam formando desenhos e uma composição do objeto final, também o tijolo, a madeira, o ferro, etc. poderiam ser expostos nesse mesmo sentido. Pode-se, por exemplo, dispor tijolos em diversos sentidos e, ao mesmo tempo que se obtém uma parede, produz-se uma trama que pode dar origem ao ornamento de material semelhante, por exemplo, na terracota.

Observa-se que a policromia poderia apresentar-se no objeto arquitetônico não somente na pintura do ornamento, mas na própria constituição do material e, assim, não se chocar com a questão da “honestidade” defendida por Semper. O interessante é que esse trabalho de policromia, utilizando tijolos com diferentes tons de argila, é observado em edifícios góticos, como no Balliol College em Oxford, fundado em 1263. Esse edifício apresenta, como parte integrante de seu trabalho ornamental, a disposição das cores de seus tijolos, FIGURA V.

Ao imaginar essa parede de tijolos em tramas coloridas, remetendo-nos à Semper ou, ao imaginar o programa artístico de edifício demonstrado na cor, remetendo-nos à Labroust, encontramos a discussão que envolveu o ornamento na segunda metade do século XIX: A arquitetura é ou não um suporte para a arte? Sua resposta envolveu não só a idéia de estilo, como aquela diferenciação entre a produção de um objeto funcional e utilitário daquele considerado objeto de arte.

Enquanto os aspectos discutidos anteriormente desenvolviam-se entre neoclássicos, discussões quanto à forma ornamental / material de constituição desenrolavam-se, no caminhar das pesquisas históricas e da novidade da produção

¹³ Esse aspecto da honestidade do material também foi discutido por John Ruskin: “Cobrir tijolo com gesso, e gesso com afresco, é perfeitamente legítimo, uma forma desejável de decoração, comum em períodos históricos importantes... Mas cobrir o tijolo com cimento, e dividir o cimento em junções que simulam a pedra, é contar uma mentira; trata-se de um procedimento tão desprezível quanto o outro é nobre”. (RUSKIN, (1848)1989, p.49, apud PAIM, 2000, p.35)

industrial, entre os arquitetos intitulados neogóticos, os quais continuavam buscando a produção do ‘puro’ estilo, dando especial atenção ao material aplicado nos primeiros séculos de sua produção e àquele que poderia ser aplicado no período moderno sem descaracterização ou mesmo buscando um trabalho superior:

These Three mansions are all constructed with brick, and their ornaments shew what patient and skilful workmanship may effect, even in the humblest material; but without recommending an imitation of such elaborate works, their beautiful forms may be advantageously transferred to stone, which, both in colour and substance, must always hold a superiority over brick. (PUGIN; WILLSON; WALKER; 1831, p.vi).

Essa atenção num material mais apropriado ao estilo demonstrava o acesso a materiais diversos daqueles do medievo, oriundos da revolução industrial, e indicava a necessidade de uma nova abordagem para eles, caso não se encaixassem num estilo pregresso. Desse modo, delineavam-se duas possibilidades no horizonte desses arquitetos: ou esses materiais seriam capazes de incorporar os princípios do estilo gótico ou buscava-se um novo estilo, mais apropriado aos novos materiais.

A indústria era um fato consumado na construção civil: com exceção daqueles canteiros destinados ao restauro da arquitetura medieval, o trabalho artesanal no canteiro de obras caminhava para sua dissolução. Uma arquitetura afinada à industrialização estava em vias de desenvolvimento e um marco desse processo pode ser demonstrado pelo “Palácio de Cristal”, arquitetura em ferro e vidro erguida para a Grande Exposição de 1851 em Londres. A racionalização no processo construtivo dava seus primeiros passos e a “máquina de morar” tornava-se uma idéia cada vez mais próxima.

A atenção que se voltava para os materiais e suas possibilidades estruturais influíam na produção e discussão do ornamento. A pesquisa empreendida para embasar um novo contexto de restaurações impulsionava discussões quanto à forma de novas estruturas implementadas aos edifícios a serem restaurados. E é também nessas discussões que neogóticos desenvolveram o tema “forma ornamental” e “função”:

Que um arquiteto se recuse a fazer com que tubos de gás passem dentro de uma igreja a fim de evitar mutilações e acidentes é compreensível, pois é possível iluminar o edifício com outros meios; mas que ele não consinta na instalação de um calorífero, por exemplo, sob o pretexto de que a idade

Média não havia adotado esse sistema de aquecimento nos edifícios religiosos, que ele obrigasse assim os fiéis a se resfriar por causa da arqueologia, isso cai no ridículo. Uma vez que esses meios de aquecimento exigem tubos de chaminés, ele deve proceder como teria feito um mestre da Idade Média se estivesse na obrigação de instalá-lo, e, sobretudo, não tentar dissimular esse novo membro, pois os mestres antigos, longe de dissimular uma necessidade, buscavam, ao contrário, revesti-la da forma que a ela conviesse, fazendo dessa própria necessidade material um motivo de decoração. (VIOLETTE-LE-DUC, 2000, p.66)

Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814–1879), neogótico, afirmava ser possível a produção de uma arquitetura, baseada em pesquisas, que contivesse os princípios daquele estilo. Almejava produzir edifícios superiores àqueles construídos no medievo. Defendeu a “franqueza” do material, um assunto que também envolveu Semper, como visto anteriormente. Utilizou-se do ferro na restauração de catedrais góticas, afirmando demonstrar com clareza o estilo gótico, mesmo sendo um material moderno àquele estilo.

Mas, por ser o gótico o tratamento de um volume de onde brotam estilística e formalmente ornamentos, também no início do século XIX o ornamento assim estava colocado para esse grupo de arquitetos, como parte integrante de uma massa da qual ele surge. Viollet-Le-Duc trata, então, a própria estrutura como ornamental. Não é mais um volume de rochas de onde o ornamento brota, mas é a própria estrutura em ferro que toma a forma do próprio ornamento e, desse modo, pode-se observar a forma ornamental. O ornamento não mais surge dela, mas ela mesma o é – uma estrutura-ornamento – como observado na FIGURA VI. Ainda que Viollet-le-Duc não concebesse a arquitetura planejada de Durand, ele tocou a segunda possibilidade aberta pelo seu trabalho: a forma ornamental relacionando-se com seu material de constituição.

Apresentando-se o ornamento como princípio estilístico, é também entendido como parte daquela arquitetura produzida dentro dos estilos determinados. Assim, a imagem daqueles arquitetos do início do século XIX não separa ornamento de arquitetura justamente por não conceberem arquitetura fora do estilo. Essa distinção entre arquitetura e ornamento inicia-se com aquelas questões postas por Durand e Labroust, aprofundando-se com a problematização dos estilos históricos na segunda metade daquele século.

Apesar do posicionamento de Viollet-le-Duc – que era positivo à ornamentação num contexto industrial – havia um contexto que facilitava a compreensão do ornamento como um elemento excedente e diz respeito àquela

primeira possibilidade aberta na planificação de Durand. A circulação de catálogos de ornamentos, fruto de pesquisas históricas, bem como sua produção industrial e possibilidade de colagem sobre uma estrutura planificada, acabou por subtraí-lo de sua origem, criando a sensação de cópia infinita ou colagem desestruturada. O fato dos ornamentos serem aplicados em diversos materiais, independentemente do material do objeto arquitetônico original, gerou a crítica que os consagrou como um elemento acrescentado ao prédio, não respeitando as características dos materiais onde eram aplicados e, por fim, criando a justificativa necessária para sua conotação negativa dentro do movimento moderno. Essa imagem do ornamento, consagrada por Loos, como veremos adiante, tornou-se tão forte, que sua possibilidade enquanto gerador da forma estrutural, iniciada em Viollet-le-duc e também desenvolvida por Sullivan, foi completamente substituída, no Modernismo, pela 'plástica' do material.

É justificável essa substituição quando se compreende o ornamento como integrante de princípios de estilos determinados. Imaginando-se que nenhum estilo conseguisse demonstrar-se 'puro', por fim, em uma arquitetura planificada, filha da industrialização, a opção pela busca de um estilo referente somente a ela seria natural. Mas os princípios desse "novo" estilo surgiram, de fato, na problematização interior dos estilos pregressos que, no século XIX, enfrentavam uma realidade outra, diferente daquela dos séculos anteriores.

Se o ornamento é um princípio contido em estilos que caracterizam determinadas formas artísticas arquitetônicas, sua exclusão é retirar da arquitetura o que a determinava enquanto arte. O Trabalho de Durand é combatido naquele momento não somente pela radical projeção planificada, mas porque antecipava a exclusão daqueles princípios artísticos ainda presentes no trabalho dos arquitetos. Esse será o cerne da discussão quanto ao objeto arquitetônico na segunda metade do século XIX. Na adoção de um 'novo' estilo, funcionalista e utilitário, a arte deveria ou não ser excluída? O ornamento continua, então, a ser discutido enquanto possibilidade ou não dessa nomeação da arquitetura em 'arte'. Isso é claramente perceptível no trabalho de dois arquitetos: Louis Sullivan (1856–1924) que, influenciado pelas críticas de John Ruskin (1810–1900), teoriza um sistema para desenvolver uma ornamentação coerente e intimamente relacionada à função de sua estrutura, numa tentativa clara de continuar demonstrando arquitetura enquanto uma arte aplicada; Adolf Loos (1870–1933) procura separar os objetos

arquitetônicos passíveis de conterem a arte (como Igrejas, por exemplo), ficando os demais edifícios deixados à simples categoria de ‘construção’, uma produção que não vai além do trabalho do engenheiro.

Quanto à forma ornamental, compreende-se que deva fazer referência àqueles aspectos contidos nos ornamentos, fossem obtidos de formas naturais ou por motivos geométricos. Na forma plástica não se espera partir desses mesmos aspectos ornamentais, mas dos aspectos que o material em si pode demonstrar, como, por exemplo, a maleabilidade do concreto na produção de formas curvas, em colunas pré fabricadas, retas; no torcer de uma coluna de ferro deixando o próprio material exposto a demonstrar estrutura e forma como uma única unidade plástica. Até mesmo nas ondulações da argila de um tijolo pode-se perceber as irregularidades de sua conformação.

A compreensão de arquitetura enquanto arte aplicada, demonstrada na aplicação do estilo, permitiu a compreensão da arquitetura, enquanto tal, até aquele momento. A ornamentação, vista como princípio estilístico, era parte do que tornava essa compreensão possível. O academicismo clássico não era capaz de levar o princípio, dentro do estilo, a libertar-se de suas bases materiais. O neogótico, por outro lado, na imagem de Viollet-le-Duc, afirmava possível a aplicação do “puro” estilo num momento outro que não o de sua origem por meio, justamente, da perfeita compreensão da aplicação de seus princípios e das possibilidades construtivas do material.

A ligação entre ornamento e plástica só poderia ser feita ao se admitir que as formas ornamentais pudessem se desenvolver e se compor independentemente do material de base do estilo. Tal perspectiva podia ser identificada na crítica de John Ruskin, defensor de um caminhar no desenho do ornamento e não um estilo “puro” que, dessa forma, se tornava petrificado. Para ele, as alterações que o ornamento sofria, para trazerem a si a possibilidade de novos materiais, dentro do estilo ou não, eram parte dessa história da forma ornamental. A ação de cada artesão sobre formas precedentes era importante no desenvolvimento do ornamento.

A repetição infinita do padrão ornamental, feita sem análise e desenvolvimento criterioso por parte de um artesão, também era alvo desse crítico. Coloca Paim (2000) que, para Ruskin, o ponto principal da questão ornamental estava contido no desenvolvimento formal, por parte do artesão, das formas da natureza. Assim, não era o objeto ornamental final a razão para o ornamento, e sim

a ação de desenhar, de pensar a forma. Pode-se concluir que, se a ornamentação consistia em trabalho humano na realização da forma, deslocando o princípio estilístico do objeto-material para a ação-de-criar do autor, passível de ser visualizada no objeto, não é mais o objeto físico “ornamento” a questão principal e, sim, o pensar do homem ao trabalhar a forma. Por isso Ruskin condenava os repertórios de ornamentos catalogados que poderiam ser produzidos pela indústria, alegando que essas cópias fiéis e perfeitas, numa reprodução em massa, interrompiam aquele contínuo caminhar do desenho do ornamento feito em gerações de artesãos. Tal aspecto retirado do pensamento de Ruskin pode ser conectado, mais a frente neste texto, com o pensamento de Sullivan quando este afirma ser o ornamento um aspecto positivo e parte da massa arquitetônica somente na medida em que surge enquanto parte do processo de criação do objeto arquitetônico tendo como fim último sua visualização no objeto e consequente sensibilização do observador.

Enquanto Pugin defendia uma arquitetura que primasse pelos princípios ornamentais do neogótico, buscando um purismo estilístico, ao mesmo tempo pecava ao reproduzi-las para a indústria. Villet-le-Duc buscava, por certo, o mesmo purismo gótico de Pugin, entretanto se permitia aplicar os princípios góticos em outros materiais, desenvolvendo, assim, a estrutura-ornamento e lançando bases para a forma-ornamental. Ruskin defendeu um contínuo desenvolvimento da forma ornamental, sugerindo não purismo, mas uma linha contínua de desenvolvimento do desenho ornamental de passível expressão conforme o material.

Sullivan leva a analogia ruskiniana entre ornamento e natureza para a relação ‘orgânica’ de vinculação e inter-relação entre as partes do objeto arquitetônico. Se, para Ruskin, a observação e desenvolvimento do desenho do ornamento devem ser buscados na natureza, para Sullivan isso ocorre enquanto analogia ao desenvolvimento das formas naturais: da semente à árvore adulta.

[...] Sullivan levou adiante a analogia ruskiniana entre ornamento e natureza. Não se tratava, evidentemente, de criar ornamentos a partir da imitação da natureza ou da sua estilização, mas de considerar o ornamento como organicamente vinculado ao projeto artístico desde sua semente. (PAIM, 2000, p.55)

Entretanto, Sullivan, que participou da formação de Frank Lloyd Wright (conhecido por seu modernismo orgânico), ficou conhecido pela sua frase “a forma

segue a função” (Sullivan, 1892, p.80). Desconectada do contexto em que foi emitida ela parece demonstrar seu autor contrário ao uso do ornamento, o que não condiz com seu trabalho arquitetônico, FIGURAS VII, VIII, IX e X. No início de seu artigo *Ornament in Architecture* de 1892, Sullivan afirma não acreditar ser o ornamento capaz de aumentar as qualidades de massa-proporção de um edifício e, sendo assim, porque deveríamos, então, utilizá-lo? E continua:

[...] I should say that it would be greatly for our aesthetic good if we should refrain entirely from the use of ornament for a period of years, in order that our thought might concentrate acutely upon the production of buildings well formed and comely in the nude. We should thus perforce eschew many undesirable things, and learn by contrast how effective it is to think in a natural, vigorous, and wholesome way. (SULLIVAN, 1892, p.80)

Sullivan prefere a exclusão do ornamento ao seu uso desestruturado e acredita, de fato, que edifícios nus também contêm a harmonia massa-composição. Para ele a observação desses edifícios nos levaria à conclusão de que o ornamento é de fato um luxo. Mas para chegar à conclusão de que esse “luxo” contém sua importância e também pode produzir o mesmo aspecto daqueles edifícios de belas proporções nuas, afirma ser isso possível quando o ornamento é fruto do mesmo sentimento gerador da massa-composição¹⁴ e, nesse caso, não pode ser retirado do objeto arquitetônico sem que ele sofra uma perda considerável:

To my thinking, however, the mass-composition and the decorative system of a structure such as I have hinted at should be separable from each other only in theory and for purposes of analytical study. I believe, as I have said, that an excellent and beautiful building may be designed that shall bear no ornament whatever; but I believe just as firmly that a decorated structure, harmoniously conceived, well considered, cannot be stripped of its system of ornament without destroying its individuality. (SULLIVAN, 1892, p.81)

¹⁴ ...while the mass-composition is the more profound, the decorative ornamentation is the more intense. Yet must both spring from the same source of feeling. (SULLIVAN, LOUIS. Kindergarten chats and other wrights, 1892, p.81)

Uma estrutura bem ornamentada, na maneira como Sullivan a descreve, parece lembrar os princípios de composição estilística, mas é importante observar que, por mais que o arquiteto ainda se remeta aos monumentos do passado,¹⁵ sua proposta não é a de continuar usando estilos históricos. Através de seus textos pode-se observar que esse arquiteto acreditava que, no “novo” estilo que estava sendo formado, a arquitetura poderia continuar sendo uma arte aplicada. O que muda em sua proposta é a maneira como o ornamento surge e posiciona-se no objeto arquitetônico, como será visto adiante.

Sullivan de fato, assim como o fez Ruskin e os teorizadores daquele século, combate o ornamento colado sobre a estrutura, o ornamento desestruturador da composição e que poderia facilmente ser retirado do corpo do edifício sem danos à massa-composição. Mas também não sugere o retorno aos estilos históricos. Enquanto Viollet-le-Duc trabalhou a forma ornamental dentro de um estilo histórico, o gótico, Sullivan propunha a forma ornamental desvinculada de um estilo pregresso. Demonstrou que essa forma ornamental pode se manifestar ou não sem prejuízo das massas e suas proporções no objeto arquitetônico, mas que, quando manifesta, deveria surgir junto com o sentimento – e Sullivan fala em “sentimento”, não em “princípio” – que deu origem à massa composição.

It has been hitherto somewhat the fashion to speak of ornament, without perhaps too much levity of thought, as a thing to be put on or omitted, as the case might be. I hold to the contrary – that the presence or absence of ornament should, certainly in serious work, be determined at the very beginnings of the design. (SULLIVAN, 1892, p.81)

O “sentimento” gerador da forma, contido na “semente”, não é algo exterior à função a que se destina, mas faz parte da concepção do arquiteto quanto à função daquele edifício. Para Sullivan, desenvolver o ornamento a partir da mesma substância, ou matéria, de composição estrutural, é demonstrá-lo como parte integrante dessa superfície e não como um objeto exterior ali colocado. Nesse

¹⁵ ...It is this quality that characterizes the great monuments of the past. It is this certainly that opens a vista toward the future. (SULLIVAN, LOUIS. Kindergarten chats and other wrights, 1892, p.81)

aspecto se desenvolve o que chama de solidariedade entre as partes – a base do que ele chamaria “Sistema Orgânico de Ornamentação”. Essa dependência entre partes não permite serem duas coisas diferentes, mas uma única coisa.¹⁶ Esclarece também ser o ornamento, dessa forma criado, não um elemento que recebeu o mesmo sentimento da massa-composição, mas um elemento que expressa o sentimento dela.¹⁷ Se o ornamento torna-se um elemento de expressão do sentimento que anima a massa desde o início de seu desenho, logicamente esse elemento ornamental não pode ser retirado e aplicado sobre a superfície de outra massa-composição que continha no início de seu desenho outro sentimento. É bem claro, nesse ponto do artigo, como Sullivan concebe o uso ou não do ornamento enquanto assunto sério no trabalho do arquiteto e insiste na coerência de seu uso ou não desde o início do desenho do objeto arquitetônico. Ela abre a possibilidade para a forma-ornamental (no caso do uso do ornamento) ou para a plástica do material (no caso de edifícios nus) desde que exista coerência da massa-composição final com o caráter funcional a que se destina o objeto arquitetônico. Aqui se encontra o sentido de sua frase ‘a forma segue a função’.

Essa frase muitas vezes foi citada como um ponto a favor da exclusão do ornamento no Modernismo, mas, como se pode ver, dentro dos textos de Sullivan, era uma frase de abertura da possibilidade do uso ou não do ornamento. A deturpação de seu sentido também é muito bem esclarecida nas palavras de Paim:

A forma segue a função. A afirmação de Sullivan, milhares de vezes citada, hoje parece significar tão somente que a boa forma adéqua-se à função de modo racional e objetivo. Mas Sullivan nos fala da função árvore e da forma árvore, da função onda e da forma onda, da função chuva e da forma chuva, da função águia e da forma águia e assim por diante. Não há formas definitivas para funções determinadas, pois as funções, assim como as formas, estão sempre em mutação. (PAIM, 2000, p.56)

¹⁶ ...Here by this method we make a species of contact, and the spirit that animates the mass is free to flow into the ornament – they are no longer two things but one thing. (SULLIVAN, LOUIS. Kindergarten chats and other wrights, 1892, p.83)

¹⁷ ...the ornament should appear, not as something receiving the spirit of the structure, but as a thing expressing that spirit by virtue of differential growth. (SULLIVAN, LOUIS. Kindergarten chats and other wrights, 1892, p. 83)

Mas a afirmação de o ornamento ser um “luxo” ainda torna duvidável sua presença. Naquele momento de uma cristalizante sociedade utilitária e funcional, o “luxo” é algo desnecessário no cumprimento das necessidades imediatas. Sullivan, então, demonstra sua utilidade enquanto portador de expressão dramática e, assim, capaz de levar o homem à reflexão. No decorrer do artigo é perceptível sua defesa da arquitetura enquanto arte-aplicada. Somente atinge o objetivo proposto por seu sistema orgânico de ornamentação o edifício capaz de proporcionar infinitas reflexões sobre sua composição, o edifício que permite um contínuo desvendar no observador. E, aí, o “luxo” do ornamento é completamente justificável.

Não se deixa de perceber como tal concepção aproxima-se da idéia de Ruskin de que a importância do ornamento está na possibilidade que ele apresenta ao espectador de entrever o trabalho humano na sua realização.

Para Sullivan, um objeto arquitetônico que demonstra claramente o sistema de ornamentação orgânica expõe forma e função de maneira indissociável. Daí sua afirmação de que um edifício considerado por ele uma obra de arte não pode perder sua ornamentação sem sofrer um golpe em sua composição. A dependência do ornamento em relação à massa-composição e vice-versa compõe uma unidade onde ele diz impossível identificar quem vem primeiro, a forma ou a função e, assim, impossível determinar quem é mais importante no objeto arquitetônico. Não existe uma liberdade do ornamento em relação à massa e tampouco da massa para com o ornamento, um precisa do outro para uma harmônica composição e destinação final e, assim, efetivamente demonstrar o que ele chama “caráter” do objeto arquitetônico.¹⁸

Enquanto o posicionamento de Sullivan buscava um caminho propício à arquitetura como suporte para a arte, Adolf Loos toma outro posicionamento, buscando demonstrá-la como simples construção, objeto funcional, e não condizente com um suporte para arte. Se, então, a arquitetura estava resumida ao ato de

¹⁸ Sullivan demonstra esse aspecto que é uma consequência da aplicação do sistema orgânico de ornamentação no artigo “What is subordination, in architectural design, details, to mass?” em *Kindergarten chats and other wrigths*, 1892. Também pode ser encontrado em *Louis Sullivan, the public papers*, de ROBERT TWOMBLY, 1988.

construir, e isso também os engenheiros o faziam, era necessário dar outro sentido ao arquiteto, e Loos buscou fazê-lo trazendo o princípio do revestimento de Semper para a base de seu trabalho. Seu pensamento acabaria por influenciar o modernismo racionalista de Le Corbusier (1887-1965).

Loos atacou o ornamento utilizado em seu tempo e não aquele dos estilos históricos que eram pesquisados, afirmando-os justificáveis somente dentro de sua própria época. Sua preocupação estava em estabelecer a arquitetura como uma disciplina construtiva e não como arte aplicada. Esse pensamento é desenvolvido por Banham (1960) que cita o parágrafo introdutório de *Architektur*, um dos textos de Loos, para demonstrar como esse arquiteto visualiza a arte aplicada na arquitetura como causadora de destruição. Segundo Banham, Loos inicia o texto estabelecendo um cenário, uma vila na encosta montanhosa de um lago, e tudo nessa cena contém uma homogeneidade característica que parece ter sido feita pelas mãos de Deus. E transcreve em seguida o trecho abaixo:

Here – what is this? A false note, a scream out of place. Among the houses of the peasants, which were made not by them but by God, stands a villa. Is it the work of a good architect or a bad one? I don't know. I only know that the peace and beauty of the scene have been ruined. ... how is it that every architect, good or bad, causes harm to the lake? The peasant doesn't do this, nor the engineer who builds a railway on the shore or sends ships to plough their deep furrows in the waters of the lake. (Loos, apud Banham, 1960, P.96)

E, mais adiante:

Der Baumeister könnte nur Häuser bauen: im Stile seiner Zeit.
The master builder could build only houses: in the style of his time.
(Loos, apud Banham, 1960, p.96, tradução nossa)

Pode-se, dessa passagem, entender ser uma crítica à utilização dos estilos históricos na tentativa de tornar a arte presente na arquitetura do dia a dia de seu tempo, a segunda metade do século XIX, naquela arquitetura que Loos considerava sobretudo, não arte, mas objeto utilitário. Outro texto de Loos, que demonstra sua visão de uma arquitetura enquanto arte-aplicada capaz de submissão e destruição, é a “História de um pobre homem rico”.¹⁹

¹⁹ Para uma visualização desse texto de Loos consultar Paim (2000) Página 66, *A prisão da arte*.

Desses dois textos observa-se que Loos colocou a arquitetura como o simples ato criativo da construção, aquela construção voltada ao morar do camponês, e que, por não possuir um arquiteto, não possuía um estilo histórico, não se destoando da paisagem. Fica, então, em suspenso o papel do arquiteto, que será demonstrado adiante.

Banham (1960), ainda quanto à questão de Loos e os estilos históricos, afirma que ele era um tradicionalista, um classicista que via na arquitetura romana a boa arquitetura. Dessa observação de Banham pode-se ressaltar o fato de muitos modernistas tomarem como valorosos, e fonte de experiências, os estilos históricos – estudados e compreendidos na primeira metade do século XIX – na tentativa de desenvolver uma arquitetura moderna condizente com seu tempo. Pode-se demonstrar tais aspectos, por exemplo, na arquitetura moderna de Lúcio Costa (1902 – 1998) que estudou, e observava isso como ponto importante no trabalho de um arquiteto, a arquitetura colonial mineira. O caso de Loos é importante de ser citado porque o clássico romano – que era considerado monocromático pelo modernismo, e o uso de pedras para o revestimento daqueles edifícios – tinha, para ele, a mesma posição da arquitetura colonial mineira para Lúcio Costa. Deve-se, então, mostrar que este também seria um ponto de partida, surgido em Loos, que chegaria à Le Corbusier.

Outro ponto desse aspecto do trabalho de Loos e que dizia respeito ao uso do ornamento era o fato de haver um insulto aos gregos por disporem suas forças criativas na invenção de novos ornamentos, enquanto os romanos, embora obtivessem o estilo clássico grego, preocuparam-se mais com as obras de construção propriamente dita (pode-se entender, hoje, no sentido de obras de engenharia, como galerias, estradas e pontes, por exemplo), com a solução de problemas práticos. Em Banham (1960, p.96) pode-se encontrar que, enquanto os primeiros ocupavam-se de formas e moldes, os segundos tinham sua preocupação voltada para o plano. É dentro desses aspectos que podemos encontrar como Loos definiria o papel do arquiteto: um construtor.

A preocupação de Loos estava em extirpar a arte de tudo que fizesse parte do cotidiano; como o ornamento estava incluso em princípios estilísticos considerados arte aplicada, sua utilização evidenciava a arte no objeto arquitetônico. Num paralelo com Ruskin que afirmava a prática do artesão enquanto o principal meio de desenvolvimento do ornamento, ainda que distante dele noutros aspectos, Loos

pregava a liberdade do artesão na produção de objetos capazes de expressar a modernidade; “liberdade” porque enquanto submissos aos arquitetos e artistas, estavam fadados à reprodução do ornamento catalogado. Loos defendeu ser o artesão, em contato direto com sua matéria de produção, fosse o vidro, a cerâmica, a pedra, etc., o indivíduo mais habilitado a desenvolver uma linguagem plástica para o material.²⁰ Desse paralelo pode-se evidenciar, então, o desejo de Loos em substituir a forma ornamental por uma forma plástica. Diga-se *desejo* porque em alguns de seus edifícios ainda se pode notar a primeira constituição formal. A FIGURA XII demonstra o *American Bar*, um projeto de Loos, com o desenho do forro do teto muito semelhante ao desenho que forra a abóboda do Panteon, em Roma, FIGURA XIII. Observa-se que o artesão era, tanto para Ruskin quanto para Loos, o agente transformador da forma, fosse ela ornamental para o primeiro ou plástica para o segundo. Aquele esforço pelo desenvolvimento de uma linguagem formal apropriada ao “novo” estilo caminhou em Loos – dos primeiros aos últimos edifícios – também a partir de um posicionamento quanto ao ornamento e gerando o posicionamento de Loos do que deveria ser o trabalho do arquiteto.

Além do combate de Loos, travado contra a arte no objeto utilitário, existem três pontos de seu trabalho teórico pertinentes a este texto. O primeiro diz respeito à interiorização do espaço arquitetônico independentemente da configuração externa volumétrica do objeto arquitetônico. O segundo refere-se ao seu embasamento na “Teoria do revestimento”, desenvolvida por Semper, para justificar o ponto pertinente do trabalho do arquiteto; é também o ponto que mais o aproximou da forma plástica. O terceiro ponto refere-se ao seu artigo ‘Ornamento e Crime’, seu trabalho mais lido e de maior influência para o Modernismo, sobretudo para Le Corbusier.

²⁰ Esse assunto é exposto nas páginas 63-66 do livro de Paim, inclusive contendo a tradução desse autor de uma passagem de *Os móveis* (Loos, 1898): “Quando se trabalha unicamente a pedra, consegue-se pensar pedra, ver pedra. O homem tinha um olho de pedra, que petrificava todas as coisas. O homem tinha adquirido uma mão de pedra, que transformava tudo espontaneamente em pedra. Sob seu olhar, na sua mão, a folha da vinha, a folha do acanto, tinha um aspecto diferente daquele que sob o olhar, na mão, do ourives. Pois esse via tudo em ouro.” (LOOS, 1898, p.93, apud PAIM, 2000, p.64)

O trabalho de Loos já contém a planificação surgida em Durand e o volume que se levanta no plano vertical; para Loos, é a exteriorização dos espaços internos. Não existia a preocupação com a harmonia de uma composição externa que fosse a geradora do espaço interno, como era observado nos trabalhos clássicos. Tem-se, na arquitetura de Loos, um espaço interno manifestando-se nas disposições das janelas das fachadas externas totalmente nuas, FIGURA XIV. Essa importância dada à interioridade faz referência à utilização desse espaço enquanto espaço utilitário de convívio. Apesar de todo o século XIX ter sido marcado por essa tendência da interiorização, no “lar”, de um espaço de afirmação dos ideais burgueses, seu desenvolvimento arquitetônico é bem aparente em Semper e Loos.

Semper, ao desenvolver seu pensamento sobre o revestimento, estava pensando no primitivo espaço interior buscado pelo homem. Ao mesmo tempo, desenvolve sua teoria da origem do ornamento como surgindo da técnica da trama na tecelagem. Também afirma ter sido o espaço interior desenvolvido a partir do tecido esticado, remetendo-nos à imagem da “tenda”. Imaginando-se que o ornamento estivesse ali, na composição da trama daquele tecido esticado, tinha-se uma parede ornamentada. Semper não está inserido num período de questionamento sobre arquitetura ser ou não apropriada à arte, e Loos sim.

Loos desenvolve seu trabalho no espaço interior, FIGURA XV, onde a arte não deve estar presente; portanto, no pensamento do arquiteto, a arquitetura deve estar livre de qualquer ornamentação. A origem do ambiente parte de sua funcionalidade para servir ao máximo seu objetivo; a utilidade de cada objeto é pensada para atender ao conforto dos moradores. No lugar da “obra de arte” estará o “objeto afetivo”, os objetos de lembrança que fazem parte da história daquela família.²¹

Pode-se observar, então, que a forma ornamental é substituída pelo tratamento das superfícies dos materiais, pelo revestimento e sua forma plástica,

²¹ “Segundo Loos, uma casa em que cada objeto contava a história da família, independentemente da sua beleza, era uma casa muito mais agradável para se viver. Ele era contrário à tendência contemporânea à estetização da vida cotidiana...” (PAIM, 2000, p.67)

FIGURA XV. Enquanto para Semper o revestimento gerava a forma do ornamento, para Loos o revestimento gerará a forma plástica. É importante ressaltar que os romanos utilizaram-se do revestimento enquanto material de superfície.²² Logo, pode-se concluir que, tanto para Semper quanto pra Loos, o revestimento tinha a mesma destinação: a produção de forma. Loos buscava uma forma que não partisse da aplicação de um princípio pertencente a um estilo histórico, sobretudo num momento em que o uso do ornamento descolado de sua base era um ponto a ser combatido;²³ queria gerar um ‘novo’ princípio – para uma ‘nova’ arquitetura - a partir da teoria de Semper e aí demonstrar o papel do arquiteto.

No artigo *Ornamento e Crime*, Loos admite uma mesma origem para a ação humana de ornamentar e de fazer arte, mas também afirma ter sido, essa distinção, superada há tempos, tendo a ação artística encontrado seus verdadeiros suportes, os quais não participavam da vida cotidiana. No mundo moderno, trazer a arte para suportes da vida prática era uma ação considerada um desvio de conduta. A ornamentação na superfície arquitetônica foi comparada à tatuagem sobre a pele que, naquela época, o antropólogo Cesare Lombroso definira como uma propensão natural ao crime.²⁴

O combate de Loos encontrava-se sobretudo contra os trabalhos do Ateliê Vienense e o movimento de Arts and Crafts. Esse dois movimentos se basearam na idéia do desenvolvimento artesanal das formas ornamentais contido no pensamento ruskiniano. É importante lembrar que Ruskin também condenava a ornamentação destinada a enganar quanto ao tipo de material e não pregou sua disseminação

²² Acerca disso, comenta Paim: “O recorte moderno entre ornamento e não-ornamento seguiu uma lógica bastante peculiar. É mesmo surpreendente que Loos não considerasse o revestimento um procedimento ornamental, embora tenha sido amplamente utilizado no passado – como, por exemplo, entre os antigos romanos.” (PAIM, 2000, p.73)

²³ A severa desnaturalização do impulso ornamental foi imediatamente compensada pela naturalização desses procedimentos – reconhecidos não como ornamentais, mas como integrantes da linguagem plástica dos materiais –, perfeitamente adequados ao estilo ainda sem estilo do início do século XX.” (PAIM, 2000, p.74)

²⁴ PAIM, 2000, p.70.

desenfreada sobre todos os lugares humanos, mas seu uso naqueles lugares onde o homem pudesse encontrar tranqüilidade propícia à contemplação.²⁵ Loos entendia a ação desenvolvida por aqueles movimentos como a aplicação do princípio do ornamento (conectado ao estilo) numa base não propícia à arte. Ou tinha-se o objeto utilitário, cotidiano, ou tinha-se arte.

O ornamento se demonstra princípio estilístico, enquanto a arquitetura é considerada arte. Quando a arte encontra seus suportes privilegiados que, para Loos são a pintura e a escultura, o ornamento deixa, então, de ser um princípio para produzir arte arquitetônica e, quando trazido para a arquitetura, na tentativa da “arte aplicada” ele é desviante e gerador de destruição. Posiciona, então, o arquiteto como “construtor” e o diferencia das outras atividades envolvidas no construir através de seu princípio do revestimento, dando possibilidade somente à forma plástica do material e admitindo a configuração formal – e também volumétrica do edifício – o resultado da resolução dos espaços internos no plano.

²⁵ PAIM, 2000, p.32.

CONCLUSÃO

Pode-se afirmar que a concepção do ornamento está intimamente ligada à idéia de arquitetura enquanto volume escultural no início do século XIX. Não havia uma idéia formada de arquitetura sem ornamento. Grupos de estudos estilísticos (como os neoclássicos e os neogóticos) se baseavam em pesquisas arqueológicas buscando os princípios capazes de serem trabalhados na modernidade em que viviam. Tanto neogóticos quanto neoclássicos problematizavam os mesmos aspectos que a industrialização impunha ao objeto arquitetônico. Questões relacionadas à aplicação do “puro” estilo nessas duas correntes viriam determinar formalmente o objeto arquitetônico de uma maneira que procuraram isolar os princípios dos estilos numa possibilidade de aplicação nos novos materiais apresentados naquele século. A cópia e aplicação do ornamento, sem considerar tais questões, era combatida.

Dois aspectos se formaram com relação às discussões sobre o classicismo acadêmico da Ecole des Beaux-Arts e foram transformadores do objeto arquitetônico, não permitindo mais a possibilidade de considerar ornamento e arquitetura indissociáveis. O primeiro veio como a nascente funcionalidade entre os arquitetos. Em Durand observou-se planificação da arquitetura, sua possibilidade de standardização e a sentença da completa falta de necessidade do ornamento. Em Labroust teve-se o funcionalismo orgânico no qual o estilo foi colado em função das necessidades práticas da sociedade. O segundo refere-se às discussões em torno da policromia, na Antiguidade, geradoras do pensamento de Labroust na consideração do ornamento, aplicação de estilo e a cor, o elemento causador de caráter artístico no objeto arquitetônico. Ainda, através dessa discussão da policromia na Antiguidade, desenvolve Semper sua “Teoria do Revestimento” que daria bases para um “novo” princípio condizente a um “novo” estilo: o “Princípio do Revestimento”, de Loos.

Esses dois aspectos afetaram diretamente a relação forma ornamental – material de constituição. A partir da planificação de Durand, duas possibilidades foram abertas: ou usava-se o ornamento como objeto colado de fato, ou ele era trabalhado na mesma substância do material estrutural. Enquanto nas mãos de

Viollet-le-Duc já se desenvolvia a concepção da forma ornamental, a partir do material estrutural através da aplicação dos princípios góticos, a segunda hipótese aberta no trabalho de Durand contribuiu para a concepção da forma plástica. Esta última forma é demonstrável tanto em Sullivan quanto em Loos, mas enquanto o primeiro abre a possibilidade de ela também ser uma demonstração de forma ornamental, o segundo tenta desvinculá-la por completo da idéia de ornamento a partir de um “novo” princípio: o revestimento.

O sentido de honestidade do material, questão discutida tanto entre neogóticos quanto neoclássicos, faz perceber as possibilidades plásticas dos materiais estruturais. Mas uma relação entre ornamento e plástica só poderia ser feita se as formas ornamentais pudessem ser pensadas desvinculadas do estilo e passassem a ser desenvolvidas dentro de alguma outra concepção passível de ser demonstrada no material de base do objeto arquitetônico, exatamente a ação combatida pelos dois grupos citados anteriormente.

Dessa forma, considerando o ornamento um elemento capaz de ser demonstrado em qualquer massa-composição do objeto arquitetônico sem se referir a estilo, Sullivan, num paralelo à teoria do desenvolvimento do desenho do ornamento ruskiniana, propõe uma nova visão formal para o ornamento, propondo o objeto arquitetônico passível ou não de ser ornamentado no que ele chamou “Sistema orgânico de ornamentação”.

O “novo” princípio do revestimento desenvolvido por Loos, surpreendentemente retirado de uma teoria (Teoria do Revestimento de Semper) que demonstrava a origem do ornamento, não permitia o desenvolvimento da forma ornamental por considerar o revestimento uma superfície plana caracterizada pelo próprio material de sua conformação e, assim sendo, uma forma plástica. Por outro lado, esse princípio permitiu a esse arquiteto dar atenção especial à interiorização do espaço, demonstrando o objeto arquitetônico como resultado de uma solução funcional da planta-baixa nas elevações das paredes: dever-se-iam trabalhar as superfícies de modo plástico e não agregando ornamentos externos. Para ele, isso tornava definitivamente o objeto arquitetônico não apropriado à arte, firmando-o como um objeto prático, utilitário, funcional.

O ornamento que, no início daquele século é parte da massa de base da estrutura e indissociável de seu desenho, chega ao final daquele período como o elemento determinante para se classificar arquitetura como objeto apropriado à arte

ou não. Em Sullivan, ele ainda existia enquanto possibilidade, em Loos não. Sem se aprofundar no contexto social conturbado da Europa, no final do século XIX, e para demonstrar como Sullivan visualiza de forma esperançosa a permanência do ornamento e Loos, não, leiam-se as palavras de Argan:

“Pode parecer uma contradição que, no ato mesmo em que se dispõe a enfrentar um tão vasto programa de reforma social, a arquitetura se encerre numa disciplina técnica e formal mais que nunca rigorosa e precisa, a ponto de merecer os adjetivos *racional* e *funcional*. O construir – e desde que Loos proclamou que ornamento é crime, a arquitetura é pura construção – é resgatado da obscura, devoradora obsessão destrutiva, que germina no inconsciente das comunidades dissociadas; a construção é a expressão típica da construtividade ou criatividade da consciência, do mesmo modo como a destruição é a expressão da desordem do inconsciente.” (ARGAN, 2004, P.163)

Para finalizar, é importante registrar aqui que o aspecto do ornamento colado ou não, é retomado no pós-modernismo quando se têm edifícios formalmente desenvolvidos enquanto simples estrutura onde são agregadas formas referenciais ao seu uso, elementos que – ao invés de conterem toda uma carga representativa, formalmente demonstrada e coerentemente dispostas no edifício – utilizam-se de objetos completamente desconexos da estrutura e supostamente carregados de um significado justificado pela história do homem como tal, entretanto, colados.

Sabe-se, através de uma compilação simplificada de teóricos da arquitetura²⁵, que Durand produziu um vasto estudo de arquitetura mundial ao mesmo tempo em que “as tradições arquitetônicas, os valores expressivos e simbólicos ou as condições topográficas” já não desempenhavam qualquer papel importante o suficiente para se opor ao objetivo de uma “utilidade” social.

Assim, pode-se concluir que o trabalho deste arquiteto, ao mesmo tempo em que viria a contribuir com o reposicionamento daquelas duas questões discutidas anteriormente na página 19, sendo uma delas relativa ao ornamento colado, também faz um paralelo à arquitetura internacionalista de Le Corbusier, ou a “máquina de morar” justamente na medida em que desconsidera cultura e local.

²⁵ TEORIA DA ARQUITETURA, TASCHEN, 2006.

FIGURA I
NORFOLK – Chapel at Houghton in The Dale
Plate n° I . Elevation of the west front.



Sketched & Measured by A. Welby Toynon. Drawn by J. E. Burry. Engraved by E. Kington.

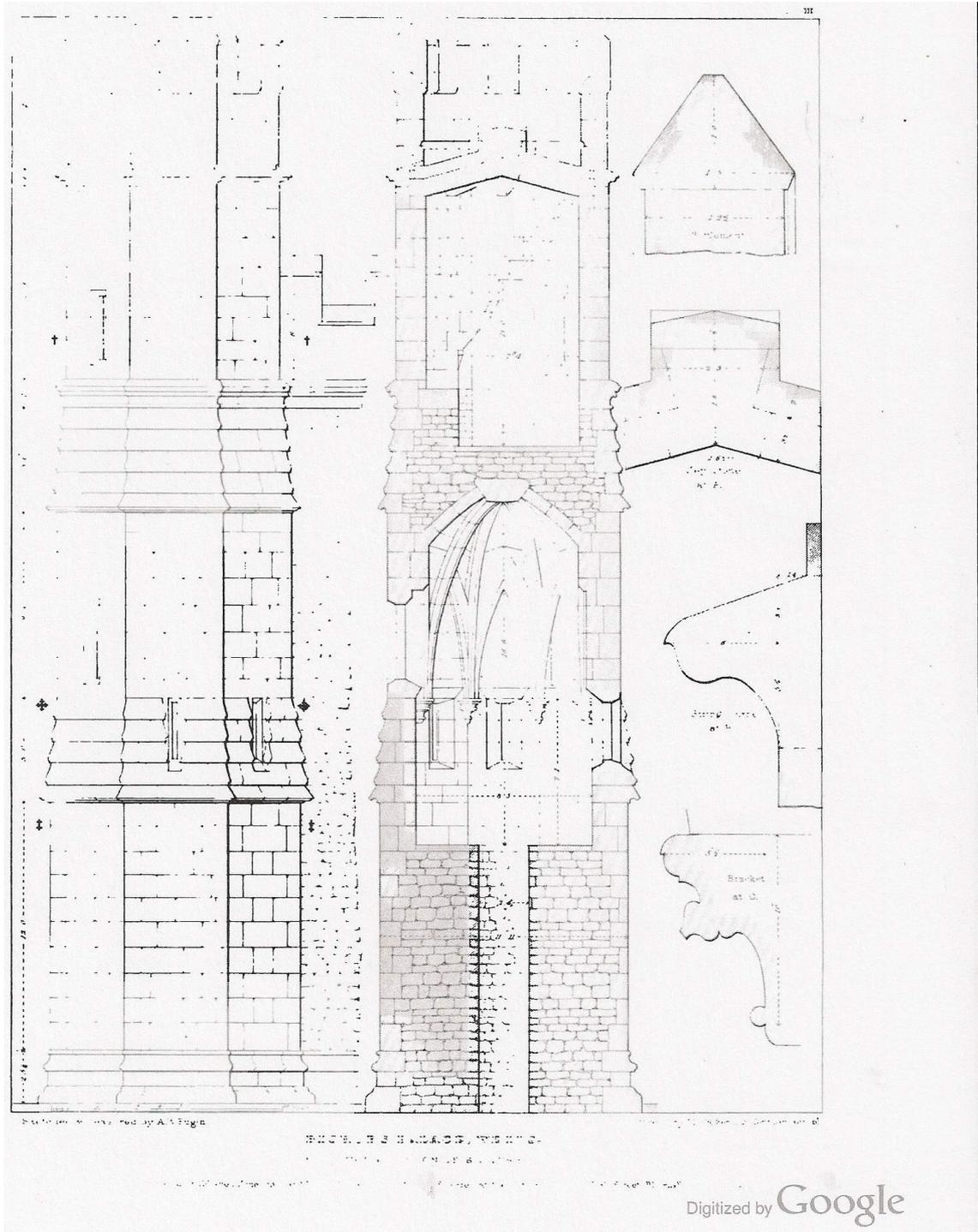
CHAPEL OF THE FRIARAGE AT HOUGHTON, NORFOLK.
WEST FRONT.

London: Published & Sold by A. J. Bohn, 105, No. 6, Russell Street, Strand.

Digitized by Google

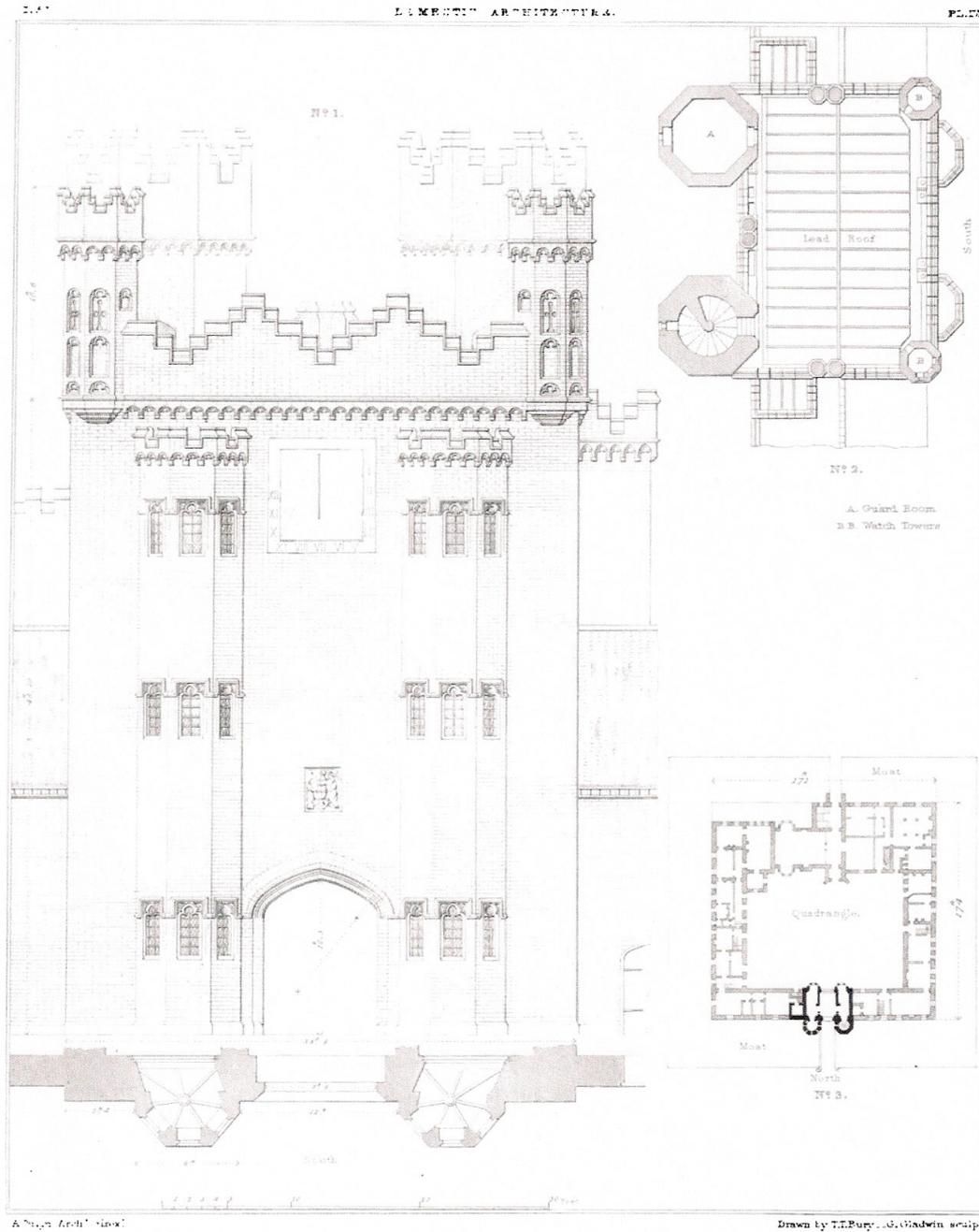
FONTE: 1836, Pugin.

FIGURA II
SOMERSETSHIRE – Hall of the Episcopal Palace, at wells.
Plate III. Elevation, Section, and Details of a Turret.



FONTE: 1836, Pugin.

FIGURA III
 NORFOLK – Oxbobough Hall
 Plate IV – Inward Front and Plans of ditto.



A. N. Pugin Archt. Drawn

Drawn by T. E. Bury, J. C. Gladwin sculpt

OXBBOUGH HALL, NORFOLK,

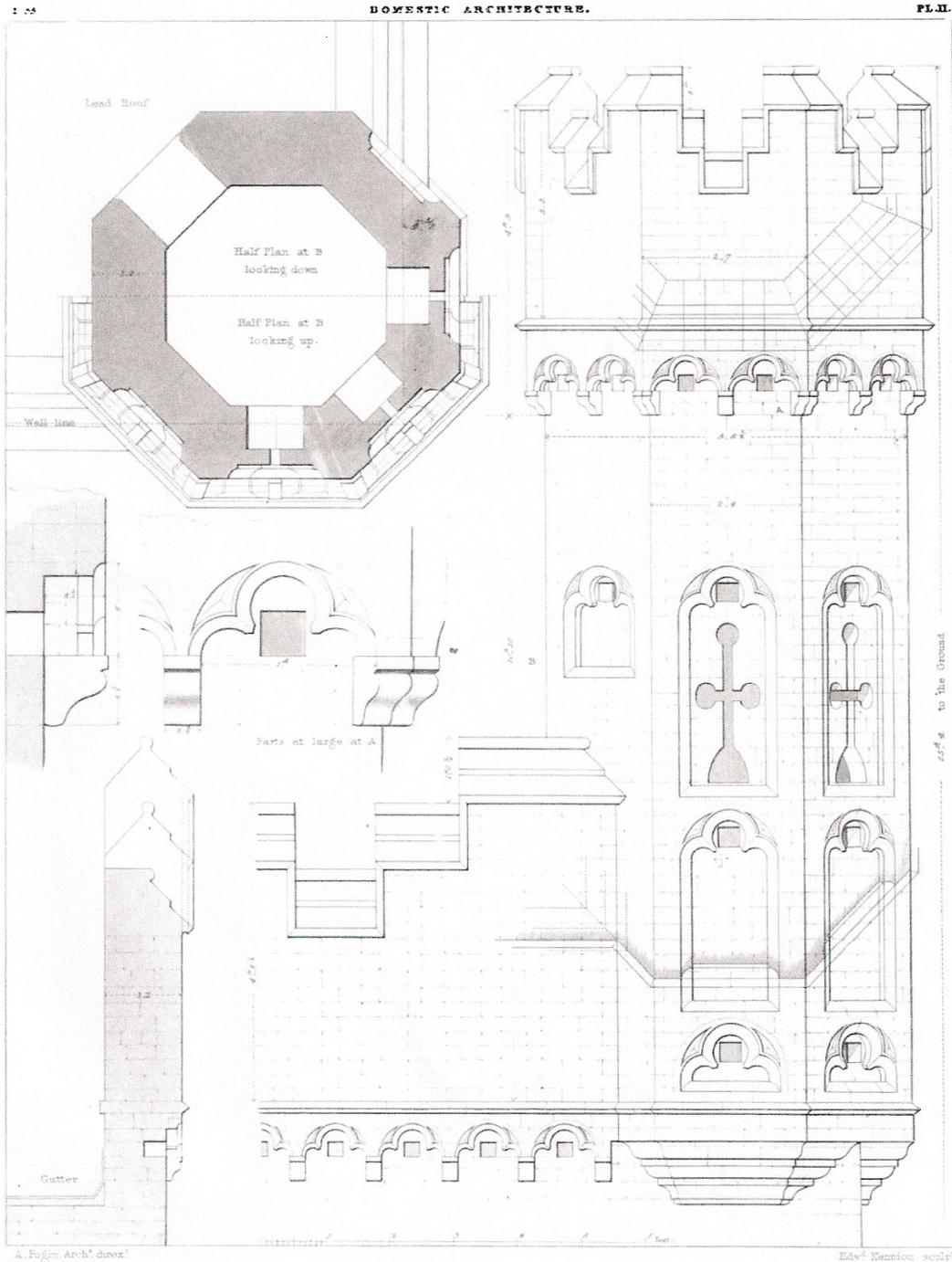
Entrance Gateway. No. 1. Front in Quadrangle. No. 2. Plan of Battlements. No. 3. General Plan.

London: Published for A. & C. Pugin, 15, Old Bailey, London, E.C. 4.

Digitized by Google

FONTE: 1831, Pugin.

FIGURA IV
 NORFOLK – Oxbobough Hall
 Plate II – Turret and Details of ditto.



OXEBOROUGH TOWER, NORFOLK.

Particular of the Turret South east angle of Gateway

London Published Jan^r 1829 by Aug^r Pugin. 109 C^r Rufsell Street Blooms^r

Digitized by Google

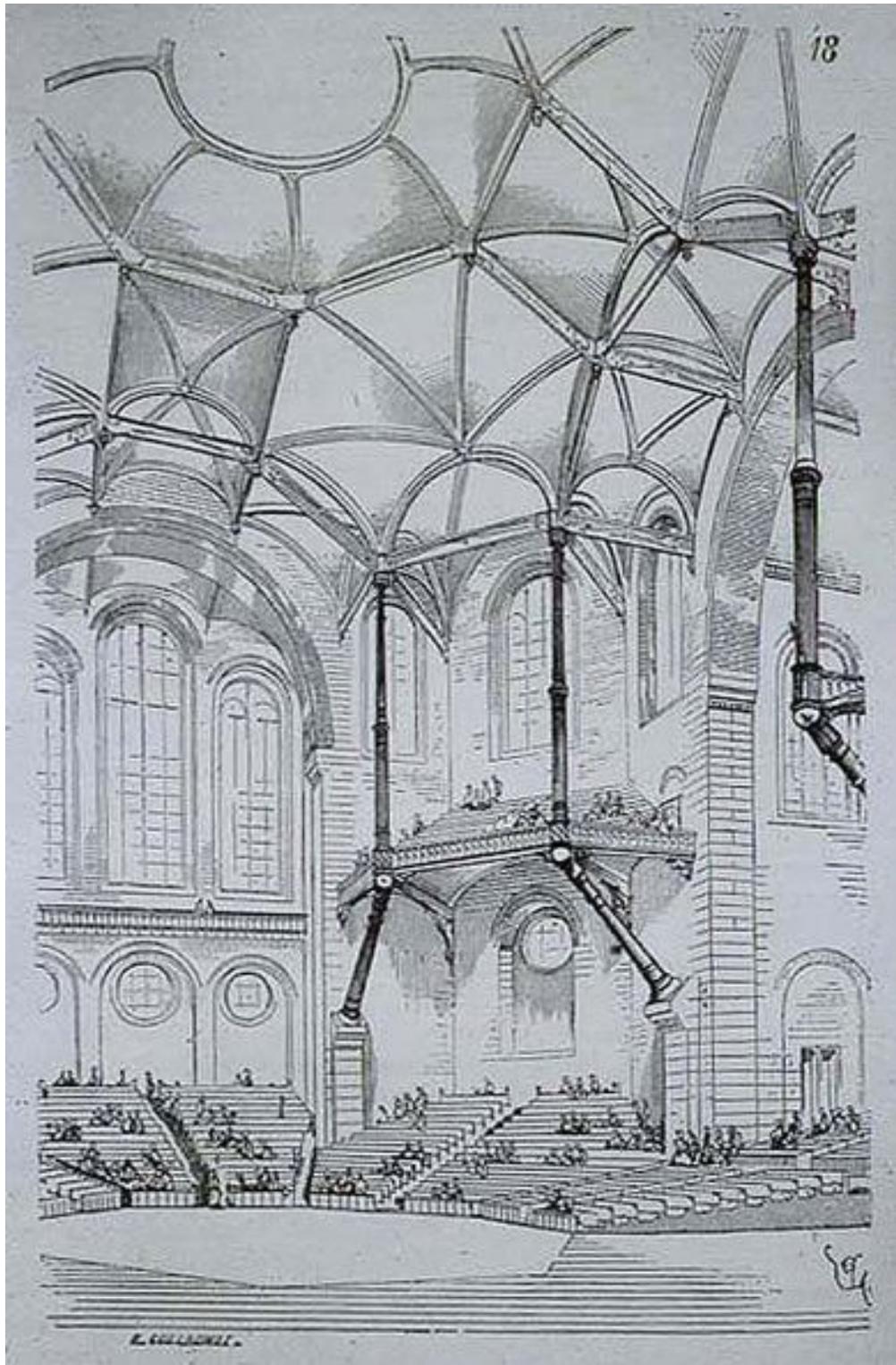
FONTE: 1831, Pugin.

FIGURA V
Baliol College, Oxford. Inglaterra.



FONTE: INTERNET

FIGURA VI
Design for a Concert Hall, 1864
Expressing Gothic Structural principles in Stone, Brick and Cast Iron.



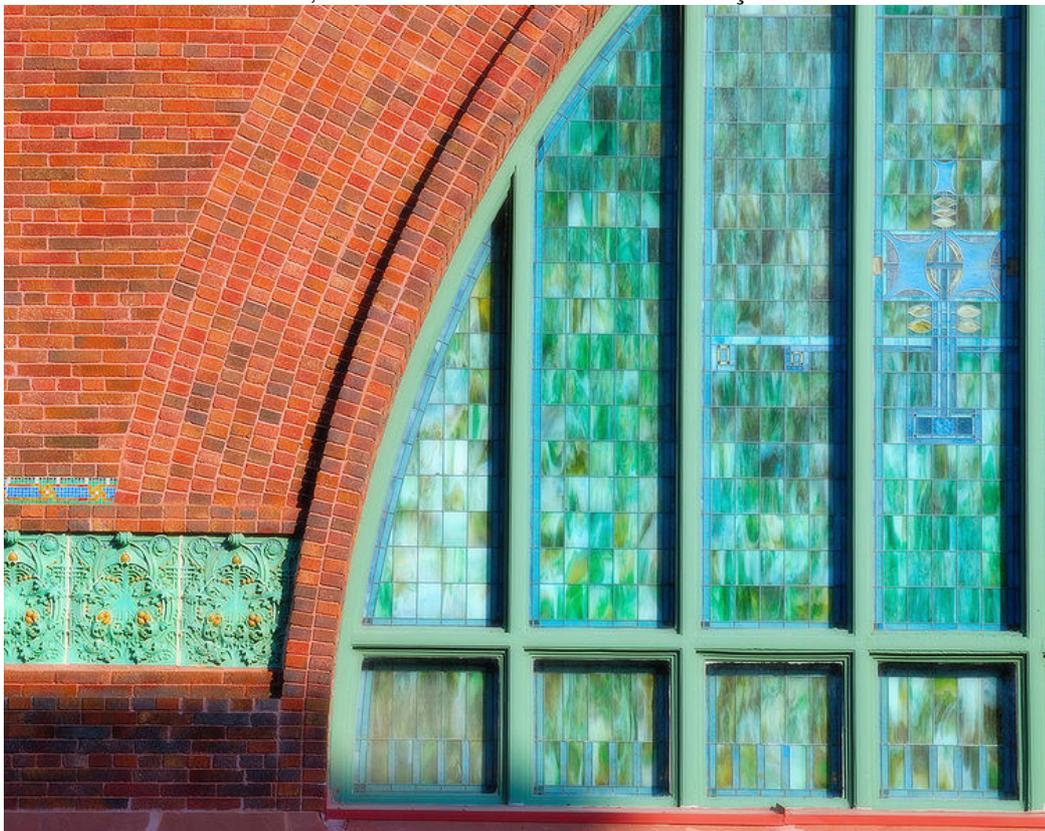
Fonte: 1864, Viollet-le-Duc

FIGURA VII
Owatonna bank, 1908. Louis H. Sullivan



Fonte: Wikipédia

FIGURA VIII
Owatonna bank, detalhe do encontro da ornamentação com o vitral.



Fonte: Wikipédia

FIGURA XIX
Owatonna bank, detalhe da ornamentação.



Fonte: Wikipédia

FIGURA X
Owatonna bank, detalhe da ornamentação.



Fonte: Wikipédia

FIGURA XI
American Bar, 1908, Adolf Loos.



Fonte: Galinsky

FIGURA XII
American Bar, ambiente interior.



Fonte: Galinsky

FIGURA XIII

Pintura do interior do Panteão, Roma. Giovanni Paolo Panini (1691/92 – 1765)



Fonte: Wikipédia

FIGURA XIV
Villa Müller, 1930, Adolf Loos.



Fonte: Galinsky

FIGURA XV
Villa Müller, ambiente interior.



Fonte: Galinsky

REFERÊNCIAS

- FIGURA I: PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume II. London: MDCCL, 1836. p.2
- FIGURA II: PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume II. London: MDCCL, 1836. p.55
- FIGURA III: PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume I. London: MDCCL, 1831. p.214
- FIGURA IV: PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume I. London: MDCCL, 1831. p.210
- FIGURA V: Google: Verbete Baliol College, Oxford.
- FIGURA VI: Verbete EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, em www.en.wikipedia.org
Published in Entretiens sur l'Architecture, 1864.
- FIGURA VII: Verbete OWATONNA BANK, em www.en.wikipedia.org
- FIGURA VIII: Verbete OWATONNA BANK, em www.en.wikipedia.org
- FIGURA XIX: Verbete OWATONNA BANK, em www.en.wikipedia.org
- FIGURA X: Verbete OWATONNA BANK, em www.en.wikipedia.org
- FIGURA XI: Verbete Adolf Loos, em www.galinsky.com ou www.galinsky.com/buildings/americanbar/index.html
- FIGURA XII: Verbete Adolf Loos, em www.galinsky.com ou www.galinsky.com/buildings/americanbar/index.html
- FIGURA XIII: Verbete Arquitetura Romana, em www.pt.wikipédia.org
- FIGURA XIV: Verbete Adolf Loos, em www.galinsky.com ou www.galinsky.com/buildings/villamuller/index.html
- FIGURA XV: Verbete Adolf Loos, em www.galinsky.com ou www.galinsky.com/buildings/villamuller/index.html

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. CARLO. Projeto e Destino. São Paulo, Editora Ática, 2004.

BANHAN, REYNER. Theory and design in the first machine age. London, Architectural Press, 1960.

BENEVOLO, LEONARDO. História da Arquitetura Moderna. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

KRUFT; HANNO-WALTER. A history of Architectural Theory: from Vitruvius to the present. New York, Princeton Architectural Press, 1994.

PAIM, GILBERTO. A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume I. London: MDCCL, 1831. *Digitalized by Google.*

PUGIN, AUGUSTUS W.; WILLSON, EDWARD J.; WALKER, THOMAS L. Examples of gothic architecture – Volume II. London: MDCCL, 1836. *Digitalized by Google.*

SULLIVAN, LOUIS H. Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1980.

TWOMBLY, ROBERT C. Louis Sullivan, the public papers. Chicago: Chicago University Press, 1988.

TEORIA DA ARQUITETURA, DO RENASCIMENTO ATÉ OS NOSSOS DIAS. Prefácio de Bernd Evers, Taschen, 2006

VIOLLET-LE-DUC, EUGÈNE E. Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, Coleção Artes e Ofícios, 2000.