

FACHADA-FRONTISPÍCIO *VERSUS* FACHADA-APARÊNCIA

JOSÉ CÉSAR VASCONCELOS QUINTÃO*



Fig. 1. Fachadas Ghostly – Building

Fonte: Disponível em <<http://weburbanist.com/2014/03/31/dissected-buildings-sliced-facades-are-all-appearances/>>

A fachada acarreta consigo, ainda que subliminarmente, uma certa dose de ironia. Basta ver que em qualquer dicionário a fachada tem como um dos seus significados as palavras aparência e aspeto. Não é raro que envolva algo de uma certa inferioridade perante as outras partes constituintes de determinada obra de arquitetura.

O espaço, sempre o espaço, é detentor de todas as atenções, seja ele verdadeiramente interiorizado ou apenas pressentido. Mesmo fora da esfera dos profissionais que laboram a construção arquitetónica, a frase «é obra de fachada», em acção pejorativa, já há muito entrou no léxico de qualquer camada socioprofissional.

Ainda que não haja a certeza de como a primeira de todas as fachadas desponhou, parece-me da mais primordial lógica ter acontecido que a sua génese se deve a uma mera casualidade de construção. Afigura-se intuitivo pensar que na cabana construída pelo Homem, os elementos estruturantes — mormente os de origem vegetal e, ou, animal — em contacto com o terreno, dariam inevitavelmente origem à sua decomposição. Nada mais natural que, depois de observadas as qualidades de resistência física e temporal das pedras, o Homem deduzisse que uma fronteira entre a superestrutura e o chão, feita desse material, resultasse como que uma defesa alternativa, quase que perpétua, para os materiais facilmente percíveis devido ao

* Professor jubilado da FAUP e Emérito da Universidade do Porto.

contacto direto. Assim tendo sido, estava criado um primeiro embasamento exterior e, consequentemente, um primeiro rodapé para o interior do seu abrigo.

Prosseguindo na manutenção desta hipótese, o rodapé tenderia a alterar a sua dimensão vertical à medida que o ângulo, entre chão e rodapé tendencialmente reto, acabaria por lhe permitir maior aproveitamento interior, da área do seu abrigo.

Quando finalmente avaliou que, à medida que o aumento da altura do rodapé lhe permitia melhor arrumação dos objetos, também a sua postura, quando sentado, ficaria consagrada dentro de casa, sem constrangimento de espaço. Desta postura sentada até à postura vertical, o rodapé passou a «roda-cabeça», passe a expressão. Estaria, então, inventado o significante parede que lhe vai permitir, doravante, manter-se de pé dentro do seu abrigo, postura essa igual à que mantém fora, ao ar livre.

Supostamente, as casas de planta redonda foram as primitivas construções do Homem, e podem ser agrupadas, quase que invariavelmente, em três tipos: parabolóide, cónica, ou cilíndrica consoante se estruturassem em troncos arqueados, com os extremos cravados no chão, oferecendo o suporte ideal para a inevitável superfície em calote, ou em torno de um eixo vertical — pilar central — coadjuvado por outros ramos, oblíquos, perfazendo a superfície cónica ou, ainda, o cilindro, com ou sem eixo central, rematado por um cone. Em qualquer destes três casos, a cobertura, único significante de proteção equivalente a abrigo, de fachada única, se é que poderemos apelidá-la assim, será o que séculos mais tarde viria a ser considerada como a quinta fachada, principalmente com o advento da cobertura plana e horizontal. Hodiernamente oferecendo-se como autênticos jardins naturais.

Da casa cónica, ou cilíndrica, à casa paralelepípedica e, logicamente, da parede curva à parede reta parece não ter decorrido tempo infindo. Na realidade, em inúmeros castros se pode verificar a coexistência de vestígios de paredes curvas e de paredes retas como, por exemplo, no castro de São Lourenço, em Esposende, ou na Cividade de Terroso, na Póvoa de Varzim.

Se com a parede curva foi fácil de se estabelecer um interior devido à circularidade, apenas interrompida por uma abertura de comunicação com o exterior, com as paredes planas a circularidade era não-existente.

A invenção da disposição de paredes em planos ou panos tendencialmente retos veio trazer consigo a introdução de ângulos, para a mudança de direção das referidas paredes, para que a interioridade fosse conseguida. A adoção do ângulo reto veio permitir não a circularidade, mas o seu sucedâneo... quase que, exacerbando a sua invenção, a «quadratura da circularidade».

Com a adoção de paredes planas, aparece a «verdadeira» fachada, conforme o senso comum a entende.

Isto significa: a projeção horizontal do plano vertical contendo as aberturas com a sua verdadeira grandeza, coisa que numa parede curva não acontece, pois que a

projeção horizontal das aberturas deforma-as, reduzindo-lhes a dimensão horizontal, que não a vertical. À dimensão vertical também acontece o mesmo fenómeno visual de encurtamento, mas agora das alturas dos rasgamentos, no caso de calotes paraboloides ou esféricas.

Por fachada também alguns construtores e projetistas a assumem em paralelo com as caras humanas, desde as desenhadas por crianças, como o exemplo mostrado (entre uma infinidade possível), quer por construtores, como num exemplo do século XIII, parecendo um senhor de senho circunspecto como a das torres da ponte de Ucanha (Tarouca), quer ainda por arquitetos de nomeada, como Álvaro Siza Vieira, e a cara do topo sul da ala poente do edifício Carlos Ramos, na FAUP, cuja inspiração para a composição de janelas e porta, com a respetiva pala, parece ter sido sugestionada por Pinóquio e o seu nariz de mentiroso.

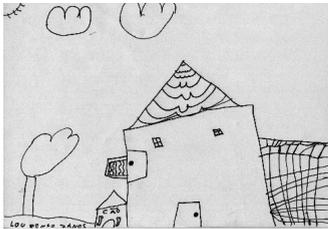


Fig. 2. Desenho do Lourenço, quando tinha 7 anos

Fonte: propriedade do autor



Fig. 3. Torre e Ponte de Ucanha (Tarouca)

Fonte: Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Ucanha>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 4. Topo sul da ala poente do Pavilhão Carlos Ramos – FAUP

Fonte: Disponível em <<http://um-ponto-de-fuga.blogspot.pt/2005/04/arquitectura-mimetismoanimismo.html>> [Consulta realizada em 07/09/2016]

Pelo facto de entre as primitivas casas, e quiçá entre as primeiras tipologias a terem sido inventadas, se encontrarem as casas de planta circular ou tendencialmente circular, não significa que a planta circular tenha de estar associada ao primitivismo. Em todas as épocas da cultura arquitetónica ela é recorrente, especialmente tratando-se de edifícios para fins específicos.

Um dos exemplos portugueses, dos mais bem conseguidos, data da Renascença e é o da igreja do mosteiro agostinho da Serra do Pilar, em Gaia, abrangido pelo Património da UNESCO.

A arquitetura da igreja é deveras singular, de uma contenção medida, enfatizando linhas da provável estruturação do cilindro. Isto é, as pilastras, em número de oito, assentes sobre plintos com um quarto da altura do primeiro estrato, que pontuam o

seu perímetro, são de pequeno relevo, interrompidas por uma cornija arquitravada que, no entanto, se salienta como que se constituindo em capitéis das referidas pilastras. No segundo estrato as pilastras adquirem maior relevo até terminarem a um terço da altura do segundo estrato, rematadas por pináculos. Sobre estas pilastras assentam outras, de menor relevo, que são rematadas por capitéis onde assenta um entablamento que os acusa com saliências encimadas por pináculos. Sobre este entablamento corre uma balaustrada pontuada por dois pináculos mais pequenos, por cada um dos oito tramos do corpo cilíndrico. As pilastras são rematadas por pináculos exteriores à balaustrada.



Fig. 5. Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar (1538) Vila Nova de Gaia – Diogo de Castilho e João de Ruão

Fonte: Disponível em <<http://www.culturanoorte.pt/pt/patrimonio/mosteiro-da-serra-do-pilar/>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]

Esta composição requintada, de uma métrica também esmerada, é ainda valorizada pelo entablamento de uma possível ordem dórica, que sofisticava os seus tríglifos, que se repercutem na arquitrave.

Tem um portal extremamente elaborado. Num primeiro estrato, em tetrastilo jónico, a parte superior tem rampantes curvas nascidas de volutas e, no segundo estrato, o portal é sobreposto por um frontão triangular que é interrompido por acrotério encimado por uma cruz que, por sua vez, se antepõe a uma janela.

A conceção da fachada em qualquer projeto de arquitetura é sempre motivo de cuidado. Será justo, por isso, afirmar-se que a preocupação de um projetista é aumentada por se tratar da face da sua obra? Não, não é justo e num projeto de arquitetura existem também preocupações com as fachadas internas, nem sempre devidamente observadas mas que são simplesmente fundamentais para a caracterização dos espaços que conformam. Na conceção espacial do edifício, que se projeta, vários tópicos estão latentes.

Desde logo, há que qualificar e quantificar os tópicos das duas grandes vertentes: a Corpórea e a Imaterial.

A corpórea consubstancia-se na escolha de materiais que, logicamente, deverão ser duráveis e apropriados para cada caso em particular. Para além disto, há que respeitar as

leis da construção, mormente da resistência dos materiais e das respetivas linguagens que estes possam revelar, pois que a linguagem da arquitetura depende, em grande medida, dessas linguagens. Há, como sempre, exceções que o projetista manuseia, mais ou menos conformemente, segundo a sua própria conceção arquitetural esteja mais ou menos de acordo com as possíveis verdades construtivas.

A imaterial revela-se a mais intimista, na procura do ideal de habitabilidade mais pretendida.

O ato de projetar, em termos matemáticos, poderia ser referido como um binómio. O projetista procura dar o melhor de dois mundos, por vezes em conflitualidade quase desesperante. Nem sempre esses mundos se equilibram exemplarmente, quase sempre há um que se sobrepõe ao outro, quantas vezes por questões tão liminares como as de carácter monetário. Sob o ponto de vista da imaterialidade, as fachadas são, antes de tudo o mais, o limite territorial do edifício, seja qual for o seu destino. É a fronteira que qualquer ser humano, em qualquer época, deseja como proteção da sua integridade física. Para além dos aspetos mais compreensíveis da habitabilidade, a revelação do universo intimista de um edifício tem implicações por vezes bem restritivas. E este é outro dos parâmetros com que o projetista tem de se confrontar, por vezes tentando ultrapassar essas implicações, reinventando-se arquitecturalmente... por vezes, e por isso, daí resultando autênticas obras-primas.

O disfrute espacial pode encantar qualquer pessoa, mas a perceção geométrica desse espaço é mais consentânea para quem lida com as leis da geometria. É na conceção das fachadas, onde as leis da geometria se tornam mais aparentes, mais fruíveis para pessoas não familiarizadas com as suas leis, dada a natural tendência para a apropriação de duas dimensões.

O desenho da(s) fachada(s) é tão especial como outro item qualquer. Isto é, não menosprezível. É apenas a *cara* do edifício!

Na conceção das fachadas, no entanto, e parecendo, por vezes, de uma extrema simplicidade, há unicamente dois tipos de entendimento e, conseqüentemente, de opção: Simetria ou Assimetria.

A simetria especular, rigorosa, portanto, é uma invenção humana, ultrapassando as leis da natureza que nada de seu tem absolutamente simétrico, mas tendo-lhe, inquestionavelmente, feito intuir a noção de simetria. O espelhamento de uma *cara* é o primeiro passo para se querer corrigir os pequenos «defeitos» da sua assimetria. Talvez que tivesse sido a cara que estivesse nas primeiras tentativas de se colocar uma janela de cada lado da porta da entrada de uma qualquer cabana primitiva, primeira opção de composição arquitetónica.

Mas, em pequenas edificações, com mais do que um compartimento ou diversas zonas de ocupação diferenciadas, a transposição imediata para o exterior das suas respetivas pertinências raramente poderia dar origem a «rigores» de simetria.

Para além de tudo quanto possa pesar na composição, é muito mais realista praticar uma abertura onde ela se torna mais necessária, com as adequadas dimensões, do que ter em mente outras preocupações. E, sendo este o caso, ter-se-ia forçosamente de adjectivar de estéticas, opções de referências a um conceito ultrapassando o eminentemente prático e direto.

A mais simples lógica levou a que as fachadas de edifícios correntes, com a habitação em primeiro lugar, se desenhasssem em geometrias onde a simetria poderia quase-acontecer ou então acontecer incidentalmente.

No entanto, pelos exemplos que a História da Arquitetura nos revela, a simetria especular atravessa-a, em diversas civilizações, nos edifícios da coletividade ou nos edifícios do poder, seja áulico, seja tanto do foro religioso e funerário, como seja do foro civil. Haja em vista as arquiteturas egípcia ou mesopotâmica, para dar somente dois exemplos dos mais remotos.

Mas, a simetria especular toma uma feição muito diferente, na sua conceção, com o classicismo grego.

A arquitetura clássica grega não só toma a simetria como pré-conceito arquitetural como toma o Homem como o alicerce da sua geometria. Não é a medida que estará mais em causa mas sim a proporção cujas leis se vão basear no cotejo das dimensões do Homem, sendo submetidas a uma idealização.

Pela primeira vez, na História, a harmonia das medidas do Homem é a premissa arquitetural. As três ordens arquitetónicas não são mais do que a idealização do Homem, da Matrona e da Virgem. E nessa arquitetura, a simetria especular, para a composição da fachada, é a primeira das premissas, passe a redundância. Ou não fosse a cara «simétrica».

Roma herda a civilização arquitetónica grega, assimilando-a, mas desprovendo-a, no entanto, das especificações das proporcionalidades humanas, herdando a forma, que não a medida grega. Mais uma vez os seus edifícios notáveis seguem a simetria especular. A arquitetura romana vai saber herdar a mestria grega e vai acrescentar-lhe mais duas ordens de conceção arquitetónica: a toscana e a compósita. Com as cinco ordens consagradas, temos doravante a toscana significando a força, a dórica a majestade, a jónica a elegância (ou não tivesse começado por significar a mulher), a coríntia a riqueza e, finalmente, a compósita o luxo.

Apesar da conquista das leis do classicismo greco-romano, as fachadas assimétricas nunca deixaram de se conceber. Poder-se-ia falar de falta de incentivos de vária índole, poder-se-ia falar na falta de meios de todas as espécies para que a simetria especular não se tenha imposto para todo o sempre nas emergências nacionalistas europeias. Mas também se pode e deve falar que a composição assimétrica poderá ter sido uma premissa, por vezes nem meditada, e que, como parecerá óbvio, uma organização de cheios e vazios muito mais simples por que se optar e, certamente, sem grandes preocupações estilísticas.

Mais uma vez, no entanto, poderemos destacar as fachadas dos edifícios religiosos como exemplo de simetria, começando com os mais singelos, como pequenas capelas apenas com uma porta centralizada no alçado de entrada e que as duas águas simétricas do telhado mais a reforçava; inúmeras vezes, simetria essa, desrespeitada pela existência de uma simples estrutura para a colocação de um sino.

Com a estabilização europeia, e à medida que se avançava na Idade Média, na construção das grandes catedrais românicas e depois também nas góticas, a simetria era uma regra compositiva. Aconteceu, porém, que o tempo demasiado longo que levavam essas construções conduziu a que em inúmeros casos parte do alçado principal e particularmente a última torre a construir-se seguisse outros parâmetros compositivos mais de acordo com as idiossincrasias estilísticas posteriores, acabando a fachada ocidental por ficar assimétrica.

E é, de facto, com a Renascença que as leis da composição axial, da simetria especular, se tornam a implantar. Se a Idade Média foi a época das catedrais, a Renascença foi a época do palácio urbano e das celebradas *ville*, não mais do que palacetes lembrando mesmo palácios áulicos, inseridos no campo.

Dos palácios urbanos destaco o *palazzo* Strozzi, de Benedetto da Maiano, onde a simetria está subtilmente apresentada.

Assim, as janelas em número ímpar, nove, levam à colocação da quinta janela no centro, tanto no segundo piso quanto no terceiro.

O piso térreo, também com nove aberturas, dá o mote à simetria especular, marcando o eixo com quatro postigos ladeando a porta de acesso. Esta rasga-se em arco perfeito, com as aduelas elevando-se acima da linha da padieira dos postigos e com alguma pompa coadjuvada pelo imponente entablamento.



Fig. 6. Palazzo Strozzi (1481) - Florença – Benedetto da Maiano

Fonte: Disponível em <<http://www.thinglink.com/scene/722801322419552258>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]

Nos finais do século XVI, Andrea Palladio projeta um dos mais emblemáticos edifícios da História da Arquitetura, a Villa Capra ou a Villa Rotonda, como é mais conhecida, em que não só os quatro alçados são rigorosamente iguais como cada alçado constitui, por si só, o exemplo acabado da transposição do templo clássico para a esfera doméstica, pontuando e enobrecendo os paramentos que o ladeiam. Também reverte a cúpula, significante de céu enquanto credo cristão, para a esfera familiar, numa quase profanação. Não deixam, estes gestos, de simbolizar cortes epistemológicos das significações até então conotadas com a religião.

A Giulio Romano se deve uma fachada em que a falta de simetria está em causa, mas por uma outra questão compositiva, pontual, mas extremamente audaz.

Giulio Romano imprime uma eminente «ruína» a elementos arquitetónicos de primordial importância para a sustentação de um edifício, como seja um friso, que é parte integrante de um entablamento. Com efeito, não só o friso se transforma num inusitado piso habitável, como os tríglifos ameaçam cair, desintegrando a parede do *cortile*, do *palazzo del Te*, que, desse modo, lhe fere irremediavelmente a simetria.

Se fosse verdade o que a estereotomia propõe, seria uma total catástrofe de todo o conjunto construído.

Com alguma complacência intelectual se poderia afirmar que Giulio Romano antecipou de quase cinco séculos uma corrente arquitetural do último quartel do século XX a que se chamou o desconstrutivismo, ainda que as formalizações desta teoria não fossem unicamente significativas de ruínas efetivas ou apenas eminentes, como a que este arquiteto maneirista imprimiu, aliás, quase que «arquitetando» fidedignamente as ruínas provocadas pela derrocada das estruturas que as suas pinturas a fresco, no mesmo palácio, prenunciam.



Fig. 7. Villa Capra (1592) – Vicenza Andrea Palladio

Fonte: Disponível em <<https://www.thinglink.com/scene/600373015439474690>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 8. Parede do *cortile* do Palazzo del Te (1524/34) –
Mântua – Giulio Romano

Fonte: Disponível em <<http://cortneynorth.com/2013/05/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

No Barroco, como era áurea e cume do classicismo, conforme o entendo, também nas construções notáveis se seguiu esta regra de ouro da simetria. No entanto, num dos seus expoentes máximos, o Palácio de Versalhes (ainda que possa ser considerado não pertencendo ao barroco, mas ao classicismo francês), a simetria é quebrada com as volumetrias da Capela Real e a do Teatro, localizados na ala norte, que sobressaem do perfil de toda a composição frontal do alçado principal, com o eixo no centro da *cour d'honneur*.

Se em Versalhes a simetria arquitetónica é desobedecida, em algumas das fachadas de igrejas deste período a simetria especular arquitetónica não é, por vezes, acompanhada do mesmo modo pela simetria dos elementos escultóricos.

Poder-se-á dizer que esses elementos, nomeadamente representando anjos ou santos, respeitam unicamente um equilíbrio instável, quer diversificando a direção dos seus focos de atenção, quer por diferentes posturas corporais. Essa simetria «peculiar» auxilia ainda mais a realçar arquiteturalmente as fachadas simétricas às quais estão acopladas.

Assim acontece, por exemplo, na cimafrente da fachada da Catedral de Siracusa, de uma composição arquitetónica exuberantemente *overdesigned* (passe o anglicanismo), com quatro colunas isentas e uma proliferação de pilastras justapostas, umas e outras da ordem coríntia, de exageradas volutas, umas e outras excedentárias. Repare-se que o lado da Epístola está sobrecarregado de figuras de *putti*, três de corpo inteiro e três cabeças, seis no total, enquanto que do lado do Evangelho se expõem apenas três, um de corpo inteiro e duas cabeças, também estas surgindo de uma nuvem, como as outras três.

Esta assimetria é contrabalançada, ainda dentro da estatuária, pelo movimento da figura da Madona, invulgarmente descentrada na sua edícula, com mais três *putti* a seus pés, e mais próxima do lado do Evangelho, para onde, também, se insinua a postura corporal.

Mas o equilíbrio é dado essencialmente pelo enérgico discurso arquitetural, ainda que o frontão curvo da edícula quase desapareça sob as figuras dos *putti*. Em compensação, o frontão contracurvado, rematando o primeiro estrato, é quebrado tanto no entablamento quanto nas rampantes e o frontão triangular superior também se quebra projetando as suas rampantes para primeiro plano em proporções incomuns, enquanto que o respetivo entablamento se retrai, também inusitadamente.

As volutas reentrantes, colmatando a diferença de larguras entre o primeiro e o segundo estratos, prática sobremaneira comum, têm, no entanto, uma presença forte, assim como muito sobredimensionados, e invulgarmente assimétricos, são os feixes de palmitos que quase atingem o portentoso entablamento.

É o deslumbramento da composição barroca siciliana, com um vigoroso *chiaroscuro* aportado da pintura. É a apoteose da *gesamtkunstwerk!*



Fig. 9. Cimafronte da Catedral de Siracusa – final do séc. XVIII – Andrea Palma, arq.; Ignazio Marabitti, esc.

Fonte: Disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Siracusa>. [Consulta realizada em 03/02/2017]

Dentro, ainda, das composições simétricas de fachadas elege-se um dos edifícios mais notáveis de sempre, da primeira metade do século XIX, como um dos exemplos mais perfeitos, tanto de implantação urbana, quanto de arquitetura monumental e rigorosa. É o Museu de Arte Antiga, de Berlim, da autoria de Karl Friedrich Schinkel.

Esta obra apresenta a mesma filosofia de entendimento de rigor simétrico da fachada, num dos expoentes máximos do neoclassicismo alemão e europeu.

É digno de registo como a invulgar multiplicação de colunas faz dispensar o remate com um frontão que se soergueria sobre um hexastilo, em ressaltado, que, no entanto, subjaz, «mostrando-se» nos cinco vãos que demarcam a entrada do museu, acentuada em profundidade por um pseudodíptero.

A fachada do Museu neoclássico é de construção pétreo, de ordem monumental, utilizando 18 colunas jónicas, e rematada por duas pilastras jónicas (segundo o conceito de Schinkel) adossadas às paredes laterais.

O espaço intercolunar é relativamente estreito, em conformidade com as potencialidades da pedra cuja resistência física é a compressão.

Já a fachada «principal» da Nova Galeria Nacional, construída em aço, tem apenas dois pilares. É dividida em três tramos, sendo o do meio maior e os dois tramos dos extremos mais pequenos e em consola. O aço permite o grande vão central, em tração, e os grandes balanços dos vãos laterais. A dimensão do vão central e a dos

laterais está numa proporção de 8/5, a fração que representa a secção de ouro. O processo construtivo possibilita que, através da fachada, se possa vislumbrar as outras três fachadas, iguais entre si e à da figura 8, principal por conter o acesso pela Rua Potsdamer. É de evidenciar que, tendo as fachadas dos dois edifícios praticamente as mesmas proporções, e dimensões aproximadas, as fachadas se diferenciam de acordo com as respectivas correntes estéticas dos respetivos tempos: a macizez da pedra e os pequenos vãos *versus* a esbelteza do aço e os grandes vãos. São demonstrativos de que os seus arquitetos souberam «escutar» as linguagens próprias dos materiais construtivos. Nunca é de mais sublinhar este facto.



Fig. 10. Museu de Arte Antiga (1823/30) – Berlim – Karl Friedrich Schinkel

Fonte: Disponível em <<http://theculturetrip.com/europe/germany/articles/the-history-of-the-altes-museum-in-1-minute/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 11. Nova Galeria Nacional (1968) – Berlim – Mies Van der Rohe

Fonte: Disponível em <<http://www.keyword-suggestions.com/bmV1ZQ/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Já antes citada, a assimetria impôs-se quase que sem grandes cogitações filosóficas. Respeitando-se os imperativos que cada célula do edifício, a organização espacial do objeto arquitetónico determinava, sob variados aspetos em que a vivência otimizada era uma constante, que, quase inevitavelmente, as fachadas do objeto arquitetónico refletissem a organização interna. E da falta de simetria que, a existir, revelar-se-ia contraditória à compartimentação interna, se fez uma nova maneira de se projetar essas desigualdades. Em vez da referência de alçado desenhado com «esquerdo-direito» espelhados, a imaginação do arquiteto começou a ter que saber dosear volumes, planos, maciços e aberturas, sem regras definidas aprioristicamente. Cada obra, cada caso, cada fachada, cada equilíbrio entre cheios e vazios tornar-se-iam igualmente importantes: não mais o alçado tardoz e os laterais seriam relegados para último lugar, sem qualquer espécie de projeto tão dignificado quanto o alçado principal.

Le Corbusier, um dos maiores nomes da Arquitetura de sempre, projeta a *Ville Savoye*, em Poissy, nos arredores de Paris. Curiosamente, um dos arautos do Movimento Moderno desenha o alçado da entrada da casa, oposto à da entrada na propriedade, como um paralelepípedo assente sobre uma estacaria de pilares, de secção redonda, e sobre um outro corpo, mais pequeno e recuado em relação ao piso superior. Este corpo é composto por um paralelepípedo rematado por um semicilindro, o que o faz afigurar-se ainda mais pequeno quando comparado com o do piso superior. A um primeiro olhar estamos perante uma fachada com um eixo de simetria.

No entanto, quando o olhar começa a ser mais exigente e perscrutador, os espaços fechados e os espaços abertos, atrás do grande janelão do segundo piso, assimetizam a composição do alçado, reforçada essa ação pelas estruturas parietais do terraço. Também é de se registar que as «colunas» se esbeltam, por serem de betão, dando origem aos *pilotis*, bem como são em número de cinco, número ímpar e não par, como em qualquer fachada templar que se preze. Não há fachadas «pentastilo»! O eixo de simetria passa pelo meio do *piloti* central, um elemento cheio, e não pelo meio de um tramo, um vazio porticado ou uma abertura, como a arquitetura clássica impõe.

É, no entanto, de realçar que a entrada na moradia se faz a meio do corpo térreo, por detrás do pilar central, e na mesma direção que passa pelo eixo do cilindro.

Numa confrontação de composição de alçados, na casa em Old Fourth Ward, Atlanta, de 2007, o arquiteto Scott West, a quase oitenta anos de distância da *Ville Savoye*, põe em evidência a complexa organização assimétrica, resultante de um labor de equilíbrio entre massas, planos e vãos, quer vazios quer outros enquadrados por caixilharia. Também se torna mais complexa a disposição com os avanços e recuos de superfícies e de superfícies ondulantes. Tudo, deste modo, tridimensionaliza a fachada que fica com uma grande profundidade, pouco comum.



Fig. 12. *Ville Savoye* (1928/31) – Poissy (Paris) – Le Corbusier

Fonte: Disponível em <<http://community.thefoundry.co.uk/discussion/topic.aspx?f=9&t=39677>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 13. *Casa Old Fourth Ward* (2007) – Atlanta – Scott West

Fonte: Disponível em <<http://www.atlantamagazine.com/homeandgarden/a-look-inside-3-modern-homes-in-atlanta/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Porém, a estruturação esquelética do século XX, com o advento do betão e do aço, ofereceu uma possibilidade notável à arquitetura. O edifício poderia ficar reduzido apenas à sua ossatura, logrando tomar-se partido estético dos enormes vazios daí resultantes. Com a descoberta do vidro temperado, o seu uso, como material de revestimento das fachadas, tornou-se possível e as dimensões das janelas não tinham mais os limites condicionados pelo vidro normal. Das primeiras construções, na Europa, que deram brado, é exemplo a que se realizou em Paris, com a *Maison de la Radio* (1952/1963), da autoria de Henry Bernard, com vidros de dimensões da ordem dos 6 metros de comprimento, o equivalente à altura de dois pisos, efetivamente os primeiros pisos desse edifício, voltados ao Sena. Ainda hoje, na paisagem urbana de Paris, a *Maison de la Radio* está entre as construções mais notáveis.

O vidro veria muito do seu verdadeiro fulgor na construção de arranha-céus, mormente nos E. U. A., antes de estes se difundirem na Europa.

Mais uma vez, cito Mies Van der Rohe, agora a propósito das fachadas todas enviaçadas, que eram por ele propostas, já em 1922, num projeto utópico para um arranha-céus. Para este edifício, Mies visionava a possibilidade da utilização de vidros de superfícies onduladas.

Passariam quase 30 anos até que ele pudesse construir as famosas torres de habitação de Lake Shore Drive, em Chicago.

A ossatura é de aço e os vãos são preenchidos por parapeito de vidro ao qual se sobre põe a janela de aros finos, oferecendo-se o vão todo transparente, desde o chão até ao teto.



Fig. 14. Estudo para arranha-céus (1922) e Lake Shore Drive (1948/51) – Chicago – Mies Van der Rohe
Fonte: Disponível em <www.dezeen.com/2010/03/02/860-880-lake-shore-drive-refurbishment-by-krueck-sexton/>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 15. Casa idealizada para uma floresta no Cazaquistão – séc. XXI – Masov Architects
Fonte: Disponível em <<https://pt.pinterest.com/pin/467389267551597288/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Dos arranha-céus a prédios de alturas diversas, onde se incluem as moradias, o vidro tornou-se uma das aquisições de que o projetista poderia lançar mão.

Da Masov Architects, firma de arquitetos do Cazaquistão, vem a proposta de uma vivenda apenas para um casal. Trata-se de uma casa, um cilindro de vidro e estrutura metálica de extrema esbelteza, em torno de uma árvore, com a altura de quatro pisos, com uma única dependência atrás de paredes opacas- a casa de banho, no rés-do-chão, assim ocultando a divisão dos olhares furtivos. Se dúvidas houvesse quanto à continuação de casas redondas, este exemplo, já do século XXI, ainda que somente em projeto, bastaria para acabar com essa suposição. Mas mais do que isso, propõe um retorno à natureza, à casa na árvore (aqui mais a árvore na casa), reduzindo a arquitetura aos mínimos possíveis e «prescindindo» de fachada principal!