O princípio do revestimento em Gottfried Semper e a questão da policromia na arquitetura

The principle of cladding in Gottfried Semper and the question of polychromy in architecture

Alice de Oliveira Viana

RESUMO

O presente artigo pretende elucidar a reflexão de Gottfried Semper que conduziu à formulação do princípio do revestimento (*Bekleidung*) na arquitetura, fundamentado na prática têxtil. Tal princípio liga-se, por um lado, a uma investigação sobre as origens da arquitetura, e por outro, ao desenvolvimento histórico dos povos que, segundo Semper, assegurou sua continuidade evolutiva através da reprodução de padrões têxteis nos novos materiais empregados. Procura-se demonstrar como este discurso sobre o revestimento foi legitimado teoricamente na constatação da prática da policromia entre os povos antigos.

Palavras-chave: Gottfried Semper, revestimento, policromia.

ABSTRACT

The present article intends to elucidate the reflection of Gottfried Semper which led to the formulation of the principle of cladding (*Bekleidung*) in architecture, based on textile practice. This principle is connected, on the one hand, to an investigation into the origins of architecture, and secondly, to the historical developing of people, that, according to Semper, assured its evolutionary continuity through reproduction of textile patterns in the new materials used. It seeks to demonstrate how this discourse about cladding was theoretically legitimized in the verification of the practice of polychromy among ancient people.

Key-words: Gottfried Semper, cladding, polychromy

Gottfried Semper e o discurso das origens da arte e da arquitetura

O debate no meio intelectual alemão oitocentista em torno da noção de estilo na arquitetura foi marcado pela publicação em 1828 da obra *In welchem Style sollen wir bauen?*[1] de Heinrich Hübsch. De um modo geral, a obra refletia os questionamentos contemporâneos acerca da arquitetura dos *revivals,* sua validade e legitimidade, e acabou por instigar muitos arquitetos a darem sua contribuição para tais indagações. Destes destacou-se o arquiteto Gottfried Semper (1803-1879) que trouxe uma resposta não necessariamente objetiva, mas que, por meio de uma complexa obra teórica, argumentava pela atenção à superfície da arquitetura como um meio de salvá-la da degenerescência estilística imperiosa naquela época[2]. Semper buscou critérios e princípios concretos de produção da arquitetura que guiassem a prática daquele momento, algo que ele procuraria expor em sua singular obra *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, praktische Aesthetik: Ein Handbuch für Techni-*

ker, Künstler und Kunstfreunde publicada em dois volumes a partir de 1860[3], fruto de longos anos de estudos e frutuosas discussões no meio intelectual.

Conforme sugere a construção do título, a obra é apresentada como um manual (*Handbuch)* prático para o artista, proposto por Semper através de uma "teoria empírica da arte" (SEMPER, 1860, p.vi) – uma declarada crítica às especulações contemporâneas da estética idealista alemã[4]-, no entanto, acabou tornando-se um aprofundado texto teórico, apontado por alguns como possivelmente a obra de maior relevância acerca da temática no século XIX[5].

Na obra supracitada o autor discorre sobre os fatores técnicos e materiais que interferiram na criação e desenvolvimento dos artefatos em diferentes épocas e lugares, como China, Oriente Médio, Egito, Grécia e Roma, passando pela Idade Média até a Renascença. Estrutura-se a partir de uma classificação de quatro matérias-primas, de acordo com seus propósitos técnicos e atributos plásticos e de durabilidade – tecido, argila, madeira e pedra -, criando uma subdivisão que organiza os capítulos a partir dos quatro ofícios correspondentes a cada material: tecelagem, cerâmica, tectônica (carpintaria) e estereotomia (cantaria).

Como prioridade estaria o papel concedido à arte têxtil tendo o autor lhe rendido aproximadamente quinhentas e cinquenta páginas, exclusivamente no primeiro volume, enquanto que distribuídas nas quase seiscentas páginas do segundo volume estariam as outras três técnicas, além da metalurgia, a qual Semper inclui no último capítulo[6].

Não obstante o propósito declarado de servir de assistência para a prática estética, Semper, nesta obra, não pretendia demonstrar como criar uma forma de arte, mas sim dar a conhecer como ela se forma e quais os fatores envolvidos em sua criação. Fundamentando-se em pressupostos evolucionistas que norteavam as teorias sociais daquele século, para Semper, a arte, assim como a natureza, teria sua própria história evolutiva e se baseava em alguns "motivos"[7] padrões, derivados das mais antigas tradições, motivos que se modificariam de acordo com o estágio evolutivo, mas que reapareceriam constantemente nas formas arquiteturais:

> A natureza possui sua própria história evolutiva, dentro da qual antigos motivos são discerníveis em cada nova forma. Do mesmo modo, a arte está baseada em poucas formas e tipos padrão que derivam da mais antiga tradição; eles reaparecem constantemente e ainda oferecem uma variedade infinita, e como os tipos da natureza, eles possuem sua própria história (SEMPER, 1860, p. vi)[8].

Anteriormente à formulação do *Der Stil*, essas premissas evolucionistas já faziam parte do léxico teórico de Semper[9], levando-o à necessidade de ir buscar nas origens das práticas construtivas a legitimação do desenvolvimento das formas e a necessidade de investigar as precondições que conduzem a estas formas. Ou seja, o pensamento teórico de Semper estaria fundamentado tanto em considerações sobre as origens quanto nas condições do desenvolvimento histórico da arquitetura.

A primeira questão, a busca das origens, ligaria Semper a uma tradição do pensamento arquitetônico que remonta à Vitrúvio[10] (século I a.C.) e que localiza na cabana primitiva o modelo para o templo clássico. Semper, no entanto, em partes, rechaçou esta tradição vitruviana, ao não associar a cabana primitiva a

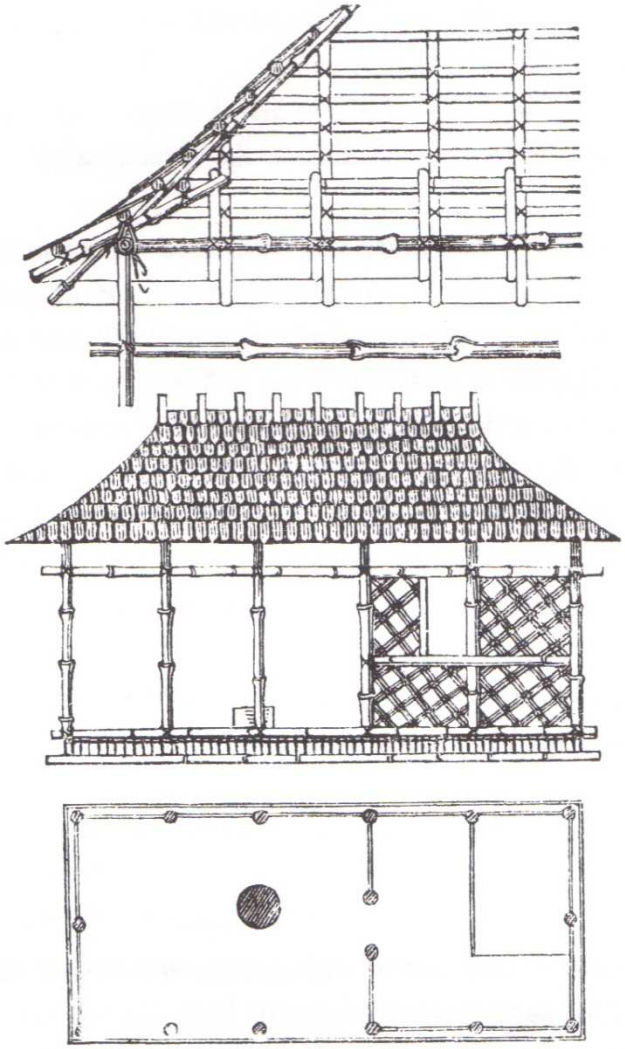
um modelo ideal ou material do templo clássico. Para ele a investigação das origens da arquitetura não deveria se orientar em termos da busca de modelos formais a seguir - conforme propuseram seus antecessores adeptos da doutrina neoclássica -, mas sim em termos da busca de seus princípios criativos, potências criadoras de ideias arquiteturais[11], ideias estas que para ele derivariam das condições pré-arquiteturais das habitações primitivas e que também estariam presentes na produção arquitetônica em seu desenvolvimento posterior.

Com um discurso que se filiava às enunciações do saber antropológico da época, o entendimento das origens para Semper estaria no conhecimento do primitivo, das habitações primitivas, não-civilizadas, por isto "pré-arquiteturais", e seriam elas que forneceriam os princípios que guiariam a evolução subsequente[12].

Um destes exemplos de construção Semper encontrou na cabana caribenha (figura 1), exposta na Grande Exposição londrina de 1851. Esta cabana serviu de comprovação para a teoria desenvolvida por ele naquele mesmo ano, *Die vier Elemente der Baukunst*[13], uma vez que explícitos na cabana estariam "todos os elementos da arquitetura antiga em sua forma mais pura e sem misturas"[14] (SEMPER, 1863, p.276), elementos que para ele formariam os fundamentos da arquitetura e as bases para seu ulterior desenvolvimento: uma lareira, o telhado, uma plataforma servindo de base e uma envoltória ou fechamento espacial.

A estes elementos Semper associaria os quatro materiais com os quais provavelmente teriam sido construídos e suas respectivas técnicas - associação que serviria de base para estruturação da obra *Der Stil,* acima já mencionada: ao elemento lareira estaria associada a técnica da cerâmica; à plataforma ou base elevada estaria associada a técnica da estereotomia, construção em pedras; ao telhado se associaria a tectônica e por fim, à envoltória espacial estaria associada a arte do têxtil

.



Caribbean hut

Figura 1 – Cabana caribenha, segundo Gottfried Semper. Fonte: SEMPER, 2004, p. 666.

Para Semper, haveria uma articulação entre estes quatro elementos a partir do elemento lareira. O autor coloca que a principal necessidade do homem primitivo teria sido a reunião ao redor do fogo, que mantinha o homem seco e aquecido e o permitia preparar seus alimentos; o fogo sagrado próximo a onde ele primeiramente enterrou seus ancestrais e que posteriormente teria se tornado o centro do templo antigo, representado pelo altar (SEMPER. In: HERRMANN, 1984)[15]. Para proteger esta flâmula sagrada, seja das agruras do tempo, seja do ataque de animais ou de outros homens, surge a necessidade de criar proteções:

> Proteção da lareira. Não há necessidade de provar em detalhes que a proteção da lareira contra os rigores do tempo, bem como contra ataques de animais selvagens e inimigos foi a principal razão de separar algum espaço do mundo exterior (SEMPER. In: HERRMANN, 1984, p.199)[16].

Estaria aí o embrião da habitação primitiva que, dependendo das condições climáticas e existenciais de cada localidade, demandaria tipos específicos de proteção, seja uma plataforma elevada, uma envoltória espacial, uma cobertura, ou todos estes elementos em conjunto[17]. Destes, é na envoltória vertical espacial que Semper reconhece o constructo formal do espaço, responsável por definir a "casa", ao separar a vida "interior" da "exterior", e por isto indicativo do mais antigo princípio formal da arquitetura, o "motivo" da parede.

Para Semper, a parede seria o elemento arquitetônico que torna visível a delimitação de um espaço e ela teria sido feita primeiramente deste entrelaçamento de fibras vegetais – princípio do têxtil (figuras 2 e 3) - antes de ser construída com outro material, ou seja, o autor do *Stil* localiza na técnica a origem da arte[18] e da arquitetura[19]. Semper aqui coloca um problema à teoria da arte, ao afirmar sua origem na técnica, e também à teoria da arquitetura, ao derivar esta última das artes práticas, vinculando-a também à técnica, como é possível perceber nesta sua afirmação: "As artes estavam bem mais avançadas em sua aplicação para o adorno, armas, utensílios e vasos, milhares de anos antes de os monumentos serem construídos" (SEMPER. In: HERRMANN, 1984, p.86)[20].

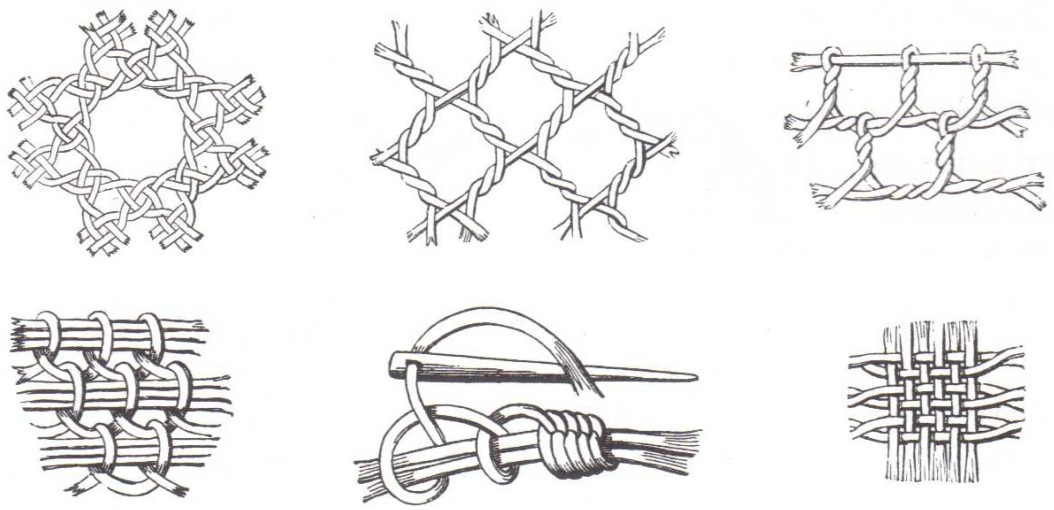


Figura 2 – Padrões têxteis, segundo G. Semper. Fonte: SEMPER, 2004, p.223.

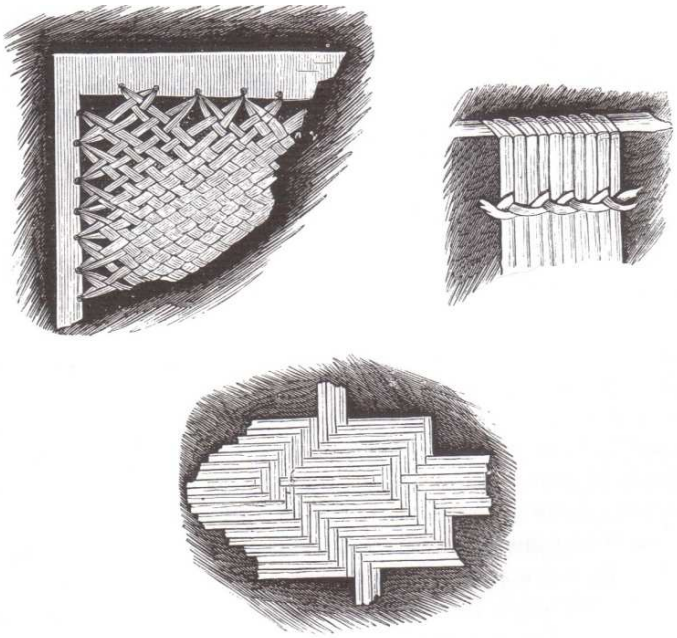


Figura 3 – Divisórias têxteis egípcias.
Fonte: SEMPER, 2004, p.225.

Do mesmo modo o autor coloca um estreito vínculo entre o material, a forma e o propósito a servir, ou seja, a forma do artefato seria decorrente do uso para o qual foi destinado e do material usado na sua criação, bem como das ferramentas e procedimentos aí aplicados. Semper argumenta que cada uma das técnicas ali investigadas possui seu domínio específico de formas e seu material primordial, o mais conveniente dentro deste domínio específico (SEMPER, 1860). Seria este o caso da parede, cujo propósito original seria a separação, delimitação vertical ao invés de segurança ou durabilidade, o que para Semper justificava ela ter sido feita primeiramente de fibras vegetais, ao invés de pedra ou argila. Uma vez que a ideia arquitetônica ele associou à criação de um espaço e este se estabelecia pela delimitação de envoltórias verticais espaciais, Semper reclamaria por um princípio do revestimento (*Bekleidung*) como definidor da arquitetura.

Dentro desta perspectiva, o autor argumenta que a essência da parede é têxtil e que com o desenvolvimento posterior da tecelagem as cercas de fibras vegetais deram origem a tapetes e cortinas. Por muito tempo, no desenvolvimento dos povos da Antiguidade, tapetes pendurados teriam sido os limites visíveis de um ambiente, responsáveis por criarem um espaço, mesmo tendo surgido paredes sólidas por trás (SEMPER. In: HERRMANN, 1984). Acrescenta ainda que, mesmo que outros materiais, que não os tapetes têxteis, fossem usados por motivos de durabilidade, economia ou suntuosidade, o revestimento reteve seu sentido original: têxtil. Assim, até um determinado momento no processo histórico, o caráter do novo revestimento seguiria aquele do protótipo e Semper argumenta isto como uma continuidade evolutiva da superfície, por meio de pinturas sobre painéis de madeira ou pedra, que reproduziam padrões decorativos do têxtil (figura 4). Disto o autor conclui que o motivo primordial da simples divisória vertical – o revestimento - seria o responsável por conduzir o desenvolvimento arquitetônico.

Figura 4 – Padrões derivados do têxtil, em divisórias egípcias. Fonte: SEMPER, 2004, p.912.

Para legitimar este argumento o autor buscou no desenvolvimento histórico de determinadas civilizações seu principal eixo discursivo, entre essas civilizações estavam os gregos, os assírios, os egípcios, os fenícios e os chineses, que supostamente permitiram possibilidades para seus estudos e o alicerce de sua hipótese. A partir da problemática acerca da policromia entre os gregos e da articulação desta com o que ele definiu como "os quatro elementos da arquitetura", Semper desenvolve teoricamente seu principal "motivo" para a evolução da mesma: o revestimento.

A descoberta da policromia grega no século XIX

A questão da policromia na arte das civilizações antigas gerou discussões que se acirraram durante a primeira metade do século XIX, cujas controvérsias remontam às expedições arqueológicas de meados do século XVIII. Sabe-se que essas expedições arqueológicas suscitaram muitas questões acerca dos monumen-

tos da Antiguidade clássica. Além de impulsionar o desenvolvimento do neoclassicismo, as descobertas dali resultantes colocaram uma questão controversa acerca de qual modelo melhor representava o ideal clássico a seguir, aquele proposto por Roma, perseguido pela Academia de *Beaux-Arts* há tempos ou o modelo grego favorecido pelas descobertas das expedições.

> Após visitas a territórios da antiga Hélade, o francês Le Roy, em 1758, e, a partir de 1762, os ingleses James Stuart e Nicholas Revett, divulgam gravuras sobre a Arquitetura arcaica, helênica e helenística que servem de estopim para um *ressurgimento grego* que se alastra pela Europa em finais do século XVIII. A partir de então, consolida-se como etapa obrigatória da adequada formação do artista erudito – e do arquiteto e do decorador em particular – a *romaria*, agora não apenas à Cidade Eterna, mas também aos fragmentos e resquícios de suas radicações etruscas e helênicas (AZEVEDO, 2009, p.49).

Uma das muitas vozes a se posicionar foi Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que se manifestou na defesa da superioridade artística grega, legitimando-a curiosamente a partir de suas observações de cópias romanas de esculturas gregas. Grande parte das ideias de Winckelmann foi difundida inicialmente através de sua obra *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)[21] e posteriormente consolidada em *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764)[22].

Na visão de Winckelmann, a essência da beleza grega residiria na forma, favorecida e intensificada pela luminosidade, refletida através da brancura dos mármores com que teriam sido realizadas as obras de escultura e arquitetura. Estas artes teriam surgido de modo autóctone em solo grego, iniciando a partir daí a tradição ocidental da arte clássica; contrapondo-se a ela estaria a arte bárbara, imperfeita, que explorava a cor e a ornamentação em suas obras (MALLGRAVE, 2006). Este ideal deixou muitos seguidores, podendo-se reconhecer ecos de Winckelmann, por exemplo, em trechos da obra *Archaologie der Baukunst der Griechen und Römer*, do arqueólogo alemão Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836), publicada já no começo do século XIX. Segundo o arqueólogo, a decoração nos gregos era adicionada somente de modo a acentuar a forma, para evitar muita simplicidade a partir da qual surge a monotonia, e para dar ao todo maior multiplicidade. Menos desenvolvidos, os "povos bárbaros", "como indianos e egípcios", também faziam uso de ornamentos, muitas vezes imitando a natureza e os animais que conheciam:

> Usualmente afixados e arrumados sem gosto, estes ornamentos poderiam somente ter sido mal desenhados, porque a arte naquele tempo ainda estava nos estágios mais baixos de sua perfeição subsequente. Em breve, entretanto, a arte surgiu entre os gregos e o refinamento desta influenciou o adorno dos edifícios (STIEGLITZ. In: MALLGRAVE, 2006, p.341)[23].

Com o começo do século XIX novas expedições arqueológicas trouxeram problemas que começariam a abalar as fundamentações da tradição "branca" da arte clássica. Alguns viajantes notaram em suas investigações que trechos importantes das ruínas de templos gregos – inclusive aqueles da época gloriosa de Péri-

cles (V a.C.)[24], como trechos da cornija do Partenon - apresentavam ornamentos pintados[25].

Somado a isto, havia um ponto cego, não explicado pelos seguidores daquela doutrina herdeira de Winckelmann, o fato de muitos escritores clássicos, como por exemplo, Pausânias, terem indicado em seus escritos que as estátuas de Zeus e Athenas, executadas por Fídias para os templos de Olímpia e para o Partenon de Atenas, haviam sido construídas com marfim e ouro imitando a pele e as vestimentas. Tais obras eram desprezadas por serem avaliadas como corruptas ao violarem os pressupostos deste classicismo idealista (MALLGRAVE, 2006)[26].

Foi curiosamente um discípulo da tradição de Winckelmann na França quem procurou conjugar a visão dos autores clássicos com aquela dos seus contemporâneos. Em sua publicação *Le Jupiter olympien, ou l´art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue* (1815), Antoine Chrysosthôme Quatremère de Quincy, propôs-se justificar o valor que estas obras possuíam para os autores gregos, especialmente a escultura Zeus de Olímpia, demonstrando como e por que a cor foi aplicada na estatuária antiga, estendendo suas considerações para a arquitetura também. Quatremère afirma que a grande estima dos autores clássicos por aquelas obras estava no uso da cor, um elemento de extrema importância na *psique* artística dos gregos, explorada seja através da aplicação de camadas de tinta, seja através do uso de muitos materiais, e para ele esta prática da policromia remontaria aos antigos ídolos de madeira vestidos com materiais reais e teria sobrevivido até o tempo de Péricles. Para o autor do *Jupiter olympien*, a cor era explorada nas obras gregas devido à necessidade de proteção climática e de correção das imperfeições da pedra, bem como à necessidade de elevar a ilusão de realidade fornecida pelos ídolos religiosos.

O estudo de Quatremère não obteve muita aceitação por parte de seus contemporâneos. Até a terceira década do século XIX, aceitava-se, sem discussão, que as grandes obras arquitetônicas ocidentais, como os templos gregos, romanos e posteriores, erigidas pela igreja, eram exteriormente monocromáticas[27], discurso muitas vezes motivado por um ideal de beleza clássica, por exemplo, admitindo-se que os templos gregos tinham sido construídos com mármore branco e as catedrais góticas com pedra cinza (COLLINS, 1977). Em fidelidade à tradição clássica, argumentava-se que o uso da cor prejudicaria a unidade e o equilíbrio do edifício:

> Desde princípios do século XVI, a arquitetura foi entendida como um problema de forma na qual a cor podia romper o equilíbrio, de modo que o edifício somente matinha sua integridade visual sendo aproximadamente da mesma cor em todas as partes. Nem sequer os arquitetos do barroco italiano, como Bernini, Borromini e Guarini, utilizaram mármores policromos no exterior dos edifícios, enquanto que na França, cidadela do classicismo, somente se utilizava a policromia exterior em circunstâncias excepcionais, como por exemplo, nos pavilhões do jardim de Versalhes (COLLINS, 1977, p.111).

Somente nas gerações posteriores a de Quatremère de Quincy que sua pesquisa sobre a validade da policromia entre os gregos seria bem recebida, legitimada por muitos jovens artistas e pesquisadores que dariam uma continuidade discursiva e empreenderiam investigações outras acerca de sua hipótese.

Considerações Finais

Um desses jovens que dariam continuidade aos estudos de Quincy seria o arquiteto e arqueólogo Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) que publicou em 1830 a obra *De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complete du temple d'Empédoclés, dans l'acropolis de Sélinute,* um importante estudo defendendo as teses acerca da policromia na arquitetura clássica, a partir de suas escavações na Sicília. Nesta obra, Hittorff defende que a policromia fora largamente usada pelos gregos na arquitetura, consistindo em um sistema de cores que lançava mão de uma mistura gritante de vermelhos, amarelos, azuis e verdes. Conforme menciona Collins, o impacto causado por esta publicação deveu-se não especificamente à defesa da prática da policromia entre os gregos, discurso já defendido por alguns na época, mas principalmente pelo fato de Hittorff apresentar a reconstrução de um desenho em cores de um dos templos policrômicos de Selinonte, ousadia não explorada até então (COLLINS, 1977).

A proposta polêmica de Hittorff instigaria o jovem Semper a estudar os monumentos na Grécia, Itália e Sicília e desta viagem resultaria sua primeira publicação, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*[28] (1834), um panfleto, anunciando um estudo, que posteriormente seria publicado, acerca do uso da cor na arquitetura e na escultura gregas (SEMPER, 1989)[29]. Neste panfleto, Semper defendia a existência de muitos sistemas de cores na policromia clássica - contrariamente à limitação cromática na proposta de Hittorff - e sua aplicação em todas as superfícies dos templos (figura 5). Todavia, talvez, sua maior contribuição ao tema mais geral da policromia - uma certeza que se mostrou posteriormente em seu discurso - seria a defesa de que esta prática não se restringia apenas ao solo grego, sendo comum a todos os povos da Antiguidade. Nesse sentido, o teórico acabaria descaracterizando a atividade artística grega como uma arte autóctone, sendo possivelmente referenciada pela produção dos então chamados "povos bárbaros".

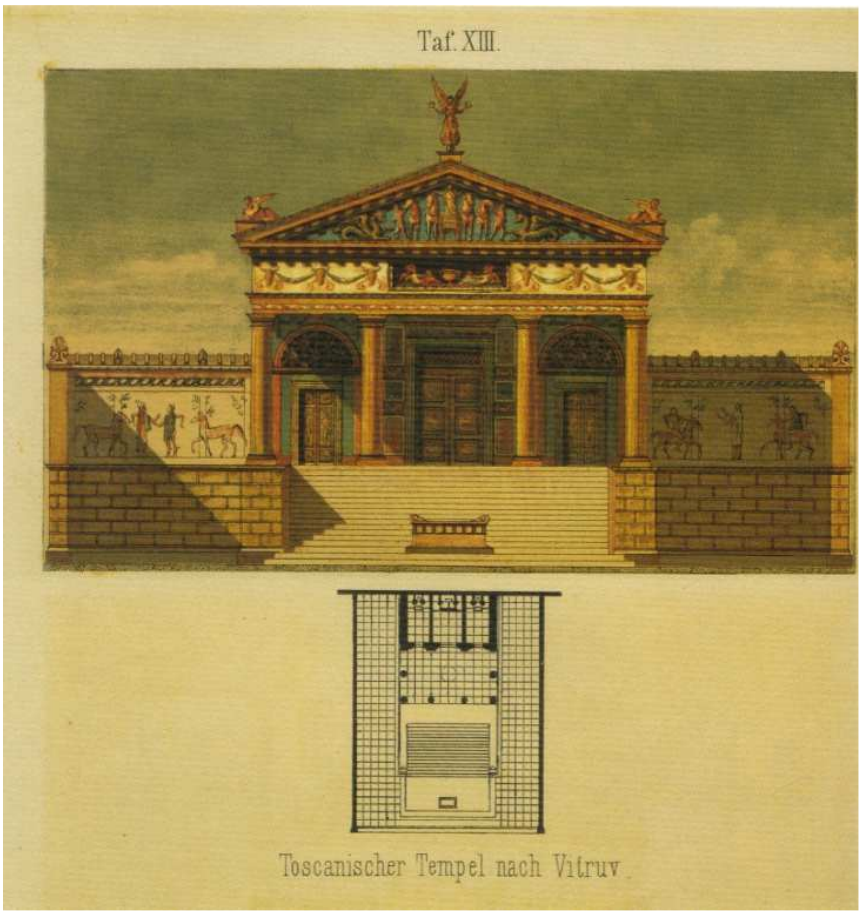


Figura 5 – Estudo de policromia em templo toscano, posterior a Vitrúvio, segundo G. Semper. Fonte: SEMPER, 2004, p.914.

Era principalmente neste ponto que, na perspectiva de Semper, Quatremère de Quincy teria se equivocado. O estudo presente no *Jupiter olympien* era lembrado por Semper em relação às desconsiderações quanto a pouca amplitude histórica de suas investigações. Uma das críticas de Semper refere-se ao fato do trabalho de Quatremère ter ficado restrito à Grécia e que, apesar de ter proporcionado outro modo de ver a arte grega, contribuiu para a manutenção do ideal de perfeição grego. Não teria Quatremère notado que a questão da policromia consistia em uma prática longamente exercida e não restrita somente ao solo grego, tendo se manifestado tanto antes quanto depois do período grandioso deste povo[30].

Esta consideração Semper faria já em sua obra *Die vier Elemente der Baukunst*. Ele parte da premissa de que a arte grega não teria surgido de modo espontâneo, como uma criação cultural autóctone, mas sim teria sido resultado da contribuição de práticas e ideias de outros povos, como, por exemplo, os assírios, pois, de acordo com ele, todo o sistema da policromia oriental, bem como a arte da pintura e dos relevos, seria resultado dos teares daquela civilização ou dos povos pré-históricos que os antecederam.

Semper, estando convicto de que nem a arte clássica era essencialmente "branca", tampouco teria florescido de modo autóctone em solo grego, tendo referências em muitos povos da Antiguidade, perceberia no princípio do revestimento o sentido de sua teoria. No *Der Stil*, Semper critica aqueles ferozes defen-

sores do classicismo, que desprezavam a arte dita bárbara, lembrando-os da admiração que os gregos, tais como Heródoto, Xenofonte e Políbio, nutriam pelas obras destes povos. Ao isolar a Grécia do contexto do mundo antigo, muito ficava escondido de sua "correta" visão da antiguidade clássica (SEMPER, 1860).

Este antigo princípio formativo seria um processo mais geral da policromia, que o autor de *Der Stil* designou como princípio do revestimento (*Bekleidung*), explorado seja pelo trançado têxtil, seja pela aplicação de camadas de tinta, seja por incrustação de metais ou pedras, ou pelo revestimento por outros materiais. O princípio do revestimento, conforme já mencionado, para Semper seria responsável pelo desenvolvimento da arquitetura, e deveria servir de guia para as proposições práticas daquele momento.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos Modernos*: estudo das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII. São Paulo: FAUUSP, 2009.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*: su evolucion (1750-1950). Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977.

HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper*: in search of architecture. Trad. Wolfgang Herrmann. Cambridge: MIT Press, 1984.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. SP: Brasiliense, 2007.

MALLGRAVE, Harry Francis. *Architectural Theory*: an Anthology from Vitruvius to 1870. Malden, Massachusetts, Blackwell Publishing, 2006.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Le Jupiter olympien, ou l´art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue* . Firmin Didot: Paris,1815.

SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. 2 vol. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

_____. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreund. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, vol 01.

_____. *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten, oder, Praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreund. München: Friedrich Bruckmann´s Verlag, 1863, vol 02.

_____. *The four elements of architecture and other writings*. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. *Die vier Elemente der Baukunst*: Ein beitrag zur vergleichenden Baukunde. Brunswick: Vieweg und Sohn, 1851.

---

[1] Tradução e publicação em inglês: HÜBSCH, Henry; WIEGMANN, Rudolf; ROSENTHAL, Carl Albert. *In what style should we build?* The german debate on architectural style. Santa Mônica: Getty´s publication, 1992.

[2] Como as arquiteturas que reproduziam cópias indiscriminadas de estilos do passado, prática comum dentre alguns naquele momento.

[3] Em português *O Estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou estética prática: um manual para técnicos, artistas e amigos da arte*. O primeiro volume foi publicado no ano de 1860 e o segundo em 1863. Foi traduzida para o inglês em 2004 como *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. 2 vol. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

[4] No Prolegômenos do *Stil*, Gottfried Semper rende críticas àqueles que ele designa como materialistas, historicistas e idealistas. Para o autor, aqueles últimos, os idealistas, preocupar-se-iam unicamente com a ideia, ao invés de propor uma teoria da arte. Entretanto, é útil lembrar que parte da historiografia da arquitetura, muitas vezes, superficialmente, qualifica o próprio Semper como historicista e materialista.

[5] Conforme apontado por Josep Ryckwert em *A casa de Adão no paraíso*: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. SP: Ed. Perspectiva, 2003; e Wolfgang Herrmann em *Gottfried Semper*: in search of architecture. Trad. Wolfgang Herrmann. Cambridge: MIT Press,1984.

[6] Para Semper (1860), a criação de um capítulo dedicado à metalurgia justificava-se pela versatilidade do metal e seu largo uso nas artes práticas. Soma-se a isto o fato deste tipo de material possuir todas as propriedades dos outros materiais e a dificuldade de classificar seus variados processos em uma das outras quatro técnicas.

[7] Sobre o conceito, nas palavras de HVATTUM (2004, p.196, tradução nossa do inglês): "Semper usou 'elemento', 'motivo' ou 'tipo' - até 'ideia' ou 'símbolo' – mais ou menos indistintamente, referindo-se ao arquétipo 'Ur-form' ou 'Ur-motiv' da arte e arquitetura. Em alguns textos, entretanto, ele apresentou os 'motivos da arte' como um número potencialmente infinito de "temas" primordiais no fazer artístico, enquanto os 'elementos da arquitetura' são motivos reificados nas quatro básicas configurações arquiteturais da plataforma, parede, lareira e telhado".

[8]Conforme nossa tradução aproximada para português do original em alemão (SEMPER, 1860, p.vi): "...die Natur ihre Entwickelungsgeschichte hat, innerhalb welche die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben".

[9] Indícios deste pensamento já se encontravam presentes em seu primeiro trabalho publicado, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten,* no ano de 1834, traduzido para o português como *Observações preliminares sobre arquitetura e escultura policrômicas na Antiguidade.* A obra foi publicada em inglês como *Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity* in SEMPER, G. *The four elements of architecture and other writings*. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

[10] Vitrúvio ou Marcus Vitruvius Pollio, arquiteto e engenheiro romano, que viveu por volta de I a. C., é autor do único tratado sobre arquitetura da Antiguidade clássica que sobreviveu até os dias de hoje, o *De architectura* (27 a.C.).

[11] Segundo o autor, a teoria do estilo "procura pelas partes constituintes da forma que não são forma em si, mas a ideia, a força, o material e os meios; ao mesmo tempo os pré-componentes e as condições básicas da forma". Tradução nossa do original em alemão: "Sie sucht die Bestandtheile der Forme die nicht selbst Form sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form", (SEMPER, 1860, p.VII).

[12]Semper referencia-se nas formulações discursivas que estão se formando em torno da incipiente Antropologia, na época entendida como *ciência das sociedades primitivas* e fundamentada em pressupostos evolucionistas. Conforme LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. SP: Brasiliense, 2007, p.65: "Assim a antropologia, conhecimento do primitivo, fica indissociavelmen-

te ligada ao conhecimento da *nossa origem,* isto é, das formas simples de organização social e de mentalidade que evoluíram para as formas mais complexas das nossas sociedades".

[13] Traduzida para o português como *Os quatro elementos da arquitetura*, publicada em inglês sob o título *The four elements of architecture and other writings*. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

[14]Tradução nossa aproximada para português, conforme trecho completo original em alemão: "Nämlich die Abbildung des Modells einer karaibischen Bambushütte, welches zu London auf der grossen Ausstellung von 1851 zu sehen war. An ihr treten alle Elemente der antiken Baukunst in höchst ursprünglicher Weise und unvermischt hervor".

[15] Conforme ele menciona nesta obra, a lareira seria o elemento moral da arquitetura.

[16]Tradução do inglês: "Protection of the hearth. There is no need to prove in detail that the protection of the hearth against the rigors of the weather as well as against attacks by wild animals and hostile men was the primary reason for setting apart some space from the surrounding world".

[17]Segundo Semper, as combinações dos quatro elementos variavam de acordo com influências do clima, das relações sociais, disposições raciais entre outros.

[18] Uma vez que do entrelaçamento surgiria como primeiro motivo artístico o nó que daria origem a outros ornamentos.

[19] Nesse sentido, no discurso de Semper é notória a separação entre artes elevadas e artes práticas, um juízo comum na época que enfatizava a separação de valores entre "belas artes" e "artes aplicadas" e que remete à problemática platônica entre as "artes miméticas" e as "artes demiurgicas". Semper reconhecia a importância das artes aplicadas – a técnica -, ao contribuírem com a "evolução" que levaria tanto à arquitetura, como às outras artes elevadas.

[20]Tradução nossa da versão em inglês: "The arts [...] were far advanced in their application to adornment, weapons, implements, and vessels thousands of years before monuments were built".

[21] Publicada em português como WINCKELMANN, Johann Joachim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. *Reflexões sobre a arte antiga*. POA: Movimento, 1975.

[22] Traduzida por nós como *História da Arte da Antiguidade.*

[23] Tradução nossa a partir do inglês: Usually affixed and arranged without taste, these ornaments could only have been badly designed, because art at that time still stood at the lowest stages of its subsequent perfection. Soon, however, art raised itself among the Greeks and their cultivation of it influenced the adornment of buildings.

[24] Péricles foi um estadista ateniense, um dos líderes democráticos, que viveu durante o século V a.C. e muito fomentou as artes e as letras, além de ter realizado grandes obras públicas.

[25] Já nos anos de 1750, os ingleses Stuart e Revett teriam comentado brevemente que o templo de Hefesto em Atenas apresentava alguns ornamentos pintados. Posteriormente, as expedições de Charles Robert Cockerell em 1811 e a de O. M. Baron Von Stackelberg no ano seguinte descobriram traços de pintura em trechos importantes de templos gregos, alguns dos quais pertencentes à época de Péricles. Conforme mencionado por COLLINS (1977).

[26] Tais estátuas construídas com marfim e ouro são chamadas de criselefantinas.

[27] Diferentemente do interior, onde em alguns momentos do processo histórico se pode notar o uso variado de cores em diversas tonalidades.

[28] Verificar nota 9.

[29] A obra em si, anunciada pelo panfleto, nunca chegou a ser realmente publicada.

[30] Estas críticas de Semper encontram-se no *Die Vier Elemente der Baukunst* e são retomadas no *Der Stil.*