

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

ARQUITECTURA E MÚSICA EM UNÍSSONO

Associações formais, funcionais e simbólicas

João Pedro de Azevedo Lamas

Dissertação de natureza científica elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Arquitectura

Orientação Científica:

Doutor Paulo Jorge Garcia Pereira

Doutor José Duarte Gorjão Jorge

Júri:

Doutor José Manuel Pires Castanheira

Vogal:

Clara Germana Ramalho Moutinho Gonçalves

Lisboa, FA ULisboa, Julho, 2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, aos meus orientadores Paulo Jorge Garcia Pereira e José Duarte Gorjão Jorge, por toda a disponibilidade que demonstraram durante o acompanhamento desta longa mas prazerosa investigação, pelas ajudas, dicas e sugestões que me confiaram, pela motivação que me deram e pela oportunidade que foi poder aprender com eles.

Em segundo lugar, aos meus pais, a quem agradeço de alma e coração pela força, ajuda, espírito e, acima de tudo, pela vida.

Em terceiro, ao meu irmão Bruno e à sua alma-gêmea Rita, pelo suporte material, intelectual e pelo incentivo na busca do desconhecido.

Agradeço igualmente à minha editora Contentor Records, a minha família musical e um grande estímulo para esta investigação.

Por último, agradeço à Diana, pelo amor e confiança que me deixa sempre sem palavras.

RESUMO

Define-se uníssono quando dois sons vibram com a mesma frequência, em plena sintonia. Isto significa que, desde o início da sua viagem até aos ouvidos de cada um de nós, as diversas partes que constituem esta sensação única viajam pelo espaço numa vibração constante e uniforme. Quando esta lógica se aplica à arquitectura e à música em paralelo enquanto artes do espaço, que correspondência com a expectativa poder-se-ia obter senão uma experiência imersiva, completa e acolhedora?

Espaço e som são unos, e através deles a arquitectura e a música encontraram-se em harmonia desde a sua origem. O espaço, este elemento omnipresente e comum a ambas as artes, é o veículo supremo de todas as actividades e criações arquitectónicas e musicais, parceiro do tempo a quem devemos o andamento do espírito, e do som, sem o qual o vazio seria supremo. Descobrir esta mística união entre espaço e som, matéria criativa da arquitectura e música, é essencial para perceber de que forma é que estas duas formas de arte têm dialogado ao longo do desenvolvimento da cultura humana, quais foram as suas lógicas e porventura o rumo que tomarão futuramente.

Palavras-chave: harmonia; ritmo; espacialidade; proporção; relação

ABSTRACT

Unison is defined when two sounds vibrate with the same frequency, perfectly tuned. This means that, since the beginning of its journey to our own ears, the various parts that make this unique sensation travel thru space in a constant and uniform vibration. When this logic is applied to architecture and music in parallel as arts of space, what match with expectation could we have but an immersive, complete and fulfilling experience?

Space and sound are one, and thru them architecture and music meet in harmony since their origins. Space, this omnipresent element common to both arts, is the supreme vehicle of all its architectural and musical creations and activities, partners of time to whom we own the progress of the spirit, and to sound, without which the void would be supreme, Finding out this mystical link between space and sound, music and architecture Creative matter, is essential to understand by which manner these two forms of art have been communicating throughout the development of the human culture, what where its logics and possibly the course they will take in the future.

Key-words: harmony; rhythm; spatiality; proportion; connection

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Mnesicles, Propileus. Planta geral.	48
Figura 2 - Propileus seg. Cardinaux. Esquema de relações musicais.	48
Figura 3 - Razões musicais e proporções de um templo segundo Vitruvius. (Doczy, 1990).	50
Figura 4 - Comparação entre as proporções e a sua unificação harmónica.	51
Figura 5 - Arco de Triunfo de Constantino (Roma).	51
Figura 6 - Contraste entre texto teológico do século XI e texto teológico do século XIII.	62
Figura 7 - Janela do gótico “radiante” e texto da mesma época.	63
Figura 8 - Janela do gótico “flamejante” e texto da mesma época.	63
Figura 9 - Variantes de colocação de capitéis/impostas em catedrais góticas.	64
Figura 10 - Representação de trecho do alçado interior da catedral de Amiens.	64
Figura 11 - Plantas das catedrais góticas de Sens (1140-1168) e de Amiens (1160).	65
Figura 12 - Alçado interior-tipo de uma catedral gótica.	66
Figura 13 – Rácios de progressões musicais aplicadas a morfologias espaciais	80
Figura 14 – Montagem de dos sistemas proporcionais	80
Figuras 15 e 16 - Planta da igreja de San Francesco della Vigna e diagrama de proporções.	83
Figura 17 - Planta da Villa Godi segundo Palladio.	84
Figura 18 - Planta da Villa Thiene segundo Palladio.	85
Figura 19 - Planta da Villa Barbaro segundo Palladio.	85
Figura 20 – “Divisão harmónica da oitava nas suas partes”, segundo Zarlino.	88
Figuras 21 e 22 - Construção de um pórtico com vão de proporção 1:2.	91
Figura 23 - Análise da estrutura matricial da capela das Onze Mil Virgens.	92
Figura 24 - Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane.	106
Figuras 25 e 26 - Borromini, Oratório de S. Filipe Nery.	106

Figuras 27 e 28 - Guarini, S Lorenzo (1634-80), Turim, Itália.	107
Figura 29 - Esquema compositivo de Guariani Guarini, para Casale.	108
Figura 30 – João Frederico Ludovice, Palácio Nacional de Mafra.	108
Figura 31 - <i>Reggia con vedutta di Cartagini</i> .	115
Figuras 32 e 33 - Salone régio.	115
Figura 34 - Philippe Le Bas, Ruínas da Ópera do Tejo.	116
Figura 35 - Real Teatro da Ópera, corte longitudinal.	118
Figura 36 – Real Teatro de Ópera, planta do mesmo teatro ao nível térreo.	118
Figura 37 – “Certidão de Medição da Obra do Oficial de Pedreiro”.	120
Figura 38 - Reconstituição do alçado e corte (cave) da Ópera do Tejo.	122
Figura 39 - Reconstituição da planta do piso térreo (cave) da Ópera do Tejo.	122
Figura 40 – Reconstituição virtual do exterior da Ópera do Tejo.	123
Figura 41 - Quillard, <i>Cena Galante. O interior de uma Estalagem</i> (1730).	126
Figura 42 - Sala da Música do Palácio de Queluz (1747-55).	128
Figura 43 - Área ocupada pela Sala da Música no conjunto palaciano de Queluz.	129
Figura 44 – Panóptico (seg. King)	133
Figura 45 – Charles Garnier, Ópera Garnier (1875) (apud Beranek)	134
Figura 46 - 1º tomo da <i>Encyclopédie</i> (1750).	136
Figura 47 - “Sistema figurado dos Conhecimentos Humanos”.	137
Figura 48 – Pormenor do Sistema Figurado.	138
Figuras 49 e 50 - Chiswick House (1725), Londres, Inglaterra. Vista e planta.	140
Figura 51 - Pantheon (1755-92), Paris, França.	141
Figura 52 – “As Novas Antenas”.	148
Figura 53 – Panteão (1758-90). Exterior, vista actual.	149

Figuras 54 e 55 – Panteão. Planta e fotografia da nave.	150
Figuras 56 e 57 - Egiptomania e grecomania.	167
Figura 58 - “Moda pompeana”.	167
Figura 59 - Palácio da Pena (1842-1856).	168
Figura 60 - Pórtico do Tritão, Palácio da Pena, Sintra.	169
Figura 61 - Palace-Hotel do Buçaco.	170
Figura 62 - Palace-Hotel do Buçaco. Vista exterior do pátio.	171
Figura 63 - Palácio da Regaleira.	171
Figuras 64 e 65 – Wainwright Building (à esquerda) e plano urbano de Paris (à direita).	176
Figura 66 – Harmonógrafo.	178
Figura 67 - Uníssonos através do harmonógrafo.	179
Figura 68 – Figuras do harmonógrafo.	180
Figuras 69 e 70 – Figuras de intervalos musicais.	180
Figuras 71 e 72 – Casa Milá (1905-7)(à esquerda). Escada (à direita).	183
Figura 73 - Goldman & Salatsch Store (1910).	186
Figura 74,75 e 76 -Boston Symphony Hall (1900). Entrada, fotografia e corte transversal	198
Figuras 77 e 78 – AEG Turbinefabrik (1908-9) (à esquerda). Ilustrações.	202
Figura 79 – Fagus Factory (1910-14).	204
Figura 80 – Bauhaus (1925-26).	205
Figura 81 – Fallingwater (1935).	207
Figura 82 – Schroder House (1924).	208
Figuras 83 e 84 – Pavilhão Phillips (1929). Vista (em cima) e pormenor (em baixo).	211
Figuras 85, 86 e 87 – Vile Savoye (1928-31). Vista, axonometria e axonometria expandida.	214
Figuras 88 e 89 – Unité d’habitation (1945-52). Fachada e pormenor dos pilotis e varandas	226

Figura 90 – Guggenheim Museum (1956-59).	227
Figura 91- Eero Saarinen, terminal do aeroporto John F. Kennedy.	228
Figura 92 – Demolição de Pruitt Igoe.	231
Figuras 93 e 94 –Pavilhão Phillips (1958).	238
Figura 95 – Processo de busca da forma por Xenakis.	240
Figuras 96 e 97 – Diagramas de Metástasis (1954) (em cima) e rotas sonoras (em baixo).	241
Figuras 98, 99 e 100 – Pavilhão IBM (1963-64). Exterior, modelo e corte longitudinal.	243
Figuras 101, 102 e 103 – Estádio de Munique, Banco de Hong-Kong e Centro Pompidou.	246
Figuras 104, 105 e 106 – Quartel dos Bombeiros, Museu dos Judeus e W.D. Concert Hall	249
Figuras 107 e 108 – Renzo Piano, “arca” de Prometeo. Axonometrias interiores.	255
Figura 109 – Plantas de Noly de malhas urbanas de várias cidades europeias e americanas.	257
Figura 110 – Odeith, Zeca Afonso, Amadora, Portugal.	260

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Relação entre os termos vitruvianos e albertianos. Autoria própria.

78

ÍNDICE GERAL

ABERTURA	19
1. ASPECTOS TEMÁTICOS	21
1.1. Relevância do tema	21
1.2. Metodologia e limitações	24
1.3. Estrutura	25
2. ASPECTOS GERAIS INTERDISCIPLINARES	23
2.1. O que é o espaço	27
2.2. Do espaço para a arquitectura	28
2.3. O que é o som	28
2.4. Do som para a arquitectura	29
2.5. Homologias: hábito mental, gramática geradora e <i>modus operandi</i>	31
ANDAMENTOS	33
3. 1º Andamento: as sociedades “primitivas”. A antiguidade greco-romana e o estabelecimento dos primeiros sistemas harmónicos. O paleocristianismo	35
3.1. As sociedades “primitivas”	35
3.2. A Grécia Antiga	37
Na arquitectura	37
Na música	38
3.2.1. Pitágoras	39
3.2.2. Aristoxeno	40
3.3. O Império Romano	41
Na arquitectura	41
Na música	42
3.4. Paleo-cristianismo	43
Na arquitectura	43
Na música	44
3.5. Inter-relações:	45
I. O homem primitivo e o ritual musical	45
II. A cosmologia grega e a proporção harmónica	46
III. O império romano e os ecletismos culturais	49
IV. O paleocristão e a formação de uma identidade	52

4. 2º Andamento: a Idade Média. Mutações: da reforma gregoriana à polifonia. Românico e gótico	53
4.1. Românico	53
Na arquitectura	53
Na música	54
4.2. O gótico	54
Na arquitectura	54
Na música	57
4.3. Inter-relação	60
5. 3º Andamento: Renascimento – ruptura e reinvenção da arquitectura: perspectiva harmónica e proporção	67
Na arquitectura	68
Na música	70
Inter-relações:	74
I. Inter-relação : Brunelleschi e Santa Maria de Fiori, o caso	74
II. Inter-relação : Leon Batista Alberti	76
III. Inter-relação : Francesco Giorgi (Zorzi)	81
IV. Inter-relação : Palladio	84
V. Inter-relação : Zarlino e o maneirismo	86
VI. Inter-relação : Séc. XVI/XVII – entre teoria e prática; a questão portuguesa, António Rodrigues, Mateus de Couto e a “arquitECTURA-chã”	90
6. 4º Andamento: o século XVII-XVIII. A “arte da fuga” e a arquitectura barroca	95
Na arquitectura	95
Na música	97
Inter-relação	104
7. 5º Andamento: o teatro de Ópera no Barroco dos sécs. XVII e XVIII. Uma arquitectura para a música – modelos de autonomização tipológica	109
Na arquitectura	109
Na música	110
Inter-relações:	113
I. Inter-relação: os Bibiena	113
II. João Carlos Bibiena (Bolonha, 1717 – Lisboa, 1760)	114
III. Inter-relação: a <i>Ópera do Tejo</i>	116

8. 6º Andamento: Rocaille. O estilo “concheado” e a transição para o Classicismo nas artes	123
Na arquitectura	123
Na música	124
Inter-relação	126
9. 7º Andamento: o Iluminismo e o Enciclopedismo. Urbanismo, Arquitectura e Ciência	131
Na arquitectura	131
Na música	131
Inter-relações:	132
I. A <i>homologia</i> do estado de vigília	132
II. A enciclopédia enquanto estrutura de progresso: a cisão da teologia com as ciências	135
10. 8º Andamento: o neo-classicismo	139
Na arquitectura	139
Na música	144
Inter-relação	147
11. 9º Andamento: o Romantismo e o Simbolismo. Do sinfonismo a Debussy, Wagner e Bayreuth – o “leitmotiff”	151
Na arquitectura	151
Na música	154
11.1. Do canto solista acompanhado aos génios do piano	156
11.2. A “era dourada” da ópera romântica italiana, francesa e alemãs; a ópera realista	158
11.3. A música instrumental do séc. XIX – entre caminhos paralelos	159
11.4. O nacionalismo musical	161
11.5. O pós-romantismo	164
Inter-relação	166
12. 10º Andamento: os sécs. XIX-XX. Positivismo e cientismo – a música à luz da ciência e espiritualismos. Arquitectura e engenharia. Arquitectura e Belas-Artes	173
Na arquitectura	173
12.1. Dos revivalismos à economia do espaço	173
12.2. O funcionalismo e a escola de Chicago	175
Na música	177
Inter-relação	178

13. 11º Andamento: a Ruptura Moderna. Modernismo, música e a <i>gesamtkunstwerk</i>	181
Na arquitectura	181
13.1. A Art Nouveau como um pré-modernismo	181
13.2. Adolf Loos e as tendências do Modernismo europeu	184
Na música	187
13.3. Na música clássica	188
13.4. Na música popular	193
Inter-relação	196
14. 12º Andamento: Modernismo e <i>modernidade</i>. Libertação e polinização cruzada. As artes e a arquitectura. A reprodutibilidade técnica	199
Na arquitectura	199
14.1. As escolas e associações das artes: na Alemanha, da Werkbund à Bauhaus	200
14.2. As arquitecturas “plásticas” e o racionalismo	206
14.3. Mies van der Rohe, Le Corbusier e o Estilo Internacional na Europa da 2ª Guerra Mundial	209
Na música	216
14.4. Na música clássica	217
14.5. Na música popular	219
Inter-relação	222
15. 13º Andamento: o Movimento Moderno. Experimentação: dodecafonismo, música concreta, música atonal. Músicos e arquitectos	223
Na arquitectura	223
15.1. A questão urbana na Europa e Américas	223
15.2. A abstracção arquitectónica e as novas linguagens do Modernismo	225
15.3. Corporativismo, crise ideológica e o fim do Movimento Moderno	229
Na música	231
15.4. Na música clássica	231
15.5. Na música popular	233
Inter-relações	237
I. Inter-relação: a arquitectura atmosférica e o músico-arquitecto	237
II. Inter-relação: no advento do digital, o caso do Pavilhão IBM	242

16. 14º Andamento: o Pós-Moderno e a Contemporaneidade. Globalização, a alta e baixa cultura, comunicação e linguagem conceptual	245
Na arquitectura	245
Na música	250
16.1. Na música clássica	250
16.2. Na música popular	251
Inter-relações	254
I. Inter-relação: a arquitectura musical conceptual, o caso Prometeo	254
II. Inter-relação: homologia - o hip-hop enquanto “ritmo urbano”	256
CODA	263
17. Arquitectura e contemporaneidade: do Modernismo à condição super-moderna	263
17.1. Do espaço para a arquitectura	263
17.2. Do som para a música	264
17.3. Do espaço para a música	265
17.4. Do som para a arquitectura	266
Referências de Figuras	267
Bibliografia e obras citadas	273
Apêndice	279

Abertura

1. ASPECTOS TEMÁTICOS

1.1. Relevância do tema: porquê estudar esta questão?

A arquitectura, uma actividade exclusivamente humana, manifestou-se espontaneamente da necessidade do ser humano de conceber e executar estruturas de abrigo através do uso do engenho para responder às necessidades naturais a satisfazer, assegurando não só o seu conforto físico e mental mas também a realização das tarefas biologicamente, socialmente e culturalmente pressupostas.

Dada a capacidade excepcional do Homem em actuar sobre um Mundo que percebe e que sobre o qual apreende intelectualmente, por força da lógica, e intervém fisicamente através da acção – com um impacto significativamente maior e mais “complexo” do que os demais animais -, o controlo sobre as circunstâncias da sua existência para lá de uma simples satisfação das suas necessidades básicas cedo se complexificou além da busca da satisfação pessoal, manifesta primeiramente por força do espírito e da fé, e com certa afinidade, pela cultura artística que esta carrega, onde ambas o libertam e o restringem.

Ao conceber arquitectura, para que o produto da sua operatividade se torne um eficaz receptáculo das actividades biológicas, sociais e artísticas, muitas das actividades humanas se definem a partir da forma de como as pessoas comunicam entre si através de uma linguagem, de uma lógica, de uma cultura.

Entre muitas formas de comunicação, a música surge precisamente como uma linguagem, primeiramente verbal e depois instrumental, espontânea na vontade de expressar a emoção e criatividade humanas através da organização do som: sendo que o som viaja através do espaço, será portanto correcto afirmar que *o espaço influencia o som*, e portanto, a música; da mesma maneira, quando interagimos com um edifício, o som que se produz ao nos deslocarmos nele estimula os nossos sentidos, consequentemente a nossa personalidade, e ultimamente influencia a forma de como o vivemos e inclusive pensamos. Organizando o som com vista a produzir música dentro de um edifício, inevitavelmente alteramos a nossa percepção dele.

A presente dissertação procurará explorar e clarificar de que forma é que a arquitectura e a música têm interagido disciplinarmente na sociedade ocidental ao longo da história do seu desenvolvimento, considerada aqui a partir de associações afectas ao papel da *forma*, da *função* e do *símbolo*, dentro de cada campo e na relação entre ambas. Sem pôr em causa toda a componente subjectiva que define a nossa apreciação destas

duas formas de manifestação artística, toda a experiência humana que acontece dentro destas duas linguagens assenta não só em princípios físicos e biológicos estruturantes, como também em circunstâncias socioculturais, que complementam o factor biológico humano e individual com uma componente cultural e social construída em sociedade.¹

A mesma arquitectura que proporciona abrigo ao Homem contra os elementos serviu de casa às primeiras manifestações de emoção pelo som e ao nascimento dos primeiros instrumentos musicais: a voz, a percussão, o tambor, a flauta em osso.

Assim, muito antes do primeiro instrumento musical construído, terão sido as palmas e os assobios os primeiros métodos de produção de som com fim musical, e que só mais tarde com o desenvolvimento de técnicas de trabalho manual mais complexas, o instrumento nasceria de facto na oficina pelas mãos do lutier especializado neste ofício. Com o progressivo desenvolvimento da sociedade ocidental, a constante complexificação das suas actividades internas fomenta o desenvolvimento de um método de criação musical erudito e altamente instruído pela teoria musical que o acompanha, originando obras destinadas a serem reproduzidas por orquestras cada vez mais numerosas, que acrescentam camadas de som cada vez mais densas, e portanto, complexas e não-espontâneas do ponto de vista da criatividade imediata e fugaz.

Atendendo a isto, a música como fenómeno artístico só se liberta da escolástica erudita em meados do séc. XX, com o capitalismo e a sociedade das massas que dão acesso a cidadãos sem formação académica na arte a possibilidade de divulgar a sua música num mundo já globalizado, e assim assegurar cultural e financeiramente a sua própria existência e permanência num *spotlight* cada vez mais fugaz, competitivo e efémero.

Pelo facto de esta temática se encontrar subdesenvolvida dentro do círculo académico generalista, e por também sentir, a nível pessoal, que existe a necessidade de aprofundar o tema a fim de se obter uma melhor compreensão da cultura artística humana em geral, esta dissertação procurará responder às seguintes questões:

¹ - Também podemos corroborar que as teorias e práticas a elas afectas, com com eles evoluíram e os definiram ao longo de diferentes épocas de florescimento cultural, nem sempre se regeram pela mesma ontologia nem - quando numa assimilação puramente cronológica - se materializaram com o mesmo ritmo em ambas as artes: desde o homem primitivo até à nossa contemporaneidade as lógicas do pensamento que foram moldando a concepção artística humana foram igualmente sofrendo mutações evolutivas, influenciando paralelamente no tempo estas duas artes, umas vezes de forma homóloga e concisa nos seus princípios, outras de forma francamente díspar e até antagónica.

- Qual tem sido a relação da arquitectura e da música entre si, sendo elementos indissociáveis do espaço?
- Através de que lógicas e conceitos é que esta relação se foi manifestando?
- De que forma é que estas concepções foram sendo seguidas e aplicadas, em paralelo, na arquitectura e na música no mesmo período de tempo?
- Como é que os desenvolvimentos individuais a nível disciplinar se poderão ter influenciado mutuamente?

Para responder a perguntas de teor tão abrangente torna-se assim indispensável investigar, numa primeira fase, as relações entre a expressão espacial da arquitectura e da música, em paralelo, e nos diversos períodos da evolução da Humanidade segundo uma cronologia dividida por períodos e movimentos artísticos para, numa segunda fase, se obter um panorama geral da postura actual deste diálogo entre as artes e formular um conhecimento operativo possa ser aplicado em projectos concretos no terreno.

1.2. Metodologia e limitações

Dada a complexidade do tema em questão, para a execução do trabalho de dissertação dividiu-se o processo em quatro partes distintas: *Investigação, Análise Histórico-Prática, Análise Interdisciplinar e Conclusões Finais*.

Numa primeira fase realizou-se uma *investigação* sobre os desenvolvimentos históricos da actividade humana no mundo ocidental, e do papel da arquitectura e da música nas manifestações artísticas no curso do desenvolvimento cultural humano do Ocidente. A investigação foi feita essencialmente através da pesquisa de fontes bibliográficas e redes internacionais de informação, bem como de experiências pessoais apreendidas no curso do meu desenvolvimento como músico independente e elemento integrante de uma editora musical.

Numa segunda fase avançou-se então para uma exposição e *análise histórico-prática*, cronologicamente dividida, dos desenvolvimentos que definiram o contexto histórico, cultural, político, económico e social das actividades humanas no Ocidente, separados assim em capítulos remetentes a períodos artísticos específicos², bem como das obras, teorias e tratados que melhor representaram a produção arquitectónica e musical, e ainda de como estes registos moldaram e se materializaram na produção arquitectónica e musical de obras de renome.

Após ponderação e conclusões provisórias, surgidas durante a redacção e análise destes contextos históricos e de produção de obra individual em cada uma das duas artes, iniciou-se uma terceira fase sob a forma de uma *análise interdisciplinar* e associativa da relação entre arquitectura e música, discutindo então a produção dos objecto-arte através de uma leitura interdisciplinar da *forma*, da *função* e do *símbolo* nas relações comuns entre arquitectura e música, bem como das lógicas de causa-efeito possivelmente existentes entre a produção arquitectónica e musical, ou vice-versa, sob os aspectos da física e da acústica. No que consideramos serem estes os principais conceitos de materialização criativa, pretende-se com isto perceber quais terão sido as manifestações físicas e metafísicas que estes três níveis de presença tiveram dentro do seu ramo artístico e na integridade social humana, bem como da relação de causalidade que possam ter tido na arte subjacente em termos cronológicos; para além destas categorias de análise procura-se igualmente clarificar, à luz da criação arquitectónica e

² Esta análise é assim feita exclusiva para cada período histórico-artístico na óptica de um desenvolvimento cronológico paralelo no tempo e no espaço. Nunca esquecendo que o saber humano possui um carácter cumulativo, a interpretação destas relações será feita o mais próxima possível da apreensão social tida hoje como generalizada da época em questão, isto é, dos processos intelectuais pelos quais se regia então a observação e juízo do mundo físico que rodeava o Homem em cada um destes períodos, e de como estes se reflectiam e se materializavam na forma do objecto artístico

musical sujeita à sociedade humana e à tecnologia por ela criada e aplicada, quais terão sido os impactos que os avanços tecnológicos e desenvolvimentos socioculturais tiveram nos processos de criação e reprodução do seu próprio campo artístico e até interdisciplinarmente, desde a Idade do Bronze até à contemporaneidade.

Por fim, numa última parte ou secção produziram-se as conclusões finais da investigação, que resumem a informação recolhida e interpretada agora na óptica dos contributos para o contexto cultural actual, mais especificamente o arquitectónico e musical. Através delas procurou-se obter uma contribuição académica que torne mais claras as relações entre a obra arquitectónica e a obra musical no contexto da causalidade espaço-som, onde a partir desse conhecimento se possam construir orientações que, na qualidade do arquitecto como criador do espaço musical, o possam orientar na produção de obras que potenciem, além das questões acústicas, os aspectos físicos e sensoriais da criação e reprodução musical do futuro.

1.3. Estrutura

As estruturas que optámos por aplicar neste trabalho assumem alegoricamente a forma de uma “partitura clássica” de um movimento musical: este movimento inicia-se, como na música, com as ideias gerais do objecto a apresentar, às quais se segue uma análise ao decurso da evolução destes ao longo do tempo – que, como na música, consiste no corpo principal da obra –, e encontra resolução na última parte do movimento na conclusão da investigação.

O trabalho apresenta-se em três partes principais: *Abertura, Andamentos e Coda*.

A *Abertura* informa das premissas pelas quais o trabalho se irá reger e fornece as bases pelas quais o paralelo arquitectura-música poderá ser estabelecido. Divide-se em duas partes: *aspectos temáticos*, que lidam com a importância do tema no âmbito da concepção arquitectónica, o método de análise e a estrutura do documento; e *aspectos interdisciplinares*, afectos à discussão do conceito de espaço como ingrediente da arquitectura, do de som como matéria musical, bem como introduz os conceitos sob os quais as análises decorrerão.

A segunda parte do trabalho apresentará os contextos das diferentes eras de produção artística do Ocidente em análise, assim subdivida em capítulos que apelidámos de *Andamentos*. A sucessão dos capítulos está organizada cronologicamente, bem como o seu conteúdo interior, que partícula os acontecimentos que sintetizam o

contexto histórico global da época – maioritariamente em *Apêndices*, dado o carácter geral do conteúdo -, os principais acontecimentos *na arquitectura*, aos que sucede *na música*, e a respectiva - e eventual – *inter-relação* ou *inter-relações* entre as duas artes.

A terceira parte do trabalho, que definimos como *Coda*, reavaliará então a circunstância actual da composição musical e arquitectónica atendendo aos desenvolvimentos decorrentes das análises expostos nos Andamentos, e apresentará considerações finais sobre a condição da criação da arquitectura, da música e dos espaços a eles afectos na contemporaneidade.

2. ASPECTOS GERAIS INTERDISCIPLINARES

2.1. O que é o espaço

No sentido mais lato do termo, o conceito do espaço compreende uma dimensão infinita sobre a qual objectos e seres interagem e produzem eventos de acção e reacção: a percepção da sua presença pelos seres vivos resulta da *soma de distâncias lineares entre objectos de escalas e distâncias variáveis*, da qual resulta a perspectiva, e portanto, a subjectividade da sua total apreensão. Como objecto de estudo tem sido analisado e interpretado ininterruptamente ao longo da História, inicialmente pela Filosofia e Teologia e mais tarde, com o método científico, pelas Ciências naturais, sociais e pela Física. Tomado como entidade independente e autónoma, foi somente a partir da constituição do método científico, da consolidação da Física enquanto disciplina independente e, a partir do séc. XX, com os avanços na teoria da relatividade geral – nomeadamente por Albert Einstein, no seu *Tratado da Relatividade Geral*, publicado em 1915 – que se uniu o conceito de espaço com o conceito de tempo, estabelecendo o tópico *espaço-tempo*³ como a fusão de dois conceitos efectivamente indissociáveis um do outro, pondo em evidência a ligação entre a arquitectura e a música enquanto artes do espaço-tempo.

Na ponderação do espaço enquanto elemento de intervenção do Homem e do arquitecto, ele surge-nos enquanto matriz sobre a qual realizamos as actividades biológicas e sociais, enquanto substracto submisso à propriedade pública e privada, e enquanto elemento afecto ao planeamento da construção urbana e à concepção e edificação das construções propostas pelo arquitecto, que nele reconhece o potencial na plena satisfação das necessidades e desejos humanos.

2.2. Do espaço para a arquitectura

³ Considere-se, em exemplo, um ponto suspenso no vazio sem limites físicos: o conceito de espaço não se pode aplicar, pois não existe um plano de referência com a qual se possa localizar a sua posição ou direcção – inclusive se se encontra estático ou em movimento. No acrescento de mais um ponto ao ponto que já existe no nosso raciocínio, a medida apresenta-se agora como *linear*, em que varia a unidade que os separa mutuamente. Somente com um terceiro ponto é que surge uma noção de espacialidade; à linha existente acrescenta-se uma terceira realidade que conforma um *plano*. Daí que acrescentando novos elementos nos surge a espacialidade plena, e com a variação das distâncias entre os pontos de referência o movimento por nós observado dá-nos uma percepção de tempo, impossível de apreender na contemplação de uma realidade espacialmente estática.

Assimilado este raciocínio, quando se interpreta o conceito de arquitectura percebe-se que o acto de projectar é *o de conceber uma infra-estrutura que conforme uma realidade espacial que “abrigue” o Homem dos elementos naturais, que lhe forneça primeiramente segurança e que satisfaça as necessidades do Homem através da materialização de soluções a elas afectas.*

Posto que a necessidade de abrigo seja um factor absoluto em todos os povos do Mundo, a sua resolução envolve também processos específicos para uma dada sociedade em foque, moldados por comportamentos sociais e possibilidades tecnológicas que se concretizam segundo lógicas próprias, favorecendo a realização das tarefas dedicadas à cultura, captura e processamento de alimentos, rituais baseados em género e afirmação sexual, necessidades de higiene, etc. (GYMPEL, 2001, p. 6). Na medida em que existirão sempre limitações técnicas relativamente a soluções arquitectónicas, o desenvolvimento tecnológico e intelectual tem sido, desde meados do séc. XVI, a força motriz principal na recorrente renovação das técnicas construtivas e dos cânones arquitectónicos, onde o processo de industrialização e globalização nos sécs. XIX, XX e inícios do actual desempenhou um papel crucial, tanto na individualização dos métodos de projecto dos arquitectos como na uniformização dos estilos à escala global.

Sob a esfera da música, quando da complexificação da estrutura social da sociedade ocidental se altera a relação do homem com as suas obrigações laborais, as alterações do tempo livre do cidadão comum pressupõe uma maior disponibilidade para usufruir do tempo para livre para se cultivar intelectualmente, e assim, artisticamente. Dado que o espaço – tanto limite físico como meio denso –, regra geral, possui a capacidade de conduzir vibração e som – não sendo vácuo, ex: espaço sideral –, a manifestação do som na arquitectura, ainda que empiricamente depurado como objecto assume duas vertentes: som como decorrente de uma acção dentro dos seus limites.

2.3. O que é o som

O conceito de som pode ser descrito segundo duas perspectivas diferentes: como um *fenómeno físico objectivo* e como *fenómeno psicofísico subjectivo*. Em termos físicos, o som consiste nas variações de pressão de um meio – sólido, líquido ou gasoso – que se propaga no meio de forma radiante: aquando de uma acção física é produzida energia que é emitida em todas as direcções, e parte dessa energia actua sobre as moléculas do meio que a transmitem entre si, originando movimento radial com diferentes intensidades, e portanto variação de pressão. Focando no que aqui nos interessa, a

energia sonora viaja nos meios gasosos para todas as direcções sob a forma de uma esfera radiante, onde a velocidade a que esta energia se propaga é determinada pela proximidade das moléculas entre si, e portanto, da pressão do ar circundante. A sua percepção através da fisionomia humana é-nos providenciada pelo canal auditivo – o que, ao emparelhar com o nosso cérebro, constitui um sistema tanto físico como psicológico –, que o codifica em sinais nervosos estereoscópicos que são depois descodificados e percebidos pelo indivíduo como sinais oriundos do espaço tridimensional. A sensibilidade a este fenómeno é afectada pela acuidade deste sistema receptor, cujo aparelho duplo permite apurar a expressão, intensidade e localização da fonte sonora (HENRIQUE, 2014, p. 6).

2.4. Do som para a música

“Schopenhauer foi o primeiro a dizer que todas as artes aspiram à condição de música; este comentário tem sido repetido com demasiada frequência e tem dado origem a um ror de equívocos, mas nem por isso deixa de exprimir uma verdade importante. Ao formulá-lo Schopenhauer tinha em mente as qualidades abstractas da música; na música, e quase só nela, é possível ao artista dirigir-se directamente à sua audiência sem que entre ambos intervenha um meio de comunicação em uso corrente para outros fins. O arquitecto tem de expressar-se por meio de edifícios com um fim utilitário qualquer. O poeta tem de usar palavras que andam de boca em boca no toma-lá-dá-cá das conversas quotidianas. O pintor, de uma maneira geral, exprime-se por meio de representações do mundo visível. Só o compositor musical tem perfeita liberdade para criar obras de arte a partir da sua própria consciência, e sem outro fim que o de deleitar o ouvinte”.

in Read, Herbert (1969), *O Significado da Arte*, Editora Ulisseia, p. 15

A transformação do fenómeno do som em música – termo este que provém da mitologia grega das “Musas”, filhas do deus Zeus e deusas simbolizadoras da intelectualidade e criatividade humanas - surgiu lentamente e naturalmente com a criação e subsequente desenvolvimento de uma “cultura humana”, no sentido em que as sociedades exploram a sua capacidade de comunicar mensagens e emoções através da organização e manipulação do som e do silêncio (HENRIQUE, 2014, p. 5). Desde as primeiras palmas e gritos até à complexa música electrónica e digital do séc. XXI o universo musical foi sofrendo grandes transformações no seu percurso.

Contemplando a música actual segundo uma análise ontológica a criação, execução e análise da música no séc. XXI encontra-se hoje muito mais diversificada e heterogénea do que no passado, especialmente quando a par da forma musical se

fundiram termos musicais e não-musicais, ideologias políticas e sociais que se pluralizam numa subjectiva compreensão dos actuais fenómenos musicais. Da complexidade que implica discutir todo o espectro musical ocidental conhecido advém, por questões práticas na obtenção de um conciso resumo e juízo, uma necessidade de reduzir a sua assimilação aos factores mais elementares que direccionaram o mundo musical, ainda útil em diante na ponderação sobre o objecto-música e as suas variadas formas, apresentada sumariamente num relato cronológico onde serão recorrentes três conceitos-chave que, na presente discussão, nos permitirão assimilar cada fenómeno musical com digna integridade contextual. São eles a harmonia, a melodia e ritmo, que se definem como:

- Ritmo: do grego ῥυθμός ou “*rhythmos*” – traduzido como “*movimento recorrente ou simetria*” –, é um termo que abrange todos os aspectos relacionados com a noção de tempo, acentuação e batida de uma composição.⁴ Normalmente denuncia-se como um padrão de “forte” e “fraco”, deduzido a partir da harmonia e da melodia, que define ultimamente o andamento do objecto-música durante a sua construção e o seu desenvolvimento dentro da obra.
- Harmonia: do grego ἁρμονία ou “*harmonia*” – que significa “*junção, acordo, concordância*” –, consiste no soar simultâneo de notas, resultando no que é conhecido como música vertical, contrastando com música horizontal.⁵ O estudo da harmonia pressupõe a análise das relações entre notas tocadas ao mesmo tempo, e está na base do estudo dos acordes musicais usados, por exemplo, por guitarristas e pianistas;
- Melodia: do grego μελωδία, “*melos*” – que significa “*cantar*” –, consiste numa sucessão de notas de altura (*pitch*) variável, com uma forma organizada e reconhecível; enquanto que a harmonia ocorre simultaneamente e de maneira “vertical”, a melodia decorre “horizontalmente”.⁶ Contextualizando harmonia e melodia na perspectiva da comunicação musical, estes dois aspectos do objecto-música incutem no ouvinte a sensação de tempo, e portanto, de ritmo.

⁴ Cf. Kennedy, M. (1980), *Oxford Dictionary of Music*, p. 864.

⁵ Cf. idem . c, p. 452.

⁶ Cf. idem, p. 653.

2.5. *Homologias: hábito mental, gramática geradora e modus operandi*

Chamamos aqui à colação pela primeira vez a famosa obra de Erwin Panofsky (1892 – 1968), “*Arquitectura gótica e pensamento escolástico*”, uma vez que se trata de um trabalho publicado em 1956, pós-faciado por Pierre Bourdieu em 1986⁷ e que, segundo alguns, “envelheceu mal”: não é essa a nossa opinião, já que Panofsky estabeleceu – e é Pierre Bourdieu que o diz – um processo de *inter-relacionamento* entre a arquitectura e as artes – englobando todas as artes –, que desvenda os traços comuns de uma cultura e de uma civilização manifesta através das suas mais legítima e importantes formas expressivas.

Obviamente que entre estas encontram-se a arquitectura, bem entendido, e a música, tendo como pano de fundo a racionalidade: é esta racionalidade que perpassa por todas as manifestações humanas, começando pela Filosofia – ou pela Teologia – e com repercussões na arte ou nas artes enquanto plural e pluralização: “(...) *un ensemble de schemes fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s’engendrent, selon un art de l’invention analogue à celui de l’écriture musicale, une infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières. Cet habitus pourrait être défini, par analogie avec la « grammaire génératrice » de M. Noam Chomsky, comme système des schemes intériorisés qui permettent d’engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d’une culture, et celles-là seulement. Ce que M. Erwin Panofsky s’efforce de dégager de ces discours concrets et particuliers que sont les cathédrales gothiques ou les sommes théologiques, c’est peut-être, en dernière analyse, cette « forme intérieure (...), c’est-à-dire le modus operandi, capable d’engendrer aussi bien les pensées du théologien que les schémas de l’architecte, qui fonde l’unité de la civilisation du XII siècle*” (PANOFSKY, 1986, p. 152).

Podemos dizer que estas linhas de raciocínio inspiraram em grande parte este trabalho - não se trata apenas de “provar” documentalmente a relação entre música e arquitectura, mas sim de constatar estes hábitos mentais entranhados como gramáticas geradoras num contexto cultural determinado, iluminando-se mutuamente: é nisto que consiste a *homologia* – a “identidade do raciocínio”, se seguirmos a etimologia grega da palavra – ou mais simplesmente, *a detecção e identificação de semelhanças entre estruturas de diferentes organismos*, neste caso não propriamente biológicos, mas da vida do espírito, uma espécie de “homogenética material”.

⁷ - PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scholastique* (1956) (postface de Pierre Bourdieu), Paris, ed., Minuit, 1986.

Andamentos

3. 1º Andamento: as sociedades “primitivas”. A antiguidade greco-romana e o estabelecimento dos primeiros sistemas harmónicos. O paleocristianismo

Consideremos brevemente a transmissão de conhecimento: sabemos que numa escala de tempo relativamente curta a cultura transmite-se através da linguagem e da escrita de geração em geração; porém, quando retrocedemos 3000 anos na nossa “janela” de análise, torna-se quase impossível ou apenas conjectural obter uma visão clara e concisa do panorama cultural do Ocidente. Mais difícil se torna ainda quando nos debruçamos sobre a *parceria arquitectura-música* no contexto em que se desenvolveram nas ditas “culturas primitivas” e adiante, pelo que é necessário um aprofundamento das raízes de ambas em cada era.

3.1. As sociedades “primitivas”

Há muito que o tempo nos deixou claro que sem a língua a cultura não comunicaria, e sem escrita a sua memória não nos chegaria. Entre o Homem primitivo e a organização das primeiras sociedades e cidades passaram cerca de 40.000 anos e uma miríade de acontecimentos importantes no percurso humano. Da incapacidade de os desenvolver aqui neste contexto perante variadas interpretações, é consenso geral dos historiadores que o primeiro aceleração do desenvolvimento da cultura e tecnologia humana principiou com a criação dos primeiros utensílios manuais, materializados com vista a resolver problemas mais complexos do quotidiano da sobrevivência de forma mais fácil e imediata. Pela experimentação o homem primitivo aperfeiçoou esta tecnologia primária reconhecendo a associação *forma-função* (verifica-se nas primeiras pedras de sílex e da sua capacidade de corte), concebendo uma primeira forma de artesanato efectivamente manual que contrastava com o rudimentarismo arquitectónico de viver em cavernas concebidas pela Natureza em vez de por si próprio⁸.

Com a Revolução Neolítica c. 8000 a.C. o Homem foi-se mostrando cada vez mais alerta do potencial do seu meio natural, e deu por si sedentário aquando da domesticação de animais e culturas agrícolas, fixando-se morosamente em locais

⁸ - Surgem-nos as primeiras pinturas rupestres e esculturas em ossos e pedra, executadas no Paleolítico Final de há 35000 anos, e certamente associadas aos primeiros impulsos esotéricos e espirituais do Homem auto-consciente, cuja curiosidade o move na busca de respostas a um número crescente de perguntas: seria esta curiosidade que seduziria a espécie humana a buscar compreender melhor a Natureza e os benefícios que ela lhe poderia trazer. (JANSON, 1992, pp. 26-30)

favorecidos pelos recursos naturais que lhe garantissem estabilidade de sustento e disponibilidade para introspectar sobre a natureza do seus desejos e garantir prosperidade à sua cultura; da introspecção adveio o rito, a formulação dos deuses, os devaneios sobre o porquê da morte e os primeiros monumentos com carácter simbólico (JANSON, 1992, pp. 30-35). Seguido de um aumento do número crescente de indivíduos que coabitavam nestes aglomerados a língua desenvolve-se e complexifica-se mais rapidamente, e a compreensão e compilação do conhecimento contra a passagem do tempo firmou a necessidade de decalcar a lógica humana num registo imune ao próprio tempo: surge a escrita c. 5000 a.C., e com ela assim o início de uma nova era na história humana, um evento ímpar até então e que levaria a espécie até às mais complexas manifestações de poder e intelecto perante um planeta a mercê da sua visão. Porque da escrita nos chegam suas memórias, com o fim da Pré-História inaugurámos então um novo ciclo, o da verdadeira História do Homem.

Se tomarmos como primeiro ponto de partida a questão da linguagem, que nos restringe na acepção geral que conferimos ao termo arquitectura – consideremos como sendo o acto artístico de visionar e materializar uma construção para satisfazer as necessidades humanas de habitabilidade – e a aplicarmos analiticamente às edificações das ditas “sociedades primitivas” ao longo deste vasto período, é-nos facilmente observável que existe uma incompatibilidade entre o que é arquitectura na óptica moderna e o que seria possivelmente “arquitectura” para o Homem deste período – o termo nem poderia ser eficazmente traduzido, quanto mais assimilado. Para o Homem moderno, arquitectura é, grosso modo, *a arte sobre o cumprir de uma função*; para o Homem primitivo seria possivelmente *o significado que define a função*.

Sob esta questão, e segundo os poucos registos que resistiram ao tempo, os povos primitivos europeus de há 10.000 anos especializaram-se primeiro em erigir construções afectas a rituais fúnebres e holísticos, onde os princípios espirituais a elas subjacentes requeriam construções de resistência ao tempo muito superior relativamente às frágeis casas de génese nómada ou fixa. Nesse contexto, e atendendo que a “arte da construção” como a conhecemos só se consolidaria como disciplina com o surgir das primeiras civilizações. Seria somente com o desenvolvimento das técnicas de trabalho do pedra, do ferro e engenharia em maior escala que seria possível construir edifícios de grande porte – são exemplos a civilização egeia, suméria e egípcia, com grandes contributos para a arte europeia, e a Grécia Antiga, que lhes sucede a nível europeu com ideal democrático comum a arquitectura mais familiar à realidade do Ocidente, e com quem poderemos certamente sentir maior afinidade cultural.

3.2. A Grécia Antiga

Na arquitectura

A arquitectura da Grécia Antiga recebeu um conjunto de influências de várias culturas do Mediterrâneo europeu que se foram lentamente unificando, contabilizando para a sua imagem certos contributos da cultura cretense, micénica e dórica que se unificaram, por volta de 800 a.C., numa identidade democrática e de grande florescimento artístico. Esta identidade foi-se formalizando, a nível arquitectónico, através de construções de carácter cívico, religioso e cultural como o tribunal, o teatro, o odeão, o *gymnasium* e o hipódromo: o carácter único da construção grega é-nos reconhecido enquanto materialização de uma construção definida por regras matemáticas precisas, assimiláveis, como na música, enquanto parte integrante de uma cosmologia universal e basilar.

O templo grego surge-nos talvez como o principal exemplo de uma cultura helénica consolidada, sendo como noutras civilizações a morada de um dado deus representado na forma de uma estátua e de acesso exclusivo ao círculo social religioso. Distingue-se contudo na sua forma, implantando-se no terreno como uma construção, inicialmente em tijolo e posteriormente em pedra, rectangular e com duas entradas distintas para as suas várias divisões: do lado principal, entra-se pelo vestíbulo ou *pronaus* para a *cella* ou *naus*, de onde se contemplava e venerava a estátua do deus; na entrada oposta construía-se normalmente o *opisthodomos*, assim feito para manter a estética exterior onde as duas entradas nos surgem ladeadas no peristilo por colunas em repetição regular, com a função de suportar uma cobertura de duas-águas decorada com frisos e baixos-relevos esculpidos de carácter narrativo. A forma destas colunas variava consoante o local do templo e o momento em foi construindo, resultando contudo numa repetição regrada de uma das três ordens gregas, fosse ela a dórica, a jónica ou a coríntia, assim denominadas pela sua origem e pelo seu carácter simbólico: a dórica, com um fuste alargado de caneluras e aresta, representava o Homem e a sua força; a jónica, cilíndrica no seu fuste canelado e lintel, demonstrava no seu capitel volutado a referência à sensualidade feminina; e a coríntia, com as suas folhas de acanto, simbolizava a Natureza, ainda que tenha sido mais explorada enquanto elemento da arquitectura romana. O templo servia assim enquanto materialização de um pensamento altamente místico e cosmologicamente regrado, surgindo tanto enquanto elemento construtivo individual como pertencente a um conjunto de estruturas religiosas de cada

polis ou cidade-estado, integradas então na acrópole – do grego *acropolis*, ou “cabeça da cidade” -, complexo de grande dimensão erigido num ponto alto da cidade e símbolo da máxima criação da Grécia Antiga, notado principalmente na acrópole de Atenas onde se encontra o Erectheion e o Parténon (447 a.C - 432 a.C.), obra de grande porte e pompa dos arquitectos Ictinos e Calícrates e erigida na veneração à deusa Atena (GYMPEL, 2001, pp. 8-12; JANSON, 1992, pp. 118-127).

Toda a concepção arquitectónica da Grécia Antiga assentava assim em variantes da mesma interpretação de uma mesma “ordem cósmica”: esta pluralização idealizada – segundo Kruft (KRUFT, 1994, p. 26), subjacente ao *decor* e manifesta nos *thematismos*, estilos e traças simbólicas que variavam de ilha para ilha – visava obter a proporção harmoniosa de bom agrado aos Deuses, ao ponto de especificar o módulo de cada construção ou *quantitas* como indissociável do uso religioso: a simbologia atribuída à religião distingue-se da praticabilidade pois que, durante a maior parte do seu tempo de desenvolvimento, a sociedade grega acreditava que era a objectividade matemática que clarificava a realidade, e que continha em si tudo o que era necessário para um perfeito florescimento pessoal através do conhecimento. Transpostos no espaço, a aplicação destes princípios na arquitectura – segundo Vitruvius (c. 80-70 a.C - c.15 a.C), numa análise em retrospectiva do teórico romano – resultava nos *rácios que tinham o ser humano como unidade de medida* enquanto produto perfeito da natureza e à medida dos Deuses: a decomposição das proporções, algo que os gregos acreditavam conceder um carácter holístico inquestionável às suas construções, ocorria portanto através da *divisão do corpo em partes do todo e na relação do todo com cada parte*, em que o conjunto final de rácios descobertos era aplicado ao objecto arquitectónico durante o processo criativo, na busca de um equilíbrio entre estrutura e beleza.

Na música

A cultura musical da Grécia Antiga terá sido porventura a mais estudada das civilizações antigas. Não obstante as poucas informações que nos chegaram sobre a sua composição, sabemos que ela se encontrava profundamente enraizada na Filosofia subjacente ao saber grego (LORD & SNELSON, 2008, p. 10): este saber chegou-nos a partir dos escritos de Pitágoras (c. 570 a.C. - c. 493 a.C.) e das suas experimentações com a harmonia musical, contemplável apenas quando inserida num universo cosmológico onde relacionou a matemática da música com as relações entre os corpos celestes e os seus movimentos; considerada então a relação entre música e astronomia evidente, sobre ela deliberaram posteriormente Platão (423 a.C. - 348 a.C.) e também Aristóteles (384 a.C.

- 322 a.C.), que não obstante as suas atitudes aparentemente opostas – para Platão a música formal garantia a estabilidade do estado e a inovação corrompia a alma, para Aristóteles o seu contributo poderia apenas ser avaliado mediante a sua qualidade “inerente” e a sua integridade cosmológica – consolidaram as raízes filosóficas da música e lírica⁹ gregas (DK, 2013, pp. 18-19).

A filosofia musical serviu também como um suporte intelectual muito importante no desenvolvimento, além dos jogos e cerimónias religiosas, da notória tragédia grega, surgida a partir das formas de diálogo numa reinterpretação do *ditirambo* – uma forma de canto lírico de acompanhamento de danças –, e que se desenvolveu a partir do séc. VI através de concursos e competições de drama, fundido palavra, música, trama e cenário numa mesma performance. Com os *ditirambos* surgiu também no mesmo período um dos conceitos-chave da criação musical ocidental, a harmonia, consagrada na altura por uma qualidade atingível a partir de um determinado timbre, altura e disposição de sons em intervalos específicos em cada adaptação regional (BOFFI, 2015, pp. 16-17).

A integridade deste pensamento era garantida na cultura musical através de um profundo respeito e interesse pela teoria musical que, tendo como base os ensinamentos e descobertas de Pitágoras e Aristoxeno (c. 360 a.C - c. 300 a.C), se viria a tornar uma das predominantes formas de direccionamento da composição musical da Idade Média e do Renascimento.

3.2.1. Pitágoras

O estabelecimento dos primeiros sistemas harmónicos na cultura ocidental resultou então de experiências feitas por Pitágoras (c. 570 a.C. - c. 493 a.C.) com um aparelho denominado *monocórdio*: este consistia numa corda fixa entre dois estiradores estáticos, com um terceiro móvel, e onde o ajuste da sua posição¹⁰ em relação aos demais fazia variar a pico do som entre o grave e o agudo, e a segmentação da unidade da corda em partes cada vez mais pequenas – quando comparadas com uma mesma corda sem segmentação - levou a constatar a relação de 1/1, 2/3 e 3/4 como produtor das harmonias

⁹ A música, tal com a filosofia, desempenhava então um papel importante na formação da identidade e cultura gregas, estendendo a sua actividade até aos domínios da poesia homérica e da mitologia heróica, onde os poetas enveredaram por uma actividade musical acompanhante da sua lírica – neste domínio destacaram-se os poetas músicos Alceu, Arquíloco e Safo.

¹⁰ Para exemplificar de forma elementar mas prática, considere-se uma guitarra acústica comum. Se se fizer tocar qualquer uma das cordas com a mão direita enquanto se silencia a corda (ou se pressiona o traste) com a mão esquerda - para os dextros, é claro -, esta vai produzir um som puro – a nível de frequência, o que facilmente se percepção de forma audível mesmo sem treino – em comprimentos específicos das cordas. Isto acontece com mais rigor no 5º e 7º trastes, o que produz respectivamente uma 4ª ou 5ª em relação á nota em que a corda está afinada.

básicas de 8^{as}, 5^{as} e 4^{as} (LORD & SNELSON, 2008, p. 10). Estas mesmas harmonias¹¹ foram depois aplicadas à música grega – com variações localizáveis no território onde nasceram – dando origem a agregações de tons, meios-tons e até quartos-de-tom (em desuso na música Ocidental), agrupadas em tetracordes segundo os modos ou *harmoniai* – Mixolídio, Lídio, Frígio, Dórico, Hipolídio, Hipofrígio e Lócrio, modos típicos da música actual –, onde entre os géneros diatónico, cromático e enarmónico se mantiveram na tradição musical ao longo da Idade Média, e até aos dias de hoje encontrando-se plenamente integrados na actividade musical ocidental, erudita e popular (BOFFI, 2015, p. 19).

3.2.2. Aristóxeno (c. 360-c 300 a.c.)

Numa visão oposta à de Pitágoras mas ainda submetida à “harmonia cosmológica” o pensador de música Aristóxeno (c. 360 a.C - c. 300 a.C) deixou-nos dois tratados, *Elementa Harmonica* e *Elementa Rhythmica*, ambos datáveis de finais do séc. IV a.C. e onde reiterou a constituição da cosmologia musical enquanto entidade única. Considerando o estudo da música enquanto ciência ou disciplina, considerava que os princípios de investigação de Aristóteles se deviam sobrepor a meras razões ditas “puras”, tomando como base as consonâncias de 4^{as}, 5^{as} e 8^{as} para enfatizar o ouvido enquanto elemento de crivo do “gosto” e ensaiando os demais intervalos em condições específicas desse gosto (LORD & SNELSON, 2008, p. 10). Apesar destas inovações, tanto na arquitectura como na música da Grécia Antiga a importância da matemática na revelação da “ordem e harmonia” criada pelos Deuses negava geralmente a importância do subjectivo, do “soar bem”; ao invés, confiava nos moldes aritméticos para atingir uma obra de arte equilibrada e perfeita. A música da Grécia antiga revelou-se assim *monofónica*, altamente ritualizada e apenas aceite quando soada por instrumentos de génese grega – como a lira, cítara, *aulos* e *syrix* –, e igualmente quando tocada pelos mestres mais talentosos e músicos da elite social, requisitos essenciais para garantir a integridade musical.¹²

¹¹ Credo que a sua execução portava em si sentimentos intrínsecos à sua organização tonal, estes eram percebidos como “belos” e “perfeitos”, como que “cosmicamente harmoniosos” e o resultado de uma concepção cosmológica de “ordem” basilar e de um entendimento holístico do mundo a partir de contornos mágico-religiosos.

¹² Para além destas directrizes, esta integridade era reforçada através da restrição das frases musicais a determinados *modos* ou *escalas*, dos quais derivaram então os nomes que ainda hoje se usam. Cada modo musical carregava consigo, a partir de Platão, um sentimento indissociável da sua performance por músicos profissionais, e onde a execução livre por outros era considerada profanação: esta forma de ver a criação artística – ou seja, a restrição da sua criação e execução obedecendo a cânones ou ordens pré-estabelecidas – funcionou como um colete-de-forças, na medida em que enquanto promovia um sentido de ritmo através da repetição da mesma estética, restringia as possibilidades de desenvolvimento artístico para além desses moldes.

3.3. O Império Romano

Na arquitectura

A civilização do Império Romano será porventura uma das mais conhecidas e estudadas no mundo ocidental. A par de uma organização política e social e de uma cultura eclética extremamente avançadas, a sua arquitectura única resultou não de um contributo individual, mas de uma síntese de várias estéticas abarcadas pela dimensão do seu domínio, que lhe confere um dinamismo muito peculiar à expressão do modo de vida romano.

A sua produção arquitectónica foi o resultado de vários contributos criativamente unidos e integrados num espólio extremamente diverso e abrangente: tendo como base a civilização etrusca, para ela contribuiu a cultura helénica, submetida lentamente ao seu poder militar e a qual os romanos consideravam o culminar da perfeição. Através do uso da arquitectura enquanto representação do poder do Império os romanos distinguiram-se pela sua engenharia e técnica, sintetizada particularmente na criação da primeira forma de betão ou *opus caementicium*, que lhes permitiu edificar construções de forma mais rápida e barata, assim como moldá-las segundo morfologias antes impossíveis: com esta invenção construtiva, o seu engenho “solidificou-se” em todo o espectro arquitectónico, tanto à escala da cidade como nas obras de arquitectura sacra, secular, civil e privada, que pela extensão do seu espólio procuramos aqui resumir aos contributos mais pertinentes.

Tendo como base o planeamento utilitário dos acampamentos militares, a malha de retícula regular à escala da cidade foi sendo aplicada urbanisticamente segundo o sistema dos dois eixos geográficos norte-sul e este-oeste - a que chamaram *cardo* e *decumanos* -, com o seu centro a marcar a presença do fórum onde se encontravam as principais instituições públicas como o teatro, as termas, os templos e a basílica, neste último sob a forma do mercado ou tribunal; a estes sistemas acrescenta-se a pavimentação das estradas e o planeamento de esgotos, criando assim os primeiros sistemas viários e sanitários, construídos segundo um loteamento bem determinado. Na observação do edificado em particular encontramos, na arquitectura sacra, formas diversas de templos pagãos com uma estética readaptada das premissas gregas e sintetizada, não só nos templos de planta centralizada circular construídos na capital Roma – como o da Fortuna Virilis (séc. II a.C.) e o Panteão (118-125 d.C.) –, mas também em empreendimentos erigidos para lá de Itália durante a expansão do Império, como o

Santuário da Fortuna Primigenia (c. séc. I a.C.) na Palestrina e o templo de Diana (séc. I d.C.), em Évora. Já sobre a construção secular estatal encontramos exemplos de um domínio técnico e funcional sem igual: tendo como base o sistema da coluna, arco-de-volta-perfeita e abóbada, a edificação civil impressiona-nos pela sua monumentalidade, funcionalidade e fluidez, assinalável da construção de inúmeras pontes, aquedutos – como a Ponte do Gard (séc. I a.C.), em França –, termas, basílicas várias – como a de Constantino (c.310-320) – e anfiteatros, como o famoso Coliseu de Roma (80 d.C.), este último o epicentro dos jogos públicos. Igualmente interessante e merecedora de descrição é a obra arquitectónica civil, onde em toda a sua abrangência destacamos a *domus*, habitação unifamiliar destinada às classes mais abastadas onde as divisões eram construídas em redor de um *atrium* – uma divisão quadrada ou rectangular, aberta e iluminada por uma abertura na cobertura ou *impluvium* –, e a *insula*, construção urbana de génese e que consistia basicamente num bloco de lojas e habitação de vários pisos, em betão e tijolo, também ele erigido à volta de um pátio central (GYMPEL, 2001, pp. 12-13; JANSON, 1992, pp. 159-167).

Se bem que todos estes exemplos constatem uma harmonia e equilíbrio que nos é familiar, concisos e profundamente inspirados nos cânones gregos potenciados pela técnica romana, esse equilíbrio foi sendo lentamente posto em causa a partir do séc. I por certas contra-correntes arquitectónicas, na busca de um vocabulário mais eclético e inovador que, na prática, tomaria formas faustosas e heterodoxas antecessoras de um desenvolvimento arquitectónico impar, já em maturação em meados do séc. III.

Na música

Sobre o contexto musical deste período existe pouca informação disponível. Do que se sabe actualmente – e apesar de não se terem descoberto até hoje elementos escritos de música romana equivalentes à partitura moderna –, é consenso generalizado que uma grande parte da teoria musical romana subjacente fora importada da Grécia Antiga e de povos da Ásia Ocidental e do Norte de África, submetidos à República e ao poderio militar do Império Romano. Igualmente com a chegada exponencial de músicos especializados de ambos os lados do Mediterrâneo, a tragédia grega transformou-se numa forma primitiva de teatro latino, musicalmente acompanhada por instrumentos de sopro de herança etrusca e importados dos cantos do Império no decorrer da conquista do Mediterrâneo. Pode-se contudo afirmar que, com as influências egípcias e asiáticas, introduziram-se em Roma os instrumentos de percussão e de cordas – exemplos destes

instrumentos são a tuba, o *cornu*, a *bucina*, o *litus*, a *tiia*, o *aulos*, o *utricularius* e o *ascaules*, e o órgão hidráulico, este de génese grega. Foram igualmente introduzidos na cultura romana a lira grega, a *kithara* – um instrumento de sete cordas precursor da guitarra actual – e o *scabellum*, uma espécie de metrónomo primitivo de madeira ou metal usado para marcar o tempo. Ainda que estes instrumentos tenham sido usados em teatro e cerimónias pagãs e militares, a sua utilidade findou com o cair do império e a conversão da capital ao cristianismo, onde o teatro latino e os seus rituais foram readaptados para o drama litúrgico cristão e respectivas festas de índole católica (BOFFI, 2015, p. 19).

3.4. Paleo-cristianismo: os novos espaços de culto

Na arquitectura

Com o Édito de Milão em 313, a adopção pelo imperador Constantino I do Cristianismo como religião oficial do Império tornou clara a necessidade da criação de um sistema arquitectónico que permitisse a celebração do seu culto no domínio público: tendo o Império Romano já conquistado grande parte da Europa Ocidental e do sul do Mediterrâneo, a liberalização do culto cristão tornava necessária uma requalificação das estruturas arquitectónicas anteriormente associadas ao culto do politeísmo, quanto não fosse pela diferença de hierarquia de usos onde o antigo acesso aos templos, até aí exclusivo dos sacerdotes, fosse agora aberto para toda a comunidade. Entre os santuários dos mártires e termas, os primeiros edifícios a serem adoptados pela fé cristã foram os baptistérios – de planta centralizada e cúpula, reconvertidas ao Cristianismo segundo a máxima do banho como ritual sagrado – e a basílica profana – de planta rectangular e grande vão espacial –, tendo então esta última se tornado a melhor solução, por várias razões: funcionalmente tinha sido o arquétipo arquitectónico predilecto dos romanos – no que toca a funções cívicas de natureza política –, tanto durante a República como durante o Império, onde funcionou como sede dos tribunais de justiça, contudo adaptando-se facilmente para uma edificação interiormente orientada para os crentes. Surge também no aproveitamento da condição grandiosa que o Cristianismo representava enquanto nova religião oficial: a dimensão interior, com a sua nave principal e naves laterais, transpõe com eficácia o seu anterior uso de audiências para uma nova consagração do culto secular; a sua dimensão permitia implementar uma espacialidade interior própria, ritualmente orientada sobre o eixo

longitudinal, com a introdução do altar em frente da abside no extremo oposto da entrada dos fiéis, e também da planta em cruz latina, de origem incerta mas possivelmente baseada na iconografia antiga do culto; e ainda por inverter a tendência decorativa helénica, onde o exterior decorado e o interior depurado são trocados, dando origem na basílica paleocristã a um exterior mundano e a um interior sumptuoso e visualmente descritivo do “Reino de Deus”. A basílica paleocristã permaneceria no Ocidente até c. 395 como modelo da materialização arquitectónica da ideologia cristã, posto que a cisão do Império Romano permitiu a Constantino consagrar Bizâncio – a capital do Império Bizantino – como Constantinopla, e aqui dignificar o culto cristão na variante arquitectónica da planta circular centralizada e abobadada, símbolo da cosmologia que ainda hoje é padrão no Cristianismo do Oriente. São exemplos de edifícios do Paleocristão a basílica de *San Apollinaire in Classe* (533 a.C-549 a.C) em Ravena e a de Santa Sabina do Aventino (422-432) em Roma, e no modelo de planta de circular centralizada a *Ugreha de Santa Constaza* (c.359 a.C) e a de Santa Sofia (532-537) em Constantinopla (GYMPEL, 2001, pp. 14-15; JANSON, 1992, pp. 199-202).

Na música

Relembrando os acontecimentos afectos à desagregação do Império Romano, que se dividiu no Império do Ocidente e no do Oriente, a música do culto cristão foi-se lentamente adaptando à realidade litúrgica específica segundo tradições locais, contudo sem haver uma completa cisão a respeito das suas origens – na parte Ocidental a liturgia possuía ascendência africana, gálica, hispânica, céltica, irlandesa, bretã romana e milanesa; na parte Oriental essencialmente de origem bizantina e antioquena – e cantando-se em grego até ser imposto o latim como língua oficial, por volta do séc. III. Referindo o Antigo Testamento, existe na música deste período uma clara base de hinologia hebraica, na qual algumas das primeiras melodias cristãs se inspiraram para, nos dois primeiros séculos, se organizarem no canto litúrgico da salmodia, do “canto-e-resposta” e nas primitivas formas de hinologia cristã, esta última cantada em grego e focando temáticas associadas à oração e à glória, claramente distintas do hino de Roma que mais tarde se conformaria no canto gregoriano (BOFFI, 2015, pp. 20,21).

3.5. Inter-relações:

I. Inter-relação: o homem primitivo e o ritual musical

Estabelecer uma relação entre a construção pré-arquitectónica das sociedades primitivas da Pré-história e a música produzida por estas é, porventura, uma tarefa condenada a um sucesso superficial: dados os poucos registos que resistiram à degradação, a análise que aqui procuramos fazer será mais dedutiva que concretamente empírica, tentando conservar a integridade do seu espírito e transmitir a nossa aceção sem particularizarmos qualquer caso. À parte destes aspectos, sabemos que a música, vocal e instrumental, desempenhava um papel importante na formação da mentalidade individual, acompanhando a maturação do ser humano durante o seu crescimento e a passagem pelas diversas fases transversais a qualquer cultura primitiva, tais como a celebração de uma boa caçada, sedução de um potencial parceiro, o casamento e nascimento dos filhos, a celebração dos actos espirituais e, por último a morte. Não havendo ainda um conceito cultural atribuído à arquitectura – pelo menos, como referimos, na lógica com a qual nos debruçamos hoje sobre ela -, a vivência dos espaços passou essencialmente por duas fases: primeiramente como *acto de habitar as pré-existências*, como no caso das grutas – e depois por *construções temporárias de habitação*, provavelmente em madeira, e igualmente na edificação de estruturas mortuárias como dólmenes e, no caso do Antigo Egipto – que deixámos de parte na nossa análise -, das pirâmides que todos conhecemos.

Possivelmente o elemento unificador destes campos distintos terá sido a componente social comum à celebração do *ritual*: a despeito da “arquitectura” primitiva – possivelmente uma mera satisfação das necessidades biológicas, e raramente se emancipando desta uso -, a música surgiu e manifestou-se desde logo como um acto de comunicação e linguagem ainda nas sociedades não-letradas, tanto individual como colectiva e, por hierarquia social, não profissionalizada e transversal a todos os indivíduos à parte de um talento natural.¹³ A relação existente entre a “arquitectura” e a

¹³ O etnomusicólogo Bruno Nettl (n. 1930) resume com clareza o consenso musicológico afecto à especialização musical: “The typical primitive group has no specialization or professionalization; its division of labor depends almost exclusively on sex and occasionally on age; and only rarely are certain individuals proficient in any technique to a distinctive degree. All women do the same things each day, possess approximately the same skills, have the same interests; and the men’s activities are equally common to all. Accordingly, the same songs are known by all the members of the group, and there is little specialization in composition, performance, or instrument-making” (NETTL, 1956, p. 10).

música é, *formal e funcionalmente*, também ela decorrente da Natureza em vez de interventiva, *simbolicamente* formada por uma estruturação espiritual que lhes dá propósito enquanto expressão social. Esta submissão ao poder natural vai-se progressivamente diluindo à medida que o Homem adquire consciência do seu poder sobre a Natureza, as sociedades primitivas se conformam nas primeiras aldeias e cidades e constroem um sistema de escrita: onde o poder interventivo humano se especializa na construção de uma cultura arquitectónica, mais complexa e socialmente materializada nas suas relações hierárquicas, também a cultura musical adquire autonomia enquanto campo criativo distinto, com o surgimento de novas técnicas, instrumentos e propósitos sociais - como a celebração de uma vitória da guerrilha ou a adoração do líder supremo - e igualmente enquanto actividade, ainda que comum a todos, orientada de forma privilegiada para um número reduzido de entendidos. A homologia do uníssono vai sendo atingida na aproximação da organização destas sociedades em torno do seu universo cosmológico e da sua linguagem, verbal e igualmente escrita, ainda que permaneçam, consideramos, dissonantes no alvor das primeiras sociedades avançadas do Ocidente como nos casos do Antigo Egipto - fora do espectro da nossa análise - e da Grécia Antiga, onde a cosmologia avançada unifica estes dois tipos de produção artística.

II. Inter-relação: a cosmologia grega e a proporção harmónica

A arquitectura grega produziu variadíssimos modelos de edificado, submetidos ao mesmo crivo simbólico-cosmológico, contudo distintos na sua forma e função. No contexto de obra dedicada à componente musical e performativa, o anfiteatro e o odeão são os dois tipos de estruturas abertas muito recorrentes no espólio grego, onde o anfiteatro se destina às actividades públicas e o odeão a ensaios e abrigo dos elementos. Sobre o anfiteatro retêm-se o seu carácter de auditório aberto, escavado na rocha de encostas com um declive específico e, tendo-se iniciado como morfologia construtiva destinada a assembleias estatais pelos cidadãos, cedo se transformou no receptáculo da dramaturgia grega. A sua forma geral, semicircular e crescente em altura na plateia, desenvolve-se orientada para um palco ou *orchestra* delimitado por uma estrutura de fundo ou *proscenium* - características antecessoras das actuais formas de auditório -, constituindo um conjunto formal que foi evoluindo, não só ao nível das tendências da técnica gramática ateniense presentes a partir do séc. V, como também enquanto primeiro

ensaio prático da componente acústica¹⁴: tanto a sua dimensão geral fora aumentada – providenciada por novas técnicas construtivas –, como se desenvolveram novas estéticas e construções a ela afectas, como por exemplo a *skene* – uma estrutura anexa ao *proscenium* destinada a receber cenários de madeira ou pedra, possivelmente elevada em vários pisos – e igualmente vestiários e divisões de armazenamento. Como casos concretos destacamos as ruínas arqueológicas dos teatros de Dionísio (c. séc. V a.C.), Epidaurus (c. séc. IV a.C.) e Ephesos (c. séc. I d.C.) (LAWRENCE & TOMLINSON, 1996, pp. 205-211). Caso fosse necessário recorrer a uma ambiência mais acolhedora pela parte dos músicos em competição exclusiva e poetas, ou pura e simplesmente para abrigo dos elementos, o odeão era assim usado, preferencialmente por ser um edifício de menor porte de cobertura em madeira e com características acústicas mais restringidas a um encontro intimista de pequena escala - destaca-se como protótipo o odeão de Péricles, na acrópole de Atenas (CARY et al., 1949, p. 617).

Para lá dos aspectos que se prendem com a performance lírica e musical, construíram-se também edifícios com outros usos segundo esquemas de planeamento intimamente ligados à harmonia e à música, menos restringidos ao sistema de proporções em alçado e mais livres no inter-relacionamento das partes: segundo a interpretação de Stephan Cardinaux um desses casos parece ser esse o do conjunto dos Propileus - devidos ao arquitecto Mnesicles (437-421 a.C.) - oferecendo-nos neste complexo da monumental entrada na Acrópole um sistema de relações musicais patentes no dimensionamento das partes em planta.

¹⁴ Aqui surge, pela primeira vez no Ocidente, a preocupação com a questão da “qualidade” sonora, e portanto, da acústica musical. Tanto o drama grego, plenamente vocalizado pelas personagens e coro, como a performance musical com instrumentos e canto eram amplificados – no contexto de uma construção sem cobertura, e portanto, sem capacidade de ressonância – com vasos de dimensões variadas, semelhantes aos ressoadores de Helmholtz, dispostos radialmente em relação ao palco e cuja dimensão fazia-os vibrar a uma frequência específica, assim amplificando determinadas notas produzidas na zona da plateia (POLYCHRONOPOULOS, KOUGIAS, POLYKARPOU, & SKARLATOS, 2013, pp. 64-69).

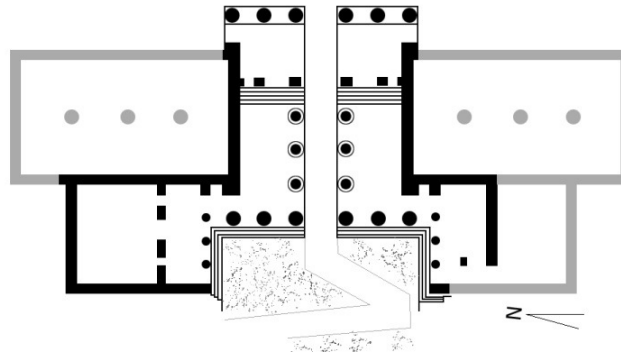


Figura 1 – Mnesicles, Propileus. Planta geral.

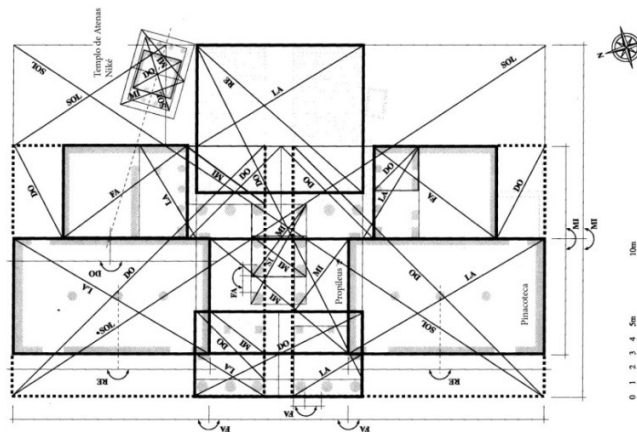


Figura 2 - Propileus e esquema de relações musicais seg. Cardinaux. Note-se a presença dos rácios “musicais” no dimensionamento horizontal das divisões.

Como se pode notar nas plantas acima, trata-se aqui de um paralelo de proporção cosmológica, propositadamente aplicado no projecto a partir dos dimensionamentos harmoniosos postulados por Pitágoras e o que constitui um dos primeiros de muitos exemplos de proporção harmónica musical transposta para o ambiente arquitectónico. Na nossa acepção homológica, a *forma* arquitectónica torna-se, através da proporção, submissa à notação e rácios harmónicos do sistema modal grego; a *função* arquitectónica – enquanto “ponto de entrada” do Homem no universo cosmológico da acrópole – torna-se a ligação do espírito à perfeição divina do Olimpo, tal como a função da música subscrevia essa mesma concepção; e o *símbolo* unifica estas duas vertentes sobre a mesma esfera cosmológica e lógica desta sociedade, onde a forma e a função se tornam serventes deste significado. O *unísson* é propositado, estudado, formulado na teoria e

aplicado na prática em ambas as disciplinas das artes gregas, onde a harmonia, mais do que a filosofia e a democracia, se torna rainha de toda a concepção cultural grega.

III. Inter-relação: o Império Romano e os ecletismos culturais

É por nós conhecida a fortuna história e crítica da arquitectura romana, fundamentalmente conhecida através dos dez volumes do tratado *De Architectura* (c.27 a.C - c.16 a.C), da autoria do arquitecto romano Vitruvius (c.80-70 a.C - c.15 a.C), e por sua vez marcada pela arqueologia e pelo estudo urbanístico. A civilização romana, uma civilização de obras públicas divinas e profanas, acrescentou à herança grega e a uma concepção estática baseada no uso das “ordens clássicas” oriundas da Grécia um conjunto de variações, que foram adoptadas pela República e depois pelo Império Romano com realizações de grande monumentalidade e uma coerência que decorre de uma unificação de “modos”. Neste caso, as designações do tratadista Vitruvius são bastante eloquentes de como esta “ordem” era entendida, por via de uma aplicação universal que permitia, dentro de potenciais variações, uma disciplina total de processos e, daí, uma declinação de um método baseada em regimes proporcionais, congruentes e até certo ponto fixos: ecoam, ainda que distantemente mas mais concretamente por se basearem em sistemas de medidas relacionáveis, sempre com o corpo humano num carácter quase “musical”. Isto não permite, porém, uma individualização da obra arquitectónica como ela é permitida hoje: a arquitectura era concebida a partir de um método que assentava, resumidamente, em três princípios únicos, nos quais se inseriam rituais individualizados de concepção espacial e visual: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Na subjectividade das interpretações de Vitruvius referentes à concepção arquitectónica dos gregos, e à sua tradução para latim, constatou Kruft que a *firmitas* ou “força” estaria associada ao ideal de solidez e integridade “(...) compreendendo a estática, a problemática da construção e a os materiais...”, que com a *utilitas* ou “utilidade” trataríamos “(...) d’o uso do edificios e a garantia do cumprimento das suas funções”, e a *venustas* ou “beleza” ocupar-nos-ia “(...) dos requisitos estéticas, com a proporção acima de todos” (KRUF, 1994, p. 24, tradução nossa). A relação com a música é posta então em evidência por Vitruvius, reiterando uma tradição que teria grandes implicações sociais e que compunha a organização do saber antigo, e que seria inclusive prolongada até à Idade Média e além dela: o ensino das Sete Artes Liberais, consagrada na tríade de ensino *Trivium* e *Quadrivium*, remete a aprendizagem nesta última para a música - não instrumental mas conceptual -, como fonte central e eixo do saber. Tratando-se então de um tratado afecto

à geometria e proporção de “ordens clássicas” afinadas, a dimensão das colunas e a sua relação proporcional deverá, sempre, obedecer a um mandamento regrado que, dada a visão “cosmológica” da sociedade helénica, helenística e romana, é por afinidade também musicalmente “afinado”. O próprio Vitruvius refere, e ainda acrescenta com humor, que na “(...) música, o arquiteto deveria compreendê-la de tal modo que detenha os conhecimentos teóricos canônicos e matemáticos [uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat], bem como ‘afinar’ balistas, catapultas e scorpiones no justo tom” (Vitruvius, *Praef.*). O sistema tinha assim aplicação directa, e a construção romana testemunha-o, embora – e insistimos neste ponto – a “razão musical” fosse também ela parte de uma mais ampla “razão harmónica” natural, influenciada pelo pitagorismo segundo uma longa tradição onde também converge a proporção áurea: terão sido as proporções humanas o centro deste processo intelectual, em que as obras antigas usaram esta analogia entre “templo” e “Homem”, nomeadamente quando Vitruvius propõe uma lei tácita – que não sendo fixa, é dominante – de relacionamento racional (*ratio*) de um templo, e de como este deveria respeitar a proporção 3/4/5 aplicando-a ao rácio vestíbulo/ *pronaos* e da ala interna/*cella*; o próprio Arco do Triunfo enquanto tipologia – servindo-nos, aliás, do exemplo do Arco de Triunfo de Constantino, muito posterior aos escritos vitruvianos – confirma-nos um sistema proporcional em que a composição se baseia na junção de dois rectângulos áureos (DÓCZI, 1990, p. 43).

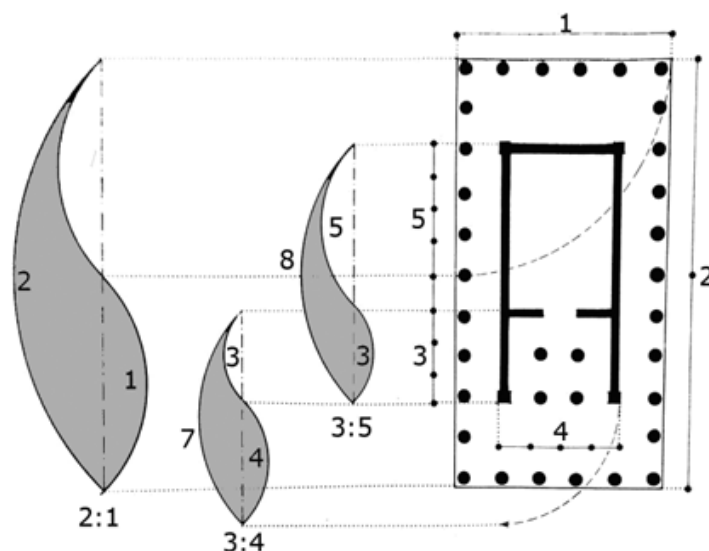


Figura 3 - Razões musicais e proporções de um templo segundo Vitruvius. (Doczy, 1990).

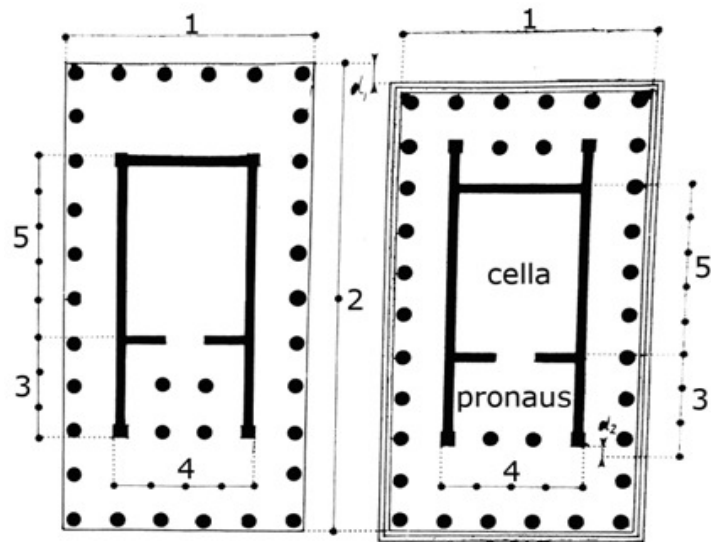


Figura 4 - Comparação entre as proporções e a sua unificação harmônica , entre um templo proporcionado (Vitrúvio) e um templo de ordem coríntia (seg. Doczy, 1990.)

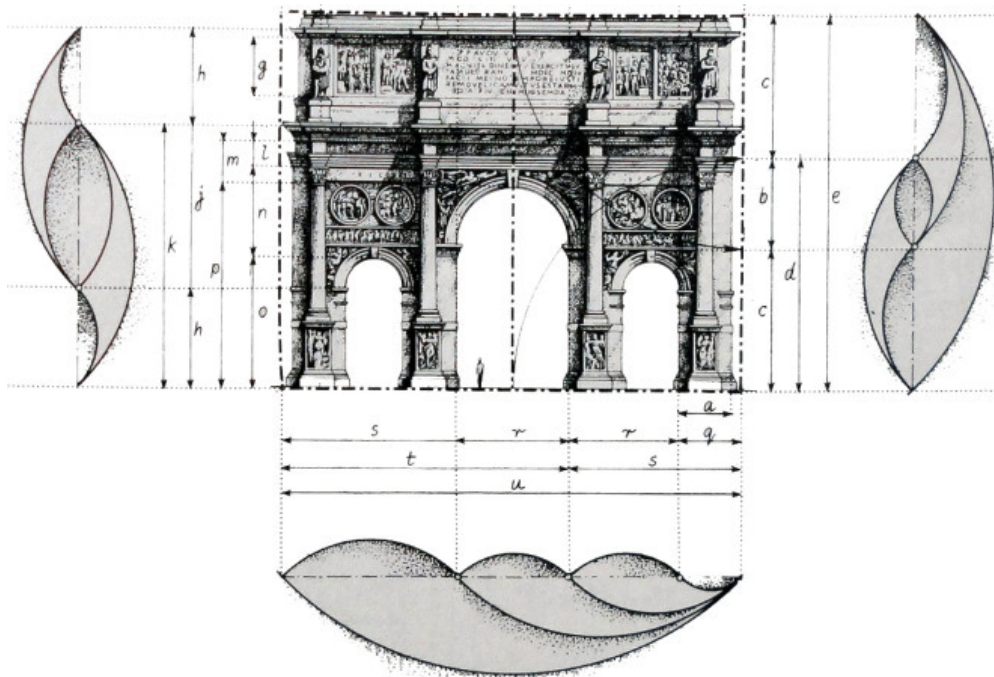


Figura 5 - Arco de Triunfo de Constantino (Roma) com as proporções e a sua relação com a harmonia musical (seg. Doczy, 1990).

Na observação da relação arquitectura-música, constata-se então que esta subsistiu enquanto simbiose da cosmologia e da harmonia pitagórica grega aplicada à proporção dos espaços interiores e elementos arquitectónicos romanos: a *forma* arquitectónica segue a musical na materialização destas proporções, à qual a *função* se submete à música e às suas consonâncias básicas do sistema musical greco-romano, e a o *símbolo*, como na Grécia Antiga, funde arquitectura e música no mesmo cosmos de beleza, harmoniosa e pura. Contudo, o que distingue a partir daqui a arquitectura do Ocidente relativamente às formas antecessoras é a maturação do vocabulário arquitectónico e das proporções a este aplicado, rumo a um vocabulário profundamente enraizado, não mais no politeísmo, mas no Cristianismo a partir do momento é que ele é socialmente e politicamente aceite¹⁵, e que segue desenvolvendo e regendo a produção arquitectónica e musical durante séculos contínuos.

IV. Inter-relação: o paleocristão e a formação de uma identidade

Tanto o paleocristão como o homólogo românico representam estilos abarcáveis nas temáticas individuais da arquitectura e da música, contudo admitimos humildemente que uma inter-relação concisa entre eles é-nos severamente limitada – a existir, ela afirma-se sobretudo como *simbólica*, enraizada nos fundamentos teológicos afectos a ambas as disciplinas e que as une enquanto manifestações de um mesmo universo espiritual, que demoraria séculos a atingir a devida maturação. O símbolo será porventura a única vertente bi-lateral desta relação, posto que a *forma* e a *função* da arquitectura e da música permanecem, até meados do virar do primeiro milénio, numa fase precoce de evolução e maturação, e assim encarecidos de elementos dignos de justificar uma deliberação confiante sobre a sua relação.

¹⁵ A importância crescente da Igreja Católica na sociedade romana consolidou-se com o assinar do *Édito de Milão* em 313 d.c., onde Constantino e Licínio acordam em abolir a discriminação religiosa concedendo liberdade de culto aos cristãos e a livre divulgação da sua doutrina, e à Igreja liberdade de acção social, na medida em que ela pode assim organizar o seu culto sem repercussões políticas. Em paralelo, a assimilação da “gramática das ordens gregas” e a sua atitude helénica foi-se desvanecendo até cerca de I a.D, período onde se verificou uma crescente independência dos sistemas estruturais arquitectónicos dos gregos e uma aposta nas variações construtivas.

4. 2^o Andamento: a Idade Média. Mutações: da reforma gregoriana à polifonia. Românico e gótico

4.1. Românico

Na arquitectura

Entre crescentes interesses conjuntos da coroa e do clero – da herança de Carlos Magno (742 - 814), decisivo no contexto do Pré-Românico –, e na pretensão conjunta de rivalidade com o Império Bizantino, assistiu-se neste longo período na esfera arquitectónica a um interesse na construção de mosteiros de grande monumentalidade de forma generalizada por toda a Europa: localizados em pontos remotos e pouco civilizados, estes complexos religiosos reuniam todos os componentes de uma edificação conventual, onde a arquitectura-tipo românica se definia na pesada e fortificada igreja de dupla abside e torres sineiras duplas, nas casas dos operários, oficinas, celeiros, escolas, hospital e cemitério, assim ladeadas por um murete que protegesse o rei nas suas visitas para culto divino. Sob a arquitectura da igreja românica em si, os modelos variavam mas tomavam como modelo a arquitectura militar do Império Romano, porém improvisando segundo uma simbologia profundamente cristã e condizendo nalguns pontos-chave: planta de cruz latina ou octogonal, fechada, maciça e severamente depurada na sua construção em pedra, ladeada por naves laterais e capelas adjacentes, colunas com capitéis cúbicos ou coríntios profundamente decorados, arcos-de-volta-perfeita e variações entre abóbadas de berço e de aresta. Esta estética, desenvolvida primeiramente no reino franco, disseminou-se assim pela Europa entre o séc. XI e inícios do séc. XIII com relativa rapidez, fruto de um aumento considerável do número de edificações construídas numa área que abrangia desde a Espanha até à Itália e a Renânia. Com esta dinamização da construção no território veio também um desenvolvimento gradual da sua expressão: os antigos tectos em madeira são substituídos por pedra, engrossando os pilares interiores; a abóbada quadrangular em sistema articulado; as arestas das abóbadas cruzadas foram sendo substituídas por nervuras, aligeirando a construção; sob as arcadas surgem as tribunas ou trifórios; e igualmente a presença de escultura decorativa e frescos. Relativamente à arquitectura românica em concreto os exemplos abundam, mas contudo destacamos em resumo os casos: de *Saint-Sernin de Toulouse* (1120) e *Saint Savin-sur-Gatemppe* (c. 1115), na França e Borgonha; de *St.-Etienne de Caen* e da Catedral de Durkham (1130) na Normandia e Inglaterra; da Catedral de

Speyer (1061), na Germânia; do Baptistério (1150) e da Torre de Pisa (1372), na Toscana. Além da importância destas construções foram igualmente decisivas a formação das escolas arquitectónicas após a dissolução do reino franco, que souberam manter intacto o conhecimento e desenvolver-lo em obras proto-góticas como a igreja de Santiago de Compostela (1075-1128), a igreja normanda *St. Etienne de Caen* (c.1070) e a catedral da abadia beneditina de Durham (1091-1130), esta última já com os arcobotantes típicos de um Gótico em emergência (GYMPEL, 2001, pp. 20-28; JANSON, 1992, pp. 279-288).

Na música

A definição do contexto musical do românico é difícil de precisar, atendendo que a sua aplicação nas artes se afirmou mais como uma estética de “transição” do que concretamente uma era consolidada. A música criada durante o período românico funde-se discretamente com aquela da era precedente, período onde os seus contornos se encontram mais definidos e onde existem mais fontes fidedignas, sendo esse o motivo pelo qual não desenvolvemos aqui a música deste período. Destacamos, contudo, que o contexto social do séc. X em diante impulsionou uma reforma na música muito pelas restrições da Igreja, que face a um confronto interno que culminou numa cisão fulcral conduziu a uma reforma interna que banuiu os instrumentos do repertório sacro algo que, como se perceberá à frente, foi determinante na morfologia musical sacra.

4.2. O Gótico

Na arquitectura

A arquitectura gótica não foi, com efeito, implantada num dado momento específico, mas sobrepondo-se à românica num substrato visual e ideológico durante a transição do milénio, onde a arte gótica se foi manifestando através de requalificações e amiúdes construções novas, imersa em regionalismos com grande disparidade no que toca ao desenvolvimento da sua traça. O estilo, nascido em França, ganhou força com a associação da coroa francesa à religião católica, passando a representar não só o poder régio e a sua filiação como também a sociedade burguesa enquanto símbolo do poder político e teológico, que começou a ter um papel mais activo na afirmação da fé enquanto potenciador da sua mensagem espiritual.

A tipologia de edificado que rapidamente associamos à arquitectura gótica e com a qual o estilo tomou forma na arquitectura é a catedral. Num período em que as escolas românicas se afirmavam na França, a escola-real da Île de France seguiu desenvolvendo um estilo próprio, à qual pertencia então a de *Saint-Denis* nos arredores de Paris. Considerado o edifício “fundador” do Gótico, foi aqui que o abade Suger (c.1081 - 1151), tomando proveito de uma relação muito próxima com a monarquia francesa e com Luís IX iniciou uma reedificação do coro estreito da abadia entre 1140/44, substituindo-a por uma construção nova, mais espaçosa, colorida e luminosa: pretendo torná-la um centro da espiritualidade francesa, as inovações que Suger arquitectou para Saint-Denis foram imensas - uma cabeceira agora descoberta e centralizada como local de culto, um deambulatório duplicado e coberto por abóbadas de nervura quebradas, um aligeiramento geral da estrutura portante que permitiu assim uma edificação mais leve e mais alta, a substituição dos arcos-de-volta-perfeita por arcos ogivais de maior eficiência estrutural, e também a criação de estruturas exteriores de semi-arco ogival denominadas arcobotantes -, resultando num sistema estrutural que aligeirou a edificação e permitiu construções mais altas, com uma maior permeabilidade luminosa onde os vitrais coloridos se transformam numa narrativa bíblica que, pelo seu carácter iconográfico, permitia a sua leitura por todos. Aqui jaz então a característica mais peculiar do modelo arquitectónico gótico, a associação entre o espírito místico/simbólico e uma funcionalidade multifacetada, possibilitada pelas inovações técnicas de Suger que reformulou uma nova imagem da catedral, não só dentro mas fora do edifício e na sua relação com a paisagem: à fluidez e depuração do espaço interior corresponde um exterior estruturalmente ramificado e fragmentado, onde a fachada e as suas torres se transformam num veículo de grande expressão artística das mensagens simbólicas e diluem a fronteira entre acção e representação. No que Otto von Simson resume em *The Gothic Cathedral* (1962) como sendo exclusivo do gótico “(...) a relação única entre estrutura e aparência ...” (SIMSON, 1962, p. 3, tradução nossa), a fusão entre forma e função da catedral gótica adquire assim uma expressão complexa, utilitária mas simultaneamente simbólica: um dinamismo espacial, funcional e espiritual que reflecte a verticalidade da igreja com a sua pretensão de alcançar o “céu celeste” a partir de uma edificação que simbolizasse, não só a obra de Deus, mas também o expoente do conhecimento por este oferecido, libertando a construção pesada do chão e elevando-a em direcção ao Céu. Porquanto que as primeiras obras góticas fossem oriundas do meio rural, a sua construção nos centros urbanos reiterou ainda mais o poder da sua mensagem, patente na realidade francesa num sem-número de edifícios, dos quais se destacam a Notre-

Dame de Paris (1161-1197), a Catedral de Chartres (1145-1220), a Catedral de Amiens (ab.1220) e a de Reims (1225-99) (GYMPEL, 2001, pp. 30-36; JANSON, 1992, pp. 300-308).

No que a França liderou enquanto palco dos ensaios do gótico, outras nações seguiram tomando a sua edificação como exemplo, muito por força do respeito conseguido pelo ensino superior francês, pelo poder da ordem de Cister e pela mestria dos arquitectos e escultores itinerantes franceses, factores que se fundiram com o poder expressivo da própria arquitectura e da sua invocação religiosa. Na Inglaterra, por exemplo, o estilo teve grande aderência por parte do circuito normando, que regionalizou o estilo não só através da uma exacerbação da sua dimensão horizontal relativamente à vertical mas igualmente através de uma preferência pelo carácter interior decorativo ao invés do puramente funcional – são exemplos desta vertente do Gótico “à inglesa” a Catedral de Salisbury (1220-70), a de Lincoln (1185-1302) e de Gloucester (1332-57) e, já numa fase final, a abadia de Westminster (1503-19). Na Alemanha o estilo encontrou alguma resistência, muito por força de uma fidelidade ao estilo românico: a influência da traça românica no Gótico alemão é perceptível particularmente na Renânia, onde o gótico se misturou com as pré-existências e cunhou um estilo regional, o das “igrejas-salão” ou *hallenkirche* – mencionamos como exemplos a capela-mor de *St. Sebald* (1361-72) onde a nave central e as laterais têm a mesma altura e revelam as premissas românicas, e a Catedral de Colónia (1248-1322; finalizada entre 1842-80), que aspirava ser um “arranque” do gótico alemão mas que, por circunstâncias várias, a construção vacilou em 1560 e só retomou três séculos depois. Sobre um regionalismo gótico destacamos a contribuição excepcional da Itália, que aproveitou os conhecimentos da Ordem de Cister que ali se relocou e pluralizou, com a ajuda da burguesia italiana que ali cunhou uma originalidade muito própria e aparte dos modelos franceses, o gótico em vertentes tanto religiosa como da habitação quasi-palacial, numa lógica que antecedia em Florença o florescimento do Renascimento – são exemplos desta ambivalência a igreja da Abadia de Fossanova (1208), a Igreja de Santa Maria dei Fiore (1296-1446), a Catedral de Florença (1295-1436; a cúpula foi já renascentista) e de Milão (ab.1386), e os edifícios civis de arquitectura secular *Palazzo Pubblico* (1297-1348) e *Ca’ d’Oro* (1421-1440) (GYMPEL, 2001, pp. 36-41; JANSON, 1992, pp. 309-317).

A arquitectura gótica prospera, segundo Simson (SIMSON, 1962, p. 10, tradução nossa), tomando proveito “... da relação próxima entre estrutura e aparência...”, para corporizar o símbolo que ambas complementam enquanto interpretação da teologia cristã. Na sucessão das inovações iniciadas pelo Abade Suger na Ile de France,

comparativamente à forma da basílica românica a catedral gótica assume uma verticalidade linear e uma leveza ímpar, onde as forças actuantes mas realçada; a luz da catedral gótica adquire um carácter imersivo e unificador que realça a verticalidade dos seus próprios edifícios. A *“lux nova”* a que Suger faz então referência, e a luz que as Escrituras subscrevem ser a presença visível de Cristo, passa a ter uma tradução artística para o homem medieval, que acreditava num mundo “criado”, essencialmente bom e numa rede de valores estável, onde o belo era necessariamente útil e bondoso. Esta é a principal de um conjunto de inovações que distiguem o Gótico das tendências artísticas anteriores, inovações essas que Panofsky (PANOFSKY, 1986) explorou num dos seus estudos clássicos:¹⁶ os pressupostos resultaram da uma transformação, convertida ao Cristianismo, de propostas que, embora fragmentadas, não obstante sobreviviam não já em termos de forma e de estética, mas antes em termos conceptuais, provenientes, ainda e sempre de uma antiguidade clássica que não havia sido elidida, apenas perdida ou esquecida uma vez assente o predomínio de Deus sobre o Homem. Com efeito afiança Paulo Pereira (PEREIRA, 2014a, p. 8), baseando-se nos estudos do famoso historiador de arte naturalizado norte-americano, que *“(…) nada disto era estranha a espinha dorsal de toda a pedagogia medieval que tinha no Trivium (Gramática, Retórica e Dialéctica) e no Quadrivium (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia) os seus suportes disciplinares prioritários no que respeitava às Artes Liberais, associados aos princípios escolásticos. Porém, saímos porventura do plano estritamente homológico, característico dos ensaios de Von Simson ou, especialmente, de Panofsky (...), o mais influente texto sobre a arquitectura gótica jamais publicado. Esta conhecidíssima obra trata da concepção “intelectual”, deixando todavia de fora os lances empíricos e práticos decorrentes do conhecimento da “visão do mundo” do gótico que eram, na sua altura — anos 50, - escassos, para não dizer inexistentes, quanto a estudos sobre a concepção da arquitectura, no seu sentido prático, e sobre a construção e respectivos métodos. “*

Na música

A cultura musical da Idade Média foi determinada, maioritariamente, pelo poder da Igreja Católica sobre o acto da criação musical. Ainda que o acesso a instrumentos fosse parco mas cada vez mais facilitado – em termos relativos, é claro – este era ainda exclusivo das classes mais abastadas, como a nobreza e a Casa Real, ou eminentemente o

¹⁶ É necessário reaver as propostas daquele historiador de arte uma vez que, em grande medida, elas explicam a razão do advento de uma nova era no Ocidente, em grande parte baseado na criação das Universidades que acompanhou de perto a renovação gótica.

Clero; com efeito, poucos músicos fora destes círculos possuíam de facto um instrumento, e os que possuíam raramente se sustentavam dela. Ainda assim, com o desenvolvimento das cidades-estado, a Europa tornou-se não só um espaço de circulação de bens, como também um aglutinado de estados abertos a viajantes na busca de melhores condições de vida, enquanto que a Igreja desenvolvia paralelamente a sua vertente musical enquanto ritual espiritual.

Ainda que existam hoje alguns escritos sobreviventes de tradições musicais tão antigas como o séc. V, a transição da música da Antiguidade para o Românico e para o Gótico comportava já hábitos bem consolidados e, neste contexto, a música ao serviço da Igreja cantava-se mais num registo de eucaristia cristã do que de orações de génese judaica. Com hinos monódicos fáceis de interpretar a poucas vozes, a missa resolvia-se com “respostas” pela congregação num registo fácil de descodificar e interpretar, que depois evoluiu para o canto dos salmos do Velho Testamento. Este desenvolvimento coincide curiosamente com a construção exponencial de mosteiros, facto importante se considerarmos a vida monástica como um desejo de explorar a criatividade humana no registo musical (LORD & SNELSON, 2008, pp. 12,13). Onde cada escola regional desenvolvia registos locais, o acréscimo de mais vozes antevia regionalismos com um repertório diverso – como o ambrosiano ou o moçárabe - que se que consolidaria por volta dos sécs. VII-VIII no primeiro tratado no estilo cantochão, conhecido como *cantus planus* ou canto gregoriano (LORD & SNELSON, 2008, p. 24). Com *Musica disciplina*, da autoria de Aureliano de Réomé (fl. c. 840/50), inicia-se a formação do repertório escrito¹⁷ com o uso de *neomas* como sistema gráfico, uma versão “primitiva” da actual pauta musical (BOFFI, 2015, p. 30). Paralelamente, em termos cronológicos – e ainda que a Igreja Católica tenha obtido extenso controlo sobre a criação artística medieval até ao Renascimento e mesmo depois deste –, o florescimento económico de cada cidade-estado independente, como também das trocas comerciais entre cada uma, permitiu igualmente a cantautores laicos viajarem, explorarem e desenvolverem novas formas de cultura humana musical: foi neste período que se iniciou um processo de criação musical laica,

¹⁷ Por ser à altura uma linguagem de formação então restrita a membros do clero, a escrita musical não se estenderia ainda à música popular - motivo pelo qual a música deste período se revelou restrita a motivos religiosos – e esta manter-se-ia fortemente censurada. Com o crescimento das principais capitais europeias e abertura da sociedade a um registo musical mais complexo tanto melódica como ritmicamente, o madrigal e a balada foram formas profanas de dar uso à poesia como narrativa musical, sedimentando uma tradição que duraria até ao desenvolvimento do Renascimento, já em fins do séc. XV (BOFFI, 2015, pp. 45-49).

autêntica e separada do contexto religioso, e que permitia a estes viajantes actuar por toda a Europa e reinterpretar tradições vernaculares de outros locais. Há registos, se bem que raros e fragmentados, de canções germânicas e escandinavas de natureza épica do séc. IX até ao séc. XII. Ainda que não existiam registos abundantes sobre esta actividade, a partir do séc. XII surgem tradições de música secular com origem na poesia, tocada por viajantes como os *troubadours*, os *trouvères* e os *minnesinger*, que com base numa tradição oral erravam pela Europa trabalhando por conta própria e interpretando poesia latina e textos sacros, possivelmente acompanhados ao aláude, em festins e teatros de praça (BOFFI, 2015, pp. 40-42).

Pelo facto de estes músicos errantes tendencialmente tocarem música com conotações consideradas “imorais” segundo a fé cristã, a Igreja Católica actuou com censura papal sobre a música trovadoresca e baniou o uso de instrumentos musicais do circuito cristão – exceptuando o órgão de tubos –, uma condenação que se arrastaria até ao séc. XIX; por alusão, a música da corte daria pleno uso a flautas, harpas, trompetes primitivos e órgãos portáteis para satisfazer a vontade de presenciar música (WRIGHT, 2010, p. 79). Simultaneamente a música sacra evoluiu num registo exclusivamente vocal, forte impulsor das primeiras formas de polifonia em finais do séc. IX (LORD & SNELSON, 2008, p. 13): tomando como base a escrita neumática cunhada por Guido d’Arezzo (991/92 - 1033) – que definira a *solmização* e os graus de uma qualquer escala a partir de um Hino dedicado a São João¹⁸ –, o *organum* melismático surge no final do século como canto polifónico com melodia e ritmo definidos. Culminando neste período com Léonin e Perótin na composição polifónica, a “escola” de Notre-Dame afirma-se como a pioneira no desenvolvimento da música ocidental rumo à complexidade melódica da escrita polifónica. No seguimento das experiências polifónicas sucederam-se outros estilos como a *ars antiqua* (c. 1320) – que, grosso modo, defendia a tradição antiga do moteto, primeiro sacro e seguidamente sob lírica profana – por forma de um cânone simples e linear, e a *ars nova* francesa a partir de um tratado (c. 1320) de Philippe de Vitry no qual, segundo Boffi, a polifonia evolui separada do sentido litúrgico. Foram autores como Guillaume de Machaut (1302 - 1377) que se dedicaram a explorar a partir da *ars nova* uma maior diversidade rítmica a partir da escrita de missas, o que incentivou daí em diante a busca de uma maior diversidade de texturas musicais (BOFFI, 2015, pp. 44-46).

¹⁸ Com as primeiras palavras “Ut”, “Resonare”, “Mira”, “Famuli”, “Solve” e “Labii” derivaram o Dó, Ré, Mi, Fá, Sol e Lá que se usam actualmente, faltando o Si. Ver Boffi, op.cit, pág. 34.

4.3. Inter-relação: na análise do desenvolvimento técnico da arquitectura e da música da Idade Média constata-se que ambas foram impulsionadas, ainda que aparentemente sem relação entre uma e outra, por duas inovações técnicas específicas, e como veremos, relacionadas: na arquitectura, a revolução do sistema construtivo das basílicas, e na música o surgir das primeiras formas de polifonia na música ocidental. Uma das maneiras de analisar a relação com a arquitectura, por parte de Panofsky, foi a de estabelecer um conjunto de homologias: entre a grande construção e mais ínfimo pormenor, como um candelabro ou a própria caligrafia, existe um efeito de unificação ou de congruência de “estilo”, que aponta para um mesmo mergulho cultural por parte de todos os que adoptam este modo de fazer. A música não seria excepção.

A começar por uma relação explicada lucidamente por Umberto Eco (1932 - 2016) e que consagra o que se poderá chamar uma “teoria” ou uma “estética”, embora não vertida para tratados sectoriais, ou para muito poucos – os musicais, por sinal, por se encontrarem ligados à liturgia do quotidiano, ou mais precisamente ao “quotidiano da liturgia”, segundo o autor ela assenta, afinal de contas, na escolástica, especialmente a partir do século XIII/XIV com a adopção universal dos ensinamentos de S. Tomás de Aquino (1225 - 1274) – numa perspectiva mais aristotélica do que neo-platónica –, mas integrando, sempre que possível, as duas vertentes e deixando as considerações pitagóricas para trás ou apenas em pano de fundo: *“Tudo isto e muito mais irá reflectir-se na própria arquitectura através de princípios como os da perfectio prima e da perfectio secunda que, assim conjugados, se tornam num círculo conceptualmente fechado sobre si próprio, uma vez que a ‘perfeição primeira’ existe porque o que o artífice criou se adequa aos seus fins; e, ao adequar-se aos fins, aquilo que existe é, por assim dizer, belo, nisto consistindo a ‘perfeição segunda’.* Dá-se assim primazia ao funcional (ao ‘funcional’ considerado na sua dupla dimensão de uso e de deleite estético)”. Na escolástica, a tríade da estética de S. Tomás de Aquino, para o qual a beleza se funda na “integridade” (*integritas*) “(...) da coisa criada, na ‘proporção’ (*proportio*, ‘uma proporção não matemática mas axiológica e moral, isto é, vista à luz da razão) e na ‘clareza’ (ou *claritas*, que não é apenas luz mas um valor útil, de evidência pela razão, também), encontra-se assim bem explícita na estrutura dos templos góticos estrangeiros e portugueses, na sua conformidade, na sua escala e na sua funcionalidade — mas concebidas ao mesmo tempo como um todo significativo, concorrendo para um mesmo fim, que é a glorificação do santo ou da personagem sagrada ao qual a igreja é dedicada —; adequando-se, enfim, à indistinção tipicamente escolástica entre utilidade e beleza, entre *pulchrum* ou *decorum* ou entre *aptum* e *honestum*” (ECO, 1989, p. 27; PEREIRA, 2014a, p. 9). Sendo que, em boa

medida e pese embora a distância temporal, as bases do pensamento gótico e da sua materialização nas artes advém de Santo Agostinho e dos seus contributos para a Teologia e Filosofia ocidental. Note-se que *“os termos utilizados pela escolástica, ou a sua declinação, poderiam descrever a construção gótica: ‘clarere, clarus, clarifi care’.* A partir deste momento, as motivações retóricas da escolástica e as sugestões plásticas parecem andar a par. Pensamento e arte encontram-se num íntimo sistema de correspondências e homologias, como bem viu Erwin Panofsky”.

Atendendo aos desenvolvimentos paralelos da arquitectura e da música durante o Gótico da Idade Média – e a inter-relação *forma-função* entre ambas, contemplada por exemplo no domínio da acústica –, pode-se constatar que as condições físicas e sonoras da catedral gótica permitiram e fomentaram o desenvolvimento da polifonia no Gótico, pelo facto de as notas produzidas pelo canto no interior da catedral gótica reverberarem durante mais tempo que no interior de qualquer outro edifício de dimensão inferior, e da sobreposição harmónica – simultânea – de notas ter permitido explorar as relações de grau entre elas (MOTA, 2010, p. 174); a esta componente acresce a circunstância holística da Teologia gótica, e que teve como principal contribuidor o filósofo e teólogo Boécio (c.480 - 524), que entre estes domínios estenderia a sua actividade à própria teoria musical. Sobre essa compreendemos estar de facto aqui presente em duas vertentes: a da acústica – amplificada, multiplicada e potenciada pela formulação de altas naves e de sistemas de ogiva, introduzindo reverberações e ecos cada vez mais complexos – mas também ao nível da concepção, uma vez que existiam laços unindo *“(…) a concepção, enquanto acto intelectual – geralmente ligado ao encomendador –, com a concepção enquanto acto de iminente teor prático – ou destinado a ter repercussões no plano prático –, designadamente no que respeita aos processos de que se servia o executor da obra, geralmente o mestre-pedreiro. Estes processos espelhavam a concepção cosmológica da Baixa Idade Média e da Idade Média Tardia, reflectindo, inclusivamente, as diferentes maneiras de “ver o mundo” e de o “explicar”, fosse através de processos estritamente empíricos, fosse através de disciplinas da tradição – mas utilizadas, como se sabe hoje, no acto de preparação, concepção e execução de um edifício”*(PEREIRA, 2014a, p. 8).

A associação ou interrelação entre música e arquitectura é enfatizada por Panofsky quando chama a atenção para os métodos de raciocínio induzidos pela escolástica, e a sua forma de organizar e expôr os saberes: *“Cette préoccupation concernait la littérature philosophique et théologique, dans la mesure où l’articulation intellectuelle du sujet implique l’articulation acoustique du discours par phrases récurrentes et l’articulation visuelle de la page écrite par rubriques, numéros et paragraphes. Directement, elle touche tous les arts. De même que*

La musique tend à s'articuler selon une division du temps exacte et systématique, — c'est l'école de Paris qui, au XIIP siècle, introduit la notation 'proportionnelle' encore en usage et encore évoquée, en anglais au moins, par lês termes originels de breve, semi-breve, minim, etc. — de même, lês arts visuels tendent à s'articuler selon une division stricte et exacte de l'espace, au prix d'une 'clarification pour la clarification' dès contextes narratifs dans lês arts figuratifs et des contextes fonctionnels en architecture" (PANOFSKY, 1986, p. 100). Sublinhamos, para além destes estes aspectos, os argumentos interrelacionais da "articulação visual" que "toca a todas as artes". Panofsky vai mais longe e explica que no âmbito da Teologia, conforme a escolástica virá a desenvolver e a sistematizar, o todo que é fruto de uma "revelação da fé" pela "razão" exige " (...) un système de pensée complet et autonome à l'intérieur de ses propres limites, (...) Et ceci ne peut se faire qu'au moyen d'un schème de présentation littéraire qui soit capable d'élucider pour l'imagination du lecteur les démarches mêmes du raisonnement de la meme façon que le raisonnement est censé élucider pour son intellect la vraie nature de la foi. Du la le schématisme ou le formalisme (souvent tourné en dérision) des écrits scolastiques qui culmine dans la Summa, avec sês impératifs de totalité (énumération suffisante), d'organisation conformément à un système de parties et de parties de parties homologues (articulation suffisante) et de distinction et de necessite déductive (interrelation suffisante), le tout étant rehaussé par l'équivalent littéraire des similitudines de Thomas d'Aquin: terminologie suggestive, parallelismus membrorum et rime" (PANOFSKY, 1986, p. 92). "Parelelismo entre as partes e rima" é assim o que se pode encontrar doravante no contexto geral e também na notação musical do período que vai do século XII ao XIV/XV, ou seja na plenitude do gótico, e onde a arquitetura pode ser lida, se assim o entendermos, segundo um esquema de homologias contempláveis enquanto manifestações desta racionalidade e, já agora, de uma musicalidade de "breve, semi-breve, minima."

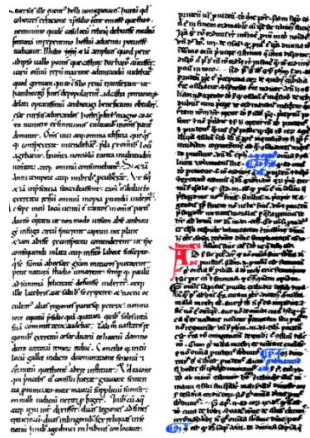


Figura 6 - Contraste entre um texto teológico do século XI e um texto teológico do século XIII, com "moscas" capitulares e parágrafos como "pontuações" (seg. Panfosky, 1986). A racionalidade ao serviço do texto e da sua notação.



Figura 7 - Janela do gótico "radiante" e texto da mesma época (seg. Panofsky, 1986).
Homologias entre caligrafia e estilo arquitectónico (cerca 1245-1272).

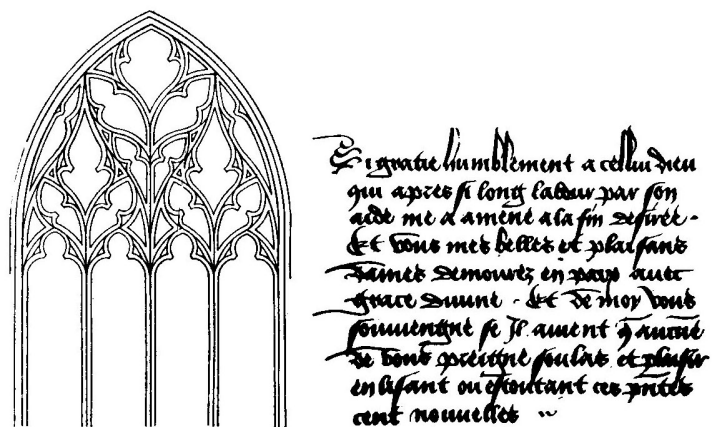


Figura 8 - Janela do gótico "flamejante" e texto da mesma época (seg. Panofsky, 1986).
Homologias entre caligrafia e estilo arquitectónico (1432).

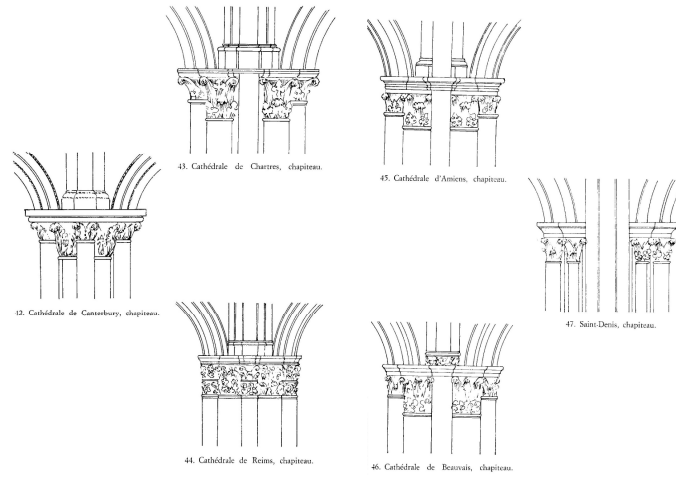


Figura 9 - Variantes de colocação de capitéis/impostas em catedrais góticas (seg. Panofsky, 1986).

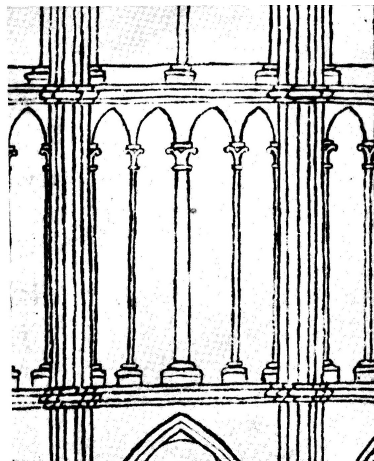


Figura 10 - Representação de trecho do alçado interior da catedral de Amiens por Villard de Honnecourt (1232) (seg. Panofsky, 1986).

Ritmo, rima, desmultiplicação e notação.

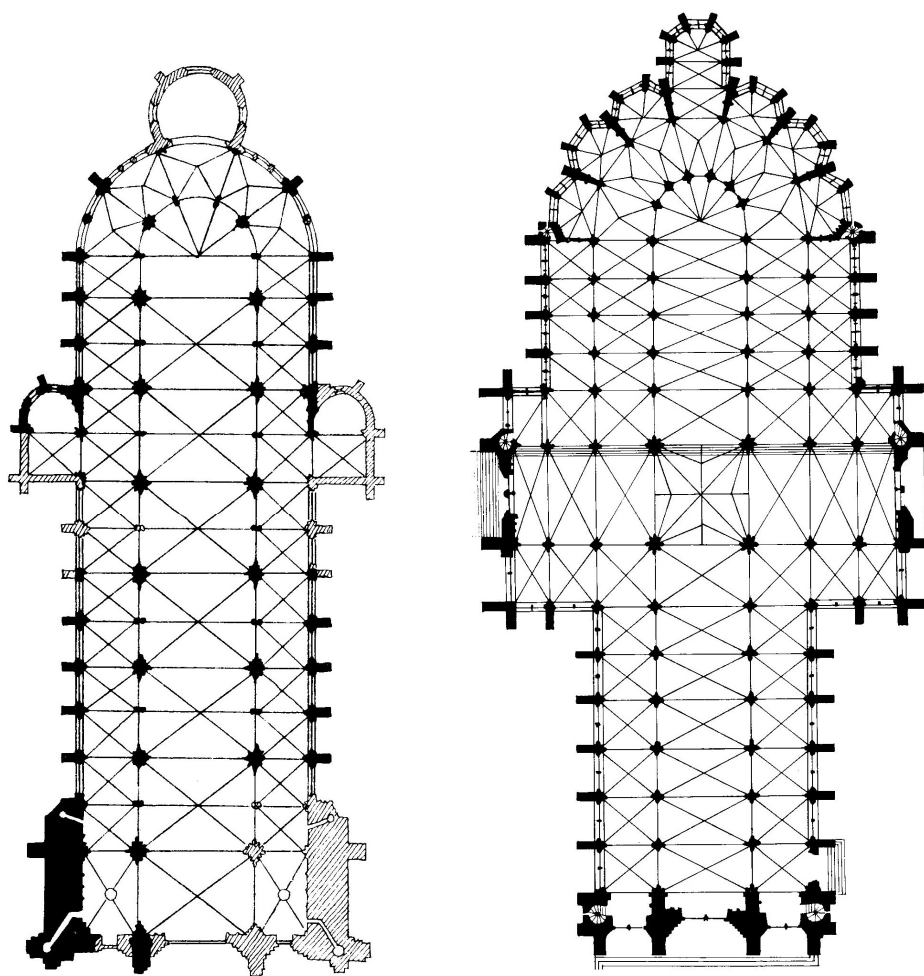


Figura 11 - Plantas das catedrais góticas de Sens (1140-1168) e de Amiens (1160).
Note-se as diferenças nos esqueletos de ambos os edifícios, que apesar de distintas se inserem na mesma “esfera espiritual”.

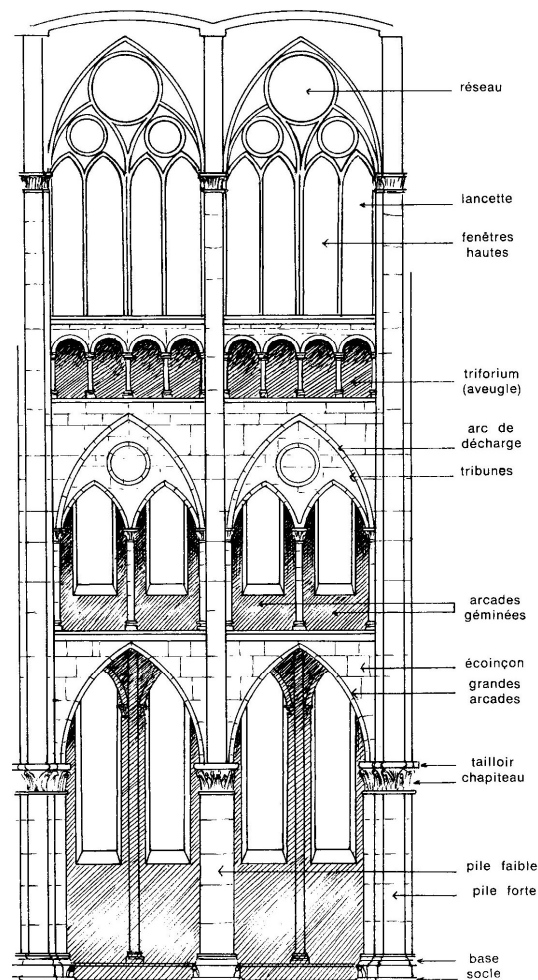


Figura 12 - Alçado interior-tipo de uma catedral gótica (seg. Panosfy, 1986).

Segundo sugestão de Paulo Pereira, em comunicação oral, o esquema de organização dos diversos planos ou “andares”/“registos” obedece à racionalidade da escolástica e à organização dos capítulos, mas também repercute a polifonia de “camadas de melodias” típica da música sacra gótica.

Considerando os factos que acima ilustrados, e relembando a posição da Igreja relativamente à produção instrumental da música sacra deste período, Luís Henrique constata também que a acústica do interior gótico opera como uma “*extensão*” do instrumento, e que a energia sonora é portanto filtrada e trabalhada pelo interior antes de chegar ao ouvido (HENRIQUE, 2014, p. 760): a resposta que o interior gótico oferece ao canto vocal revelou-se assim uma ferramenta essencial para a exploração da harmonia polifónica, posto que, pela natureza material da pedra, é relativamente imutável na sua densidade interior e permitiu, agora pela sua natureza reverberativa, o estudo aprofundado das relações harmónicas de um canto humano, que por ser

potenciado sem recurso a nenhum artifício mecânico de grande complexidade dispensa qualquer complemento exterior à performance. Para suportar esta lógica apontamos também que, no reconhecimento deste aproveitamento, o compositor Pérotin (fl. c. 1200) terá se inclusive acomodado à acústica reverberante de Notre-Dame em Paris e utilizado esta como “ferramenta de estudo” durante composições litúrgicas que criou e compilou posteriormente no *Magnus Liber* (FORSYTH, 1985, p. 34). Trata-se então de uma inter-relação *semi-casuística*, não completamente intencional mas aproveitada aquando da sua súbita percepção: a homologia que estabelecemos explícita onde a *forma* arquitectónica influencia a *forma* musical através da física da acústica e dos contornos da sua forma, potenciada igualmente pela *função* da arquitectura gótica enquanto catalisador da *função* litúrgica do canto, estando ambas as componentes fortemente regradadas pela totalidade da *simbologia* teológica enquanto matriz da prática da fé cristã deste período. Do mesmo modo, a música se afirma como intensificador da expressão arquitectónica interior: a *forma* musical perde-se nas suas camadas entre as reflexões holísticas da materialidade das naves e clerestório, onde a sua principal *função* é encaminhar a percepção do espaço sagrado rumo a um estado de depuração da alma e – dos seus pecados, entenda-se – e *simboliza* a utilidade da liturgia na narração da vida de Deus, do Seu caminho e da Sua mensagem.

5. 3º Andamento: Renascimento - ruptura e reinvenção da arquitectura: perspectiva harmónica e proporção

Introduzindo aqui um breve resumo histórico, o séc. XIV é hoje considerado um momento de redireccionamento da Filosofia ocidental, onde o que tinha acontecido nas realizações humanas até então era visto como arcaico, subversivo à fé e aquém das capacidades intelectuais humanas: a teocracia instalada do Gótico Final começava a desagregar-se lentamente por toda a Europa, e com ela as forças religiosas que condicionavam a expressão artística foram gradualmente perdendo poder sobre uma intelectualidade crescente. Seria necessária uma mudança de mentalidade, um câmbio na forma de como a sociedade se olha para si própria, para as suas restrições morais, para os seus feitos e conquistas. Aquando do Grande Cisma do Ocidente e do proliferar da Peste Negra pela Europa, o tumulto social que se instalou foi potenciado pela conquista de Constantinopla em 1453, que fez retornar a Itália intelectuais e artistas

sediados no Império Bizantino Oriental: pelo facto de ser também em Bizâncio que se localizava a maior colecção bibliográfica da Europa – e desta, por força da guerra, ter desaparecido irremediavelmente –, deu-se o retorno ao Ocidente dos maiores intelectuais e artistas do império, e seria na Europa onde encontrariam um espírito de afirmação competitiva entre as várias províncias italianas, muito propício ao desenvolvimento artístico (NUNES, 2005, p. 254). Face também a uma desacreditação do poder da Igreja Católica, o Humanismo centraliza o homem como agente principal das acções num mundo descoberto a cada dia, numa auto-análise focada no estudo do sujeito principal da sociedade humana e da sua relação com a Terra ao invés do Céu, numa primeira postura de verdadeira “consciência de si” inédita na sociedade ocidental até então.¹⁹

Na arquitectura

Sendo facto assumido que a arquitectura do Renascimento não fora apenas uma *per se* mas uma sucessão de vários estilos locais dotados de grande carácter individual – à semelhança da definição do seu próprio conceito, ou seja, o “renascer” do potencial individual do ser humano –, as obras arquitectónicas produzidas tanto em Itália como na França, Espanha e Alemanha possuíam grande inter-coesão estética e formal, dividindo-se essencialmente em dois momentos relativamente distintos do *Quattrocento*: o Proto-Renascimento e o Renascimento Pleno.

O Proto-Renascimento chega-nos enquanto período de incubação das premissas renascentistas num Gótico tardio italiano: tendo a cultura burguesa italiana interpretado, como já vimos, a traça gótica segundo uma postura muito própria, ela convergiu numa redescoberta da *harmonia mundi* e da beleza segundo as máximas do Humanismo. Posto que o acesso à cultura por parte da burguesia separou o conhecimento científico da Teologia, o lento processo de secularização abriu portas ao triunfo do racionalismo, das ciências empíricas e naturais, da democracia e dos direitos naturais e da emancipação do mercado. Sobre estas acrescenta-se também a requalificação lógica da arquitectura *enquanto obra de arte*, alcançável somente pela regularização dos princípios cosmológicos e da proporção harmoniosa da Antiguidade Clássica – explicados então na obra de Vitruvius²⁰ e complementados pela nova filosofia do círculo, da perspectiva, da planta

¹⁹ Ver Apêndice.

²⁰ A redescoberta do tratado de Vitruvius por Poggio Bracciolini em 1415, e os sucessivos comentários que daí resultaram, deram origem a uma corrente de imitação da Antiguidade que se “casava” com a recuperação dos grandes textos da

circular e de cruz latina centradas –, e iniciada em Florença com o revolucionário projecto da cúpula da sua catedral (1420) na criatividade de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446). Posto que a sua construção implicou novos sistemas construtivos e uma omissão da estrutura da obra, ela inaugurou com efeito o arquitecto enquanto mestre da modelação *a priori* da obra e criador individual, uma atitude que seria exemplar para Leone Battista Alberti (1404 - 1472), que lhe sucedeu numa geração de importantes arquitectos humanistas do Proto-Renascimento (GYMPEL, 2001, pp. 42-45; JANSON, 1992, pp. 400-409,420).

Seriam estes dois arquitectos que abririam caminho para o Renascimento Pleno, assim explicado pela completa e complexa aplicação dos pressupostos por eles ensaiados, tanto em obra feita como nos projectos em papel – estes últimos amplamente disseminados na imprensa em emergência –, e que iniciaram aqui a sua influência no curso da actividade artística e arquitectónica do “génio criador”. Esta actividade transferiu-se, por força dos interesses da Igreja em reabilitar a sua imagem, para Roma, onde um conjunto de artistas e projectistas seguiu fazendo carreira sob o espectro de uma arquitectura mais “orgânica”. Dos primeiros a enveredar pela vertente projectual conta-se Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), célebre artista que entre pinturas e esculturas notáveis assinalou o seu interesse em arquitectura através dos seus desenhos de obra não construída, onde se inclui por exemplo um projecto para uma igreja (c.1490) que revela de forma indelével um contacto com um outro arquitecto, este com obra feita - Donato Bramante (1444 - 1514), projectista do *Tempietto San Pietro in Montorio* (1502-1503) e, sob contracto do Papa Júlio II (1503-13), do monumental projecto substituto da velha basílica de S. Pedro do Vaticano que, por exceder numa complexa malha de cruces gregas e malhas circulares, não chegou a ser construído. Serviria, porém, como base para o genial Miguel Ângelo (1475-1564), que entre a escultura de David (1501-4) e Moisés (1513-15) se dedicou, tanto à capela dos patronos Médicis (*San Lorenzo*) e ao Capitólio como ao projecto final da Basílica de São Pedro do Vaticano (1546-64), com a cúpula a ser terminada em 1590 por Giacomo della Porta e a Praça segundo projecto de Bernini (1656-67) (GYMPEL, 2001, pp. 42-48; JANSON, 1992, pp. 449-451,455-458).

Filosofia, Geografia, História e teatro e crónica dos gregos e romanos, realizada concomitantemente pelos motivos acima apontados. Circulando o manuscrito, e depois colhendo o favor da imprensa a partir de edições em latim e, finalmente, em vernáculo italiano de entre as mais importantes edições em livro impresso, – a saber, em Roma no ano de 1486, editado por Fra Giovanni Sulpitius; em Veneza, no ano 1511, editado por Fra Giovanni Giocondo (e ilustrado pela primeira vez); e Como no ano de 1521, traduzido por Cesare Cesariano e igualmente ilustrado -, o tratado de Vitruvius viria a servir de guia para o reencontro definitivo, agora “científico”, com os cânones da arquitectura da Antiguidade Clássica e, em especial, a da cultura romana de cerca de 45 a.C., data de factura e compilação dos *Dez Livros* vitruvianos.

Obras estas representativas do auge do Renascimento, todavia desde 1500 que a tendência projectual vinha a enveredar por vocabulários mais ecléticos e individualmente libertos, e no que se iniciou como interesse científico na profundidade simulada da perspectiva cedo se transformou numa ilusão autêntica e irreal, antevendo uma tendência de representação simbólica e monumental “amaneirada”, muito bem representada nas obras de Andrea Palladio (1518-80) e Giacomo Vignola (1507-73). Não tendo sido a única reinterpretação das máximas renascentistas italianas, a norte da Europa o Renascimento tomou formas bastante diversas na sua gramática, permeada então por um crescente interesse por palacetes: na Alemanha o Protestantismo impediu a dominância da estética católica renascentista – denunciada em obras como a Câmara Municipal de Augsburg (1615-20) de Elias Holl (1573 - 1646) e o Palácio de Aschaffenburg (1605-14) de Georg Riedinger (1568 - 1617) – e na França a sintaxe arquitectónica tomou formas jocosas e pitorescas nos palácios reais ajardinados, projectados por arquitectos franceses e italianos – como exemplos desta vertente mencionamos o Palácio de Chambord (ab.1519) de Domenico de Cortona e os irmãos Dennis e Jacques Sourdeau, e o Louvre de Paris (1546) –, uma tipologia em franca expansão e antecessora do Barroco francês (GYMPEL, 2001, pp. 48-51; JANSON, 1992, pp. 473-476,496-497).

Na música

Porquanto as artes figurativas em meados do séc. XV tenham reflectido os ideais humanistas que representam o Renascimento, o mesmo não aconteceu na música do período, pelo facto de não existirem²¹ ainda bases tradicionais escritas da tradição musical clássica que a antecedeu, neste caso a grega e romana (BOFFI, 2015, p. 56). Partindo dos desenvolvimentos da polifonia já atingidos em fins do séc. XIV, o séc. XV foi um período onde se continuou o estudo do contraponto²² relativamente às melodias apresentadas pela música da época, e ao mesmo tempo procurando novas formas de expressão musical focadas no estudo do intercalar de várias melodias numa mesma composição. No contexto de exploração da polifonia, foi por volta de 1450 e o fim do séc. XVI que, no espírito da ideologia humanista, surgiu nas regiões da França um movimento musical determinante para o estudo da natureza polifónica da música ocidental: a escola flamenga.

²¹ Neste contexto constatar-se-á que, porventura, pese embora a música deste período tenha continuado as experiências da polifonia rumo a uma complexidade melódica mais elaborada, seria somente nos sécs. XVI e XVII que se impulsionaria a composição musical rumo a estruturas de índole clássica, importantes para o desenvolvimento da música dita “clássica”.

²² Método de composição por partes, onde os acordes das melodias são criados de forma sucessiva e rigorosa.

A escola flamenga foi um movimento que abrangeu durante um período de aproximadamente 150 anos onde fizeram parte seis gerações de autores de música sacra. Dividindo-se em duas fases – uma primeira borgonheso-flamenga e uma segunda franco-flamenga, o movimento internacional procurou explorar técnicas de contraponto mais complexas aplicadas à música vocal, com uma postura intelectual e consciente na busca de estruturas de composição, não só mais definidas ritmicamente, como também a nível da harmonia que se queria orgânica e equilibrada como um todo. A influência do movimento estendeu-se até à Alemanha, Itália, Espanha e Inglaterra, na busca de inovações estilísticas que, a par da sua abrangência internacional, acentuasse também o gosto e estilo individual do compositor (BOFFI, 2015, p. 52); deste movimento fizeram parte compositores como Guillaume Dufay (c. 1400 - 1474) – que se notabilizou com motetos como *Nuper rosarum flores* (1436) –, Josquin de Prés (c.1440 – c.1521), célebre pelas suas explorações da relação entre música e palavra, não só sacras mas também profanas –, Nicholas Gombert (c. 1500 - c.1556) - segundo Boffi mestre de “(...) *um altíssimo nível técnico e expressivo (...)*” –, Adrien Willaert (c. 1490 - 1560) – a par de experiências com escrita polifónica, fora professor do tratadista Gioseffo Zarlino (que encontraremos mais adiante) – e Roland Lassus (1530/32 - 1594), compositor com vasta obra que abrange motetos, madrigais, missas e *chansons*²³ (BOFFI, 2015, pp. 53-58).

Simultaneamente, em Itália as condições do regime de mecenato por parte de personalidades abastadas de uma nobreza e de uma burguesia em emergência – Papa Eugénio IV (1383 - 1447), Leonello d’Este (1407 - 1450), o papa Nicolau V (1383 - 1455) e Giovanni Rucellai (1403-1483) – favoreciam o apoio à criatividade musical. No contexto de uma rivalidade com a música sacra e eclesiástica este facto foi decisivo para a extensão da música fora da esfera da escolástica religiosa, e ainda mais potenciada pela introdução em Veneza da imprensa musical em 1501, por Petrucci: o sistema de caracteres móveis permitia uma mais rápida divulgação das primitivas partituras de *neumas*, favorecendo a criatividade musical tanto dos músicos de escola como dos autodidactas viajantes (BOFFI, 2015, p. 57).

Sob condições favoráveis o madrigal profano, surgido na Idade Média, evoluiu sob a forma da *frotolla*, onde a conjugação com a poesia criou um estilo assente numa melodia simples de ritmo regular, tocada em alaúde perante as cortes italianas e

²³ Também segundo a tradição trovadoresca francesa, a *chanson* francesa profana tomou contornos polifónicos mais claros e perdurou até ao séc. XVI, período onde o seu estatuto foi substituído pelo bailado acompanhado por organistas como Jean Titelouze e Guillaume Costeley - foi por esta razão de tradição que o séc. XVII francês fomentou o desenvolvimento dos instrumentos de teclas como instrumento clássico preferido em França (BOFFI, 2015, p. 66).

acompanhada vocalmente segundo tradições locais²⁴. O género atinge a sua expressão máxima já na segunda metade do séc. XVI com Luca Marenzio (c. 1553 - 1599) e Carlo Gesualdo (c.1560 - 1613), autores de notável talento e de expressão ímpar, amadurecendo o madrigal renascentista pela indução dos sentimentos através de harmonias mais dissonantes e sucessões mais imprevisíveis (BOFFI, 2015, pp. 60,61). Paralelamente, Florença afirmou-se no séc. XVI como um dos centros de produção musical da Itália, um processo que tinha vindo a desenvolver-se desde meados do séc. XIV e culmina com a criação de uma escola de canto: os seus mais ilustres representantes, Andrea Gabrieli (c.1510/33 - 1585) e Giovanni Gabrieli (c.1554/57 - 1612), afirmaram-se inicialmente como organistas em S. Marcos, de onde partiram para o reconhecimento internacional pelos seus trabalhos sacros e profanos com coros – em conjunto e alternados –, e pela sua “orquestralidade” no uso de instrumento em música profana. Destes autores destacam-se, respectivamente, a obra póstuma *Chori in musica ... sopra li chori della trafedia di Edippo Tiranno* (1588) – destinada à inauguração do Teatro Olímpico de Vicenza em 1585 – e a Sonata Piano e Forte a 8 (1597), sendo Giovanni o primeiro a usar o termo “sonata” por pretender “fazer soar” (BOFFI, 2015, pp. 62-64).

No que se refere à música vocal religiosa produzida durante a primeira metade do séc. XVI, é importante reiterar que a direcção compositiva global que esta tomou foi particularmente definida pela Reforma Protestante – iniciada por Martinho Lutero em 1517 – e pelas implicações que o Concílio de Trento teve a partir da segunda metade do séc. XVI nos renovados ideais católicos, e por afinidade no rumo da composição litúrgica. Sob o pretexto de uma maior participação dos fiéis nas cerimónias litúrgicas, a reforma do repertório musical católico buscou aproximar os crentes dos rituais da música sacra vocal através da língua vulgar ao invés do latim – inacessível à maior parte da população –, atitude que definiria o rumo da música sacra ocidental precedente (BOFFI, 2015, p. 64). Neste contexto, a música religiosa do séc. XVI viu aparecer pela escola de Roma um dos grandes mestres da música religiosa pós-Reforma, e igualmente um dos impulsionadores das experimentações de um Barroco iminente: Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525 - 1594), mais conhecido pelo seu último nome, produziu

²⁴ Aquando da divulgação europeia do género, funde-se com a técnica sensível do contraponto flamengo, tomando a forma do madrigal renascentista por volta de 1530 que, segundo o modelo lírico de Petrarca, aproxima ainda mais a palavra e a música na mesma composição – exemplos deste registo encontram-se na obra de Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino.

numerosas²⁵ obras consideradas incorporações dali em diante do “modelo antigo” musical: a sua linguagem musical prima pela busca do equilíbrio das linhas melódicas e pela exploração da expressão polifónica a partir da declamação do texto, uma atitude já existente desde as primeiras obras e ainda mais acentuada nas composições sacras pós-reforma, na vontade de satisfazer as directrizes católicas derivadas do Concílio – um exemplo desta mestria encontra-se em *Missa Papae Marcelli*, segundo Boffi a “salvação”²⁶ da música sacra (BOFFI, 2015, p. 62).

A par dos desenvolvimentos musicais em Itália e França, foram igualmente incubados outros géneros musicais, surgidos neste período em países como a Alemanha, a Espanha e a Inglaterra: o *lied*²⁷ alemão afirmou-se nos sécs. XV e XVI como fenómeno musical nacional descendente dos *minnesanger*, tendo sido regulado pela escola do *Meistersang* – ou “canto dos mestres” – através de normas rígidas de composição e aplicadas no estilo por compositores como Hans Sachs (1494 - 1576)(BOFFI, 2015, p. 65). Já em Inglaterra, a tradição da ars nova associou-se ao *discantus* inglês através da obra de John Dunstable (c.1380 - 1453), compositor pioneiro na preparação da música inglesa a adaptar à liturgia anglicana; a par da exploração do madrigal no ambiente da corte da Rainha Isabel II, a ele sucederia William Byrd (1543 - 1623) na composição sacra anglicano pela escrita de serviços, hinos e composições de índole moral não-religiosa, no que foi, segundo Boffi, o maior compositor inglês da transição séc. XVI – XVII (BOFFI, 2015, p. 67). Da música espanhola retém-se o mais importante compositor do Renascimento espanhol Tomás Luís de Victoria (c.1550 - 1611), possível aluno de Palestrina e assim, dedutivamente, compositor de repertório sacro extenso: com grande presença de tensão nas suas obras, terá sido o mais importante compositor espanhol de música polifónica do Renascimento (BOFFI, 2015, pp. 67,68).

²⁵ Célebre pelas suas missas – segundo Boffi, obras polifónicas que primam pela paródia e pela paráfrase -, escreveu 104, juntamente com 300 motetos e outras tantas de motivo litúrgico, e 140 madrigais profanos de inspiração religiosa (BOFFI, 2015, p. 62).

²⁶ Ainda que o carácter restritivo dos decretos musicais da Igreja restringisse a liberdade compositiva dos autores sacros deste período, Palestrina consegue implementar nas suas obras uma estrutura equilibrada cuja tenção oscila recorrentemente entre consonância e dissonância, e ao mesmo tempo inovar com esplendor a produção criativa do período lançando as bases para compositores mais livres de autoria individual na segunda metade do séc. XVI (BOFFI, 2015, p. 62).

²⁷ O *lied* manteve-se conciso até ao séc. XVI, período onde a Reforma protestante deu primazia ao coro e à forma litúrgica como se verifica na obra de Roland de Lassus quando se fixou em Munique em 1557: a sua mudança para a cidade foi decisiva para a divulgação do madrigal e do estilo veneziano (BOFFI, 2015, p. 65).

Inter-relações:

« By the finishing I understand a certain mutual correspondence of those several lines by which the proportions are measured, whereof one is the length, the other the breadth and the other the height.

The rule of these proportions is best gathered from those things in which we find Nature herself to be most complete and admirable; and indeed I am every day more and more convinced of the truth of Pythagora's saying, that Nature is sure to act consistently and with a constant analogy in all her operations: from whence I conclude the same numbers, by means of which the agreement of sounds affects our ears with delight, are the very same which please our eyes and our mind. We shall therefore borrow all our rules for the finishing of our proportions from the musicians, who are the greatest masters of this sort of numbers, and from those particular things wherein Nature shows herself most excellent and complete: not that I shall look any further into these matters than is necessary for the purpose if the architect...»

In Schofield, P. H. (2001), *The Theory of Proportion in Architecture*, p.55; apud Alberti, L.B (1955), *Ten Books on Architecture*, reed.

I. Inter-relação: Brunelleschi e Santa Maria de Fiori, o caso

A Catedral de Santa Maria de Fiori em Florença revelou-se um dos primeiros exemplos da arquitectura do Renascimento a seguir “à justa” o espírito humanista.

Após perder um concurso para as portas do Baptistério em 1401-2, Filippo Brunelleschi (1377 - 1446) mudou-se para Roma, onde o convívio com Donatello despertou nele o interesse pelos estudos da arte clássica e da sua medição no contexto da perspectiva científica. Mais tarde com novos conhecimentos técnicos, compete com Ghiberti pelo projecto da cúpula de Santa Maria de Fiori, onde a dimensão deste elemento estrutural necessitava de um método construtivo diferente da prática tradicional. A respeito de engenho Brunelleschi ganha o concurso, e a construção do elemento em si foi feita com dois esqueletos separados, um dentro do outro, com um método de tirantes que reforçava mutuamente a integridade da cúpula; igualmente se construiu a peça com maquinaria desenhada especificamente para esta tarefa. Seria esta atitude, de rejeição da tradição e da busca pela inovação, que faria sobressair o escultor-arquitecto dos demais “mestres da pedra”, e que reafirmaria o espírito da época na busca de um espírito ousado e analítico canalizado para a solução de problemas de índole mais complexa.

Na análise da relação arquitectura-música inerente a esta obra, Maria do Céu Aguiar Mota refere em *Arquitectura, Musica e Acústica no Portugal Contemporâneo* o artigo que Charles Warren escreveu em 1973 para a revista *The Musical Quarterly*, onde este estabelece uma relação entre a cúpula de Santa Maria de Fiori com o moteto *Nuper rosarum flores*, do compositor renascentista Guillaume Dufay (c.1400 - 1474), escrito propositadamente para os festejos de inauguração. Segundo Warren (WARREN, 1973, pp. 158,159) existem várias correspondências estruturais entre ambas as obras, mais especificamente “(...) – its use of two tenors with the same cantus firmus, its isorhythmic and isomelic symmetries, its impressive sonorities, even its overall design - (...)”, o que resulta de “(...) a deliberate attempt on the part of Dufay to create a sounding model o Brunelleschi’s architecture.” Warren justifica esta questão com o facto de as dimensões da cúpula “(...) may be expressed precisely in terms of the ratio 6:4:2:3. (...) These same proportions may also be derived from a different modular scheme based on the twenty-eight braccia squares of the nave bays(...). Six of these squares are contained in the nave, four in the transept (two on either side of the crossing square), two in the apse, and three in the elevation of the dome, measuring from the peaks of the arches to the close of the vault” (WARREN, 1973, pp. 94-96).

Ora, atendendo a estas dimensões, o autor postula que Brunelleschi transpôs uma sequência de números inteiros simples para um sistema de proporções que se aplica na cúpula, e são precisamente esses rácios que Dufay aplica na estrutura do seu motete: o número de compassos totalizado nas quatro secções tem uma relação igual de 6/4/2/3; os tempos do compasso (*tactus*) são os mesmos que o número de *braccia* contido no módulo de 28 *braccia* – “168 na nave, 112 no transepto, 56 na abside e 84 na cúpula”; a subsecção a duas e quatro vozes possuem ambas 28 breves de duração rítmica. Estas unidades, conclui Warren (WARREN, 1973), demonstra que “ (...) the ‘module’ of the motet is the same as that of the cathedral”, onde numa aparente colaboração intencional se demonstra como a estrutura *formal, funcional e simbólica* de uma dada obra arquitectónica serviu e pode servir como base subliminar na criação de uma peça musical, especificamente concebida para nela ser apresentada e a ela eternamente associada. Trata-se assim de uma inter-relação formal intencional, em que as observações de teor arquitectónico conformam a obra musical só a ela destinada.

II. Inter-relação: Leon Battista Alberti

“ Medieval writing on architecture ranges from the descriptive to the speculative, the encyclopedic to the practical. It was not until the Early Renaissance, when the arts were breaking loose from their subservient function and winning a measure of autonomy, that the need to reflect on their function and principles emerged. Art became a mirror of measurable reality; consequently, its laws had to be identical to those of the physical world or behave in a similar way. Definitions and classifications meant the description and prescription of rules.”

In Krufft, Hanno-Walter (1994), *A History of Architectural theory from Vitruvius to the Present*, Princeton, p. 49.

Alberti (1404 - 1472) foi, dentro do leque dos arquitectos do Renascimento, aquele que primeiramente se interessou e pesquisou sobre as premissas clássicas que surgiam tendencialmente na sua época – tida, então e actualmente, como um momento de viragem na teoria da concepção arquitectónica – e na forma de como estas se poderiam consolidar num sistema estético e funcional aplicável. Na sua obra *De Re Aedificatoria* (1452) verificam-se semelhanças com os princípios vitruvianos onde se baseia, das quais se destacam a subdivisão em dez livros, a incorporação de feitos históricos e detalhes técnicos, a sujeição aos princípios das ordens arquitectónicas, a adopção de tipologias arquitectónicas e igualmente de terminologia antiga (KRUFFT, 1994, p. 51); porém, Alberti procurou averiguar quais os princípios elementares por detrás da visão de Vitruvius, reafirmando com pesquisa própria o papel do arquitecto como criador de uma dinâmica humana cada vez mais complexa. Tomando como pilares da concepção arquitectónica os conceitos vitruvianos “*firmitas*”, “*utilitas*” e “*venustas*”, a estes acrescenta um quarto, “*varietas*”, que lida com a muito mais complexa sociedade renascentista – no sentido da “*utilitas*” atribuída ao muito diverso edificado –, criando variações do mesmo modelo adaptáveis à circunstância.

Enquanto que até aí permanecia a ideia de que o arquitecto era um artesão (*faber*) que, submetendo-se a um regime de ensino de natureza popular, não-erudita, se iniciava e especializava no ofício através da aprendizagem em obra com mestres, segundo Krufft para Alberti a doutrina muda: “*For it is not a Carpenter or a Joiner that I thus rank with the greatest Master in other Sciences; the manual Operator being no more than an Instrument to the Architect. Him I call an Architect, who, by sure and wonderful Art and Method, is able, both with Thought and Invention, to devise, and, with Executio, to compleat all these Works, which,*

by means of the Movement of Great Weights, and the Conjunction and Amassment of Bodies, can, with the greatest Beauty, be adapted to the Uses of Mankind”(apud KRUF, 1994, p. 43; VITRUVIUS, 1931, pp. 72-75). Esta afirmação do autor confirma a conquista, do arquitecto do Renascimento, do título de “*artista da ciência*”, pois que a obra por ele concebida deve conter em si princípios fiéis à harmonia da arte e à ciência que se desenvolvia a cada dia.

Vale a pena passar em revista o pensamento albertiano e a sua correlação com Vitruvius, assinalando as semelhanças e diferenças: nota-se, desde logo, que na base do conhecimento albertiano se encontra ainda a díade dos estudos gerais medievais - que, recordamos, tinha como sistema organizativo a esquemática dos saberes da escolástica²⁸ - e que, sobre esse mesmo domínio teórico, é possível extrair uma definição por parte de Alberti²⁹, e assim aproximar-nos de compreender a importância da proporção e, logo, da Música:

- **Numerus (número)**: subdivisão, módulo p/ edifícios e cidade (ruas, praças, monumentos, etc.);
- **Finitio (proporção)**: relação/rácio das medidas (arquitectura / pintura/ escultura) + geometria + óptica;
- **Collocatio (localização)**: empírica; decorre da *finitio* (arquitectura e cidade).

Em Alberti, é a conjugação destes valores que concede à obra de arquitectura “beleza”, um conceito que a partir do latim será introduzido pelo italiano e que substitui todos os outros postulados por Vitruvius no que toca à composição estética da obra: a suportar esta afirmação apresentamos a *concinitas*, segundo o esquema seguinte, de correspondências linguísticas e lógicas entre Vitruvius e Alberti.

²⁸ - Seguimos, daqui em diante até ao próximo capítulo - e adaptamos -, uma versão dos conteúdos da palestra de Paulo Pereira, *Leon Battista Alberti* (inédita), proferida no Instituto Superior Técnico, em Setembro de 2016, agradecendo a cedência e a comunicação destas bases de estudo (PEREIRA, 2016).

²⁹ Ver Apêndice.

<i>utilitas</i>	<i>firmitas</i>	<i>venustas</i>
<i>necessitas</i>	<i>commoditas</i>	<i>voluptas</i>
LINEAMENTI AEDIFICORUM (LINEAMENTI)		
<i>colocatio</i>	<i>numerus</i>	<i>finitio</i>
Localização (adequada)	Proporção exacta	Escala conveniente + disposição agradável

= **CONCINITTAS**

Quadro 1 – Relação entre os termos vitruvianos e albertianos. Autoria própria.

Percebe-se, a partir daqui, uma ligação co-natural entre música e arquitectura, já que a *concinittas* é um figuralismo retórico, sinónimo de harmonia, ou melhor, da harmonização entre o trabalho da natureza e o trabalho do homem, que toma forma da conjugação ou somatório de conceitos naturais e abstractos - *Natureza + Regras matemáticas + Ritmo (eurithmia)*³⁰ – e converge num sistema proporcional.

Já décadas antes Brunelleschi antecipava a teoria das proporções harmónicas: na sua opinião o segredo da arquitectura “*una*” consistia em conceder aos elementos da obra arquitectónica as “ (...) *proporções exactas* - isto é, *relações proporcionais expressas em simples números inteiros – através das medidas principais de um edifício*”, justificando que na Grécia Antiga e no Império Romano este segredo era já conhecido e divulgado dentro do ofício e, procurando encontrá-lo no que restava da arquitectura antiga, tentou replicá-lo em obras como por exemplo *San Lorenzo* (JANSON, 1992, p. 410). A transposição destas simples proporções harmónicas, derivadas da música pelas experiências de Pitágoras, assumia uma leitura muito mais simples do que na arquitectura gótica, regida supostamente pelos mesmos princípios, contudo de aplicação mais complexa e com mais ênfase na questão teológica da forma do que da estética simples e desprovida de ornamento, de difícil leitura visual.

No seu livro *Architecture Principles in the Age of Humanism* (1949), Rudolph Wittkower (1901-1971) dedica uma parte inicial do livro a Alberti, e ao seu estudo da arquitectura dos antigos com vista à transposição dos seus conceitos principais para uma tratadística renascentista. Wittkower observa que a arquitectura do Renascimento exibiu

³⁰ - Segundo Alberti (excertos): “*Um fim exato nunca seria conseguido sem a simetria, já que sem esta se perderia a concordância entre as partes: o que é muito necessário. (...) “A beleza é a harmonia entre as partes em relação ao todo, que por fim, são ligadas segundoum número, proporção e localização, como exige a concinnitas, isto é, a lei mais fundamental e precisa da natureza.” (...) “συμμετρία / symmetria “acordo entre as dimensões e proporção devida e a composição”.*”

uma tendência para a consolidação da planta dos edifícios de carácter religioso em formas geométricas e absolutas, derivadas do quadrado e do círculo, onde a Geometria perfeita de todos os pontos de vista, tida como divina, se exhibe visualmente sem falhas, harmoniosa e equilibrada. Citando Alberti, o conceito de “ arquitetura em harmonia com o Cosmos” resulta do jogo equilibrado entre estas duas formas de concepção das igrejas, cujas proporções formais são sintetizadas a partir das experiências de Pitágoras relativamente à relação entre comprimento de uma corda sob tensão, e onde da frequência harmónica da sua vibração percebe-se que este descobrira que os tons podiam ser traduzidos em relações aritméticas a partir dos primeiros números inteiros 1, 2, 3 e 4: reafirma-se o *diapason* (8ª perfeita), que corresponderia à razão de 1/2; o *diapente* – 5ª perfeita – estaria pela razão 2/3; e o *diatessaron* – 4ª perfeita – resultaria da razão 3/4 (cf. RAIMUNDO, 2014, pp. 9-23).

Este facto foi extensivamente exacerbado pelo uso das proporções harmónicas postuladas na forma e estética construtivas – 1/2, 2/3 e 3/4 – na assimilação do comprimento, largura e altura do objecto arquitectónico; Alberti terá utilizado esta mesma lógica para definir espaços harmónicos em função das dimensões desejadas e de como estas se podem ligar e condensar num espaço igualmente harmonioso (ALBERTI & TAPPE, 1541, pp. 138-138v). Com efeito, daí até Alberti propor dimensões ideais para os edifícios consoante a sua função ou dimensão seria um pequeno passo que, tendo como pano de fundo a Música, incorpora agora novos rácios segundo uma consonância musical mais contemporânea: tais rácios convergiram naturalmente num conjunto de proporções, para ele adequadas à projecção de espaços arquitectónicos – para espaços pequenos sugeriu as proporções 1/1, 2/3 e 3/4; para espaços médios as de 1/2, 4/9 e 9/16; e para espaços grandes as de 1/3, 1/4 e 3/8 (ALBERTI & TAPPE, 1541, pp. 138-138v).³¹

³¹ - As razões 1/1, 2/3, 3/4 e 1/2 são as consonâncias fundamentais do sistema musical grego; razão 4:9 em 4:6:9, : a partir de duas razões 2:3 – 4:6=2:3; 6:9=2:3.

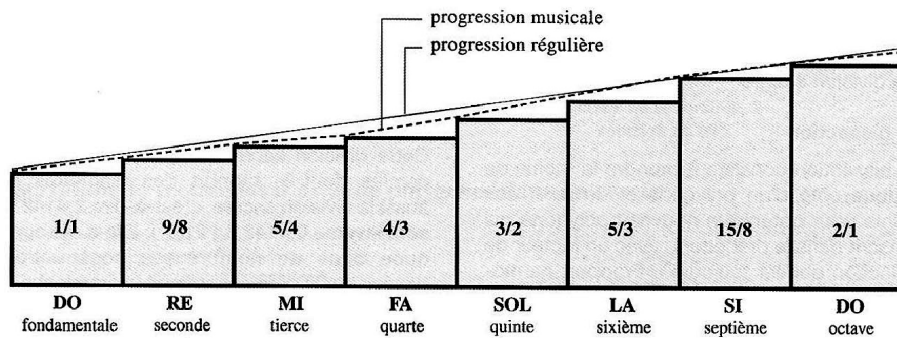


Figura 13 – Rácios de progressões musicais aplicadas a morfologias espaciais (seg. Stephan Cardinaux, apud Pereira, 2016).

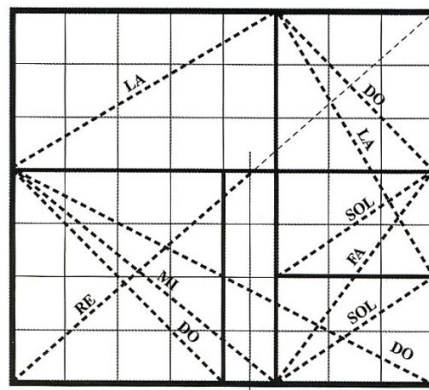


Figura 14 – Montagem de dois sistemas proporcionais (seg. Stephan Cardinaux, apud Pereira, 2016).

Com estes rácios produzir-se-ia, daí em diante, diversos modelos de edificado de estilo clássico ao longo do desenvolvimento histórico da arquitectura ocidental, todos eles com derivações matemáticas da mesma regra antiga, contudo em contraste com a basílica romana, em si uma apropriação funcional do Paleocristão da basílica romana: relembrando que a basílica fora no Império Romano um centro cívico tanto da justiça divina como da humana, Alberti reitera que a forma primária da basílica fora reduzida da sua função divina como templo para um papel de justiça humana, tornando-a inadequada para a realização de cerimónias religiosas (WITTKOWER, 1998, p. 18).

Claro que, por familiaridade ideológica, a música se funde, no século XV e XVI, ao pitagorismo como germen compositivo, reatando e imitando a tradição da Antiguidade e mesmo com a leitura musical do Cosmos feita durante a Idade Média e herdeira desta tradição. Como bem diz Boffi, a transposição da imitação, da arquitectura antiga para a

renascentista, vê-se aplicada na música de Josquin de Prés “(...) no uso de imitação rigorosa como meio de conferir organicidade e estrutura compositiva” (BOFFI, 2015, p. 52): essa imitação, com intento construtivo e assim aplicada nos elementos musicais quer em relação com as esferas celestes quer com as artes por causa das noções de proporção e harmonia, revelam-se como temas centrais dos debates intelectuais³² sobre a Natureza e até mesmo do conceito de “beleza”. Embora este sistema fosse perdendo protagonismo à medida que o “empirismo” aristotélico ia ganhando a sua importância no ensino e na teoria do conhecimento, é contudo objecto de um ensaio notável pelo italiano Franchinus Gaffurius (1451-1522), intitulado *Practica musice*, e onde consagra os ensinamentos medievais que davam a Terra como fixa e central, e os planetas, à medida que se encontrassem mais distante desta, com notas cada vez mais agudas – cabendo da Lua a Saturno e culminando na esfera do “Firmamento” – consoante a sua posição: trata-se da entrada em força, não só da Aritmética mas também da Geometria, ambas instrumentos de trabalho para os arquitectos que elevavam a arquitectura à condição de “ciência” – do latim “*scientia*” –, algo que não deixaria de influenciar, como se verá mais à frente, a invenção da perspectiva.

III. Inter-relação: Francesco Giorgi (Zorzi)

Ainda que até aqui fosse difícil sustentar que as obras de arquitectura e pintura, por usarem teorias proporcionais e harmónicas, se referissem sempre ou quase sempre à harmonia musical, um exemplo existe, e incontestável, da aplicação destes princípios, na forma de um memorando de Francesco Giorgi (1466 - 1540). Francesco foi um monge franciscano educado e cultivado na cultura neo-platónica, em si cabalística e pitagórica, que compôs um influente tratado cujo título é, de certa maneira, altamente “eloquente”, o “*Harmonia Mundi*”.³³ Associado a ele existirá mesmo uma axiologia, como um conjunto de valores estáveis, que levaria Francesco, enquanto um dos teóricos ou tratadistas renascentistas, a afirmar que caso o arquitecto não seguisse as proporções harmónicas de

³² Para comprovar a importância da música no ensino deste período houve efectivamente a sua integração no curriculum universitário entre as quatro disciplinas do *Quadrivium*; na Idade Média, aliás, considerava-se que o Cosmo e as esferas celestes emitiam sons inaudíveis mas concretos, com correspondência nos sons (e tons) no mundo dos homens do microcosmos.

³³ - ZORZI (ed. imp 1545) Francesco, *De harmonia mundi totius*, Paris 1545 (disponível em <https://archive.org/details/FrancisusGeorgiusVenetusDeHarmoniaMundiTotiusParis1545>); ZORZI (ed. imp 1545; ed. 2010), Francesco, *L'armonia del mondo*, (dir. Saverio Campanini, Bompiani, Milano).

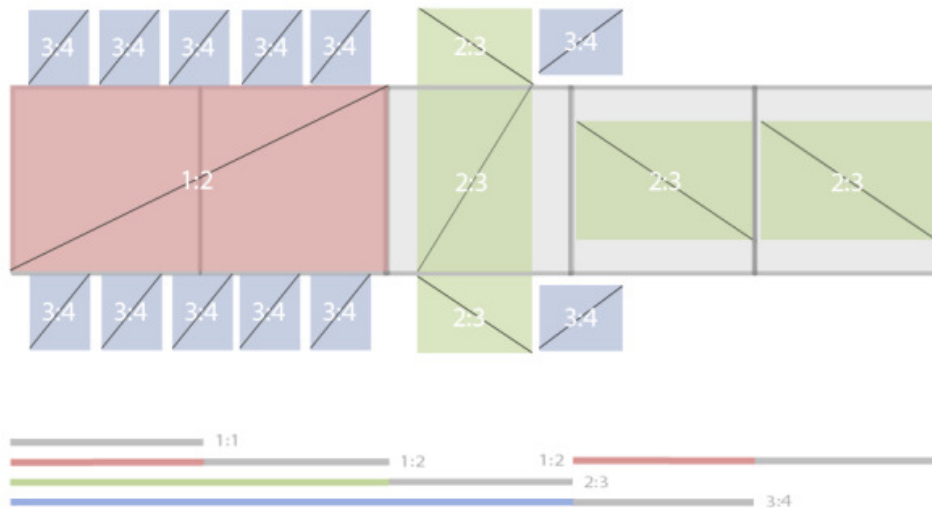
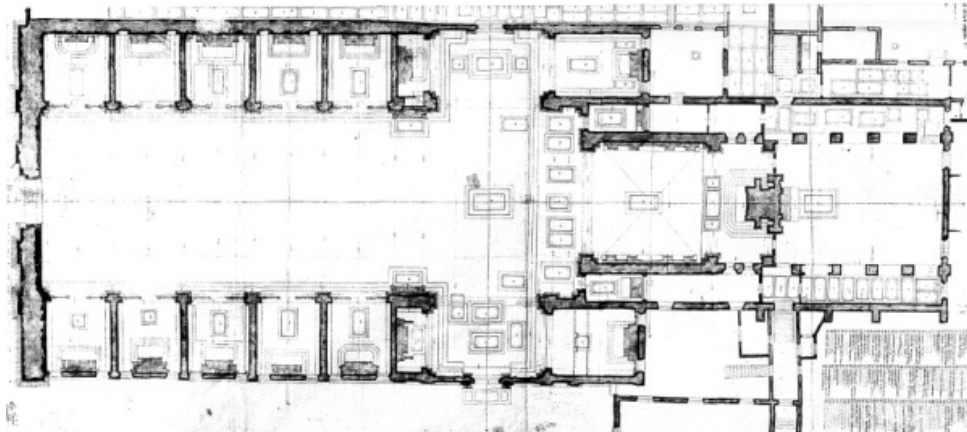
acordo com a própria harmonia do Cosmos, produziria assim um “monstro”³⁴, como sustenta Nuno Raimundo, fazendo do uso de Wittkower, na sua tese:

*“Ainda que esse paralelismo possa ser um «lugar-comum tantas vezes repetido”³⁵, a verdade é que a transposição dos rácios correspondentes às harmonias e às consonâncias do sistema musical para os rácios espaciais que compunham as plantas e as fachadas das obras arquitectónicas era efectivamente posta em prática, mais ou menos conscientemente, pelos arquitectos do Renascimento italiano, estando longe de ser um simples exercício teórico de academia. Disso dá Wittkower três exemplos esclarecedores: as proporções espaciais recomendadas por Leon Battista Alberti em *De re aedificatoria* (1443-1452); o memorando que Francesco Giorgi escreveu em 1535 acerca da igreja de San Francesco della Vigna; e as cotas inscritas por Andrea Palladio nos seus *I quattro libri dell’architettura* (1570)”* (RAIMUNDO, 2014, pp. 11-12).

Para além destas ligações paralelas assim justificadas por estes rácios, Giorgi foi também responsável por um memorando acerca do projecto do arquitecto Jacopo Sansovino para a igreja de San Francesco della Vigna, em Veneza; as inclinações pitagóricas de Francesco ficaram aí bem patentes, e este documento tornou-se um marco – contestado por uns e confirmado por outros – da aplicação dos princípios musicais e das suas proporções harmónicas no contexto da arquitectura. Com esta o documento reafirma as teorias de Serlio, Ticiano (1473/90 - 1566), Franchino Gaffurio (1451 - 1522) e Spira, e tornar-se-ia assim também ele um exemplo “clássico”, uma vez que eram várias as indicações que ali se deram para o uso de proporções com vista à compleição do templo, no que a análise física da obra, de resto, parece – segundo alguns – reiterar (WITTKOWER, 1998, pp. 105-106).

³⁴ «Vero è, che si puotrebbono grandire le misure et numeri. Ma stando sempre in quelle medeme proportioni. Et chi presomesse di transcendere farebbe un mostro, spezzate et violate le leggi naturali.» (F. Giorgi apud Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia...*, 1815, vol. 1, parte 1, pp. 57-58).

³⁵ Wittkower, *op. cit.*, p. 113, para a análise do esquema de Francesco di Giorgi. Cf. também Raimundo, *op.cit.* p. 12-14.



Figuras 15 e 16 - Planta da igreja de San Francesco della Vigna e respectivo diagrama de proporções (apud. RAIMUNDO, 2014, p. 12).

Note-se que os conselhos do memorando de Francesco foram conscientemente integrados na obra, fazendo-se notar em todas as medidas exceptuando na dimensão aconselhada para a altura do corpo principal, e tornando-a assim, na *forma* e no *símbolo*, um exemplo da materialização dos pressupostos racionais tipicamente musicais segundo um vocabulário espacial enquadrado na teoria da proporção. Claro está que não fora o único – um outro exemplo “clássico” do uso das harmonias musicais em projectos de arquitectura, e que confirma um paralelo subliminar nas inspirações entre ambas as artes, deve-se a Andrea Palladio (1508 - 1580) em *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570),

cujas cotas remetem para o sistema proporcional referido, conforme comprovaram os estudos de Rudolf Wittkower.

IV. Inter-relação: Palladio

As plantas dos projectos de *villas* que Palladio incluiu no seu tratado foram também elas analisadas por Wittkower, que entendeu existirem neste âmbito um conjunto de relações proporcionais, aplicadas pelo arquitecto, dignas de serem analisadas; Nuno Raimundo resume aliás, e com notável clareza, as descobertas do investigador no contexto das relações de proporção entre música e arquitectura, onde menciona cotas essenciais para obter uma composição harmoniosa, tal como na já exemplificada obra de Alberti e também Giorgi: *“Para citar alguns exemplos, na Villa Godi (1537), três medidas – 16, 24 e 36 pés – definem todas as divisões; ora 16:24:36=4:6:9, ou seja, duas vezes 2:3, ou dois diapente. Na Villa Thiene (1542), são as medidas 12, 18 e 36 pés que delineiam as suas divisões; ora, 12:18:36=4:6:12, ou seja, um diapente e um diapason. Na Villa Foscari (1559), as medidas fundamentais são cinco: 12, 16, 24 e 32 pés; ora, 12:16:24:32=3:4:6:8, ou seja, um diatessaron (3:4), mais um diapente (4:6=2:3) – formando um diapason (3:6=1:2) – com mais um diatessaron (6:8=3:4) (WITTKOWER, 1998, pp. 129-131).*

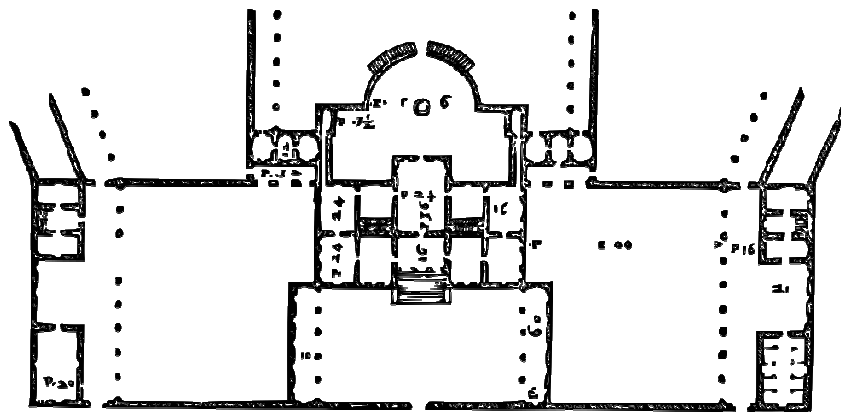


Figura 17 - Planta da Villa Godi segundo Palladio (apud Wittkower),

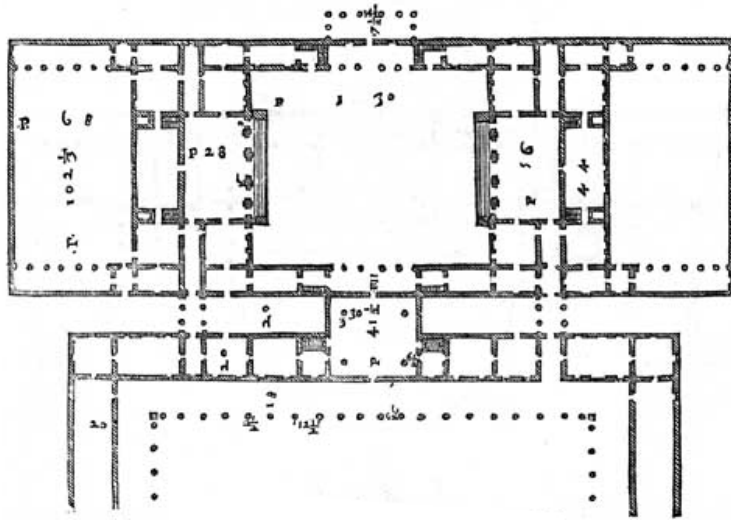


Figura 18 - Planta da Villa Thiene segundo Palladio (apud Wittkower).

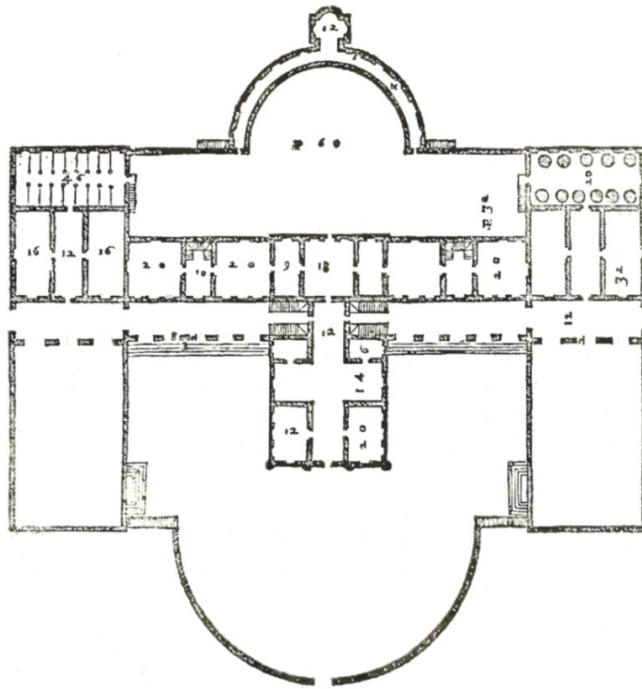


Figura 19 - Planta da Villa Barbaro segundo Palladio (apud Wittkower).

Também sobre o caso português houve desenvolvimentos desta prática ou deste entendimento, alguns com mérito próprio. Menciona-se, em exemplo, o discípulo do matemático Pedro Nunes, o Infante D. Luís – filho de D. Manuel I –, ao qual se atribui a autoria de supostos tratados (que não chegaram aos nossos dias) com títulos sugestivos: *Tratado sobre Medidas* (ou “*Livro dos modos, proporções e medidas*”), *Tratado sobre Matemática* e também *Tratado sobre a Quadratura do Círculo*; houve inclusive um soneto pitagórico dedicado directamente à música: “*Soneto à Música: Do numero nasce a proporção/Da proporção se segue a consonantia/A consonantia causa deleitação/A nenhum sentido appraz a dissonantia.// Unidade, igualdade e semelhança/São princípios de contentamento/Em todos sentidos o experimento/A alma em a unidade a glória alcança.//Em todas as quantidades a igualdade/e a perfeição remota ou mais chegada/Segundo a natural autoridade/E assi esta em as qualidades assentada.//Da mesma maneira e semelhança/Dina de ser sentida e contemplada.*” (MOURA, 2007 p. 196).

V. Inter-relação: Zarlino e o maneirismo

No que nos serve aqui de um breve resumo contextual, o Maneirismo surge, grosso modo, no séc. XVI como consequência de uma reinterpretação mais pessoal, e portanto, “amaneirada”, das premissas artísticas que dominaram grande parte da arte renascentista, que lentamente se foram esmorecendo em direcção ao Barroco. A par do Renascimento Pleno, o Maneirismo caracteriza, não tanto um estilo, mas um período de “inquietação” e contradição às linhas clássicas, que eclodiu predominantemente em Roma e Florença pelas mãos de pintores familiarizados com os conceitos de Miguel Ângelo e Rafael, que pretendiam expor uma imagética mais negra e mordaz, numa espécie de “(...) *visão anterior, ainda que subjectiva e fantástica, acima da dupla autoridade da Natureza e dos Antigos*”. Contudo o maneirismo divide opiniões³⁶ na sua materialização concreta: para Janson, enquanto que nas obras de arquitectos como Giorgio Vasari (1511 - 1574) e Bartolommeo Ammanati (1511 - 1592) se verificam elementos decorativos de génese superficial sem destacar nenhum elemento clássico – veja-se respectivamente, por exemplo, a *Loggia* dos Uffizi (1560) ou o pátio do Palácio Pitti (c. 1558-70), ambas em

³⁶ A arte maneirista do séc. XVI está hoje solidamente classificada segundo princípios bem definidos para a pintura e escultura. Porém, quando aplicados à arquitectura surge um hiato categórico actualmente por preencher, porque as premissas que caracterizam o estilo na pintura são formalmente indefinidas na arquitectura e carecem de organização categórica.

Florença e detentoras de fachadas niveladas sem um elemento de destaque –, foi Andrea Palladio³⁷ (1518 - 1580) quem melhor teorizou o espírito maneirista (JANSON, 1992, p. 464). Já segundo Varriano a aplicação desta mentalidade na arquitectura do Maneirismo nasceu com a Igreja de Il Gesù (1568 - 1575), da autoria de Giacomo de Vignola (1507 - 1573): a sua materialização dos decretos do Concílio de Trento no traçado de cruz latina advém da insistência do seu patrono, o cardeal Alessando Farnese, em erigir uma grande basílica de planta longitudinal, não só pela necessidade de receber um grande número de fiéis e de proporcionar uma acústica invejável, como também de contrariar a tendência artística do Renascimento em edificar igrejas com planta circular centralizada. O seu interior é compacto como o da Igreja de S. Andrea, projectada por Alberti e edificada em Mântua em 1472, e nesta se inspirou Vignola copiando uma nave central única, um número reduzido de capelas laterais e um cruzeiro truncado; todo o conjunto é igualmente rematado por um tecto de abóbada de canhão, o que contribuiu para a reverberação do seu interior. Ainda que a planta seja da autoria de Vignola, a fachada foi projectada por um discípulo de Miguel Ângelo, Giacomo della Porta (c. 1533 - 1602): o seu traçado, que contém duas colunas coríntias embebidas no pórtico e volúpias que ocultam os contrafortes laterais, e que foi, segundo Varriano, uma solução mais harmoniosa do que as patentes noutras igrejas de planta longitudinal e nave única, facto pelo qual o autor considera Il Gesù a igreja precursora de um Barroco que à data era “maneirista”, e conceptualmente um modelo de fachada que viria a ser aplicado posteriormente noutras igrejas em Roma (VARRIANO, 1990, pp. 27-33).

Explicada a irreverência demonstrada pelos artistas do maneirismo italiano no que toca ao reafirmar do Classicismo com um toque pessoal, “amaneirado”, na busca de uma evolução-revolução dos cânones em vigor, o florescimento da arte amaneirada na música viu em Gioseffo Zarlino (1517 - 1590) o seu representante mais fiel, na medida em que este complementou os conhecimentos harmónicos da época e compilou os desenvolvimentos mais recentes da teoria musical numa obra sem igual durante 200 anos.

Mais conhecido pela sua teoria do que pela sua obra compositiva, Zarlino definiu as intenções musicais com a publicação da obra *Le Institutione Harmoniche* em 1558,

³⁷ A leitura pessoal de Palladio da obra de Alberti permitiu-lhe apreender a estética clássica que complementou a arquitectura do Renascimento e aplicá-la na prática tacitamente como estava descrito na sua obra “ *I quattro libri dell’architettura*” onde, a partir da investigação das tratadísticas de Vitruvius e Alberti, aborda a arquitectura do Alto Renascimento com um espírito de irreverência pessoal e reformadora, à sua *maniera*. Afirmando-se com um viajante, a sua obra – mais do que afirmar pressupostos visuais e funcionais da sua consideração – convida o leitor-arquitecto a buscar na arquitectura clássica a essência do acto de projectar, dentro dos moldes previstos mas demarcando um cunho pessoal.

grosso modo um manual de boas práticas para músicos do Renascimento maneirista: organizado segundo a divisão *musica theorica* e *musica practica* numa só obra tratadística, este trabalho divide-se em quatro partes, respectivamente dedicadas ao estudo das relações e proporções matemáticas aplicadas à consonância, numa segunda parte sobre desenvolvimentos dos cânones de Boécio no que toca a consonâncias imperfeitas, e numa terceira e quarta partes dedicadas à actividade do compositor, predominantemente orientadas para autores mais jovens em busca de novas técnicas compositivas (CHRISTENSEN, 2002, pp. 51,52).

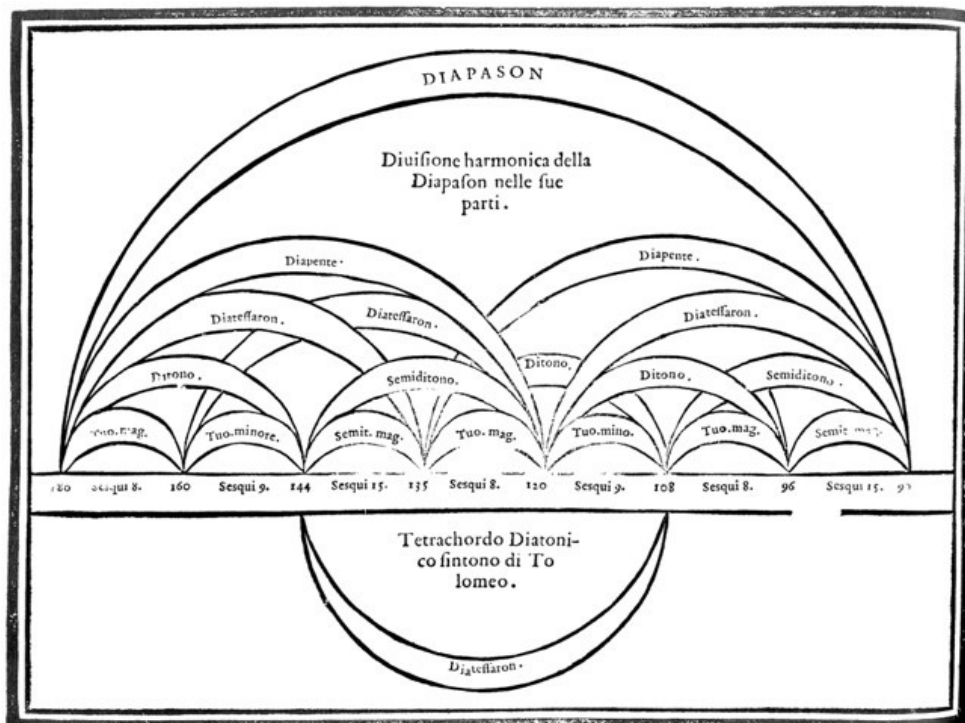


Figura 20 – “Divisão harmónica da oitava nas suas partes”, segundo Zarlino (apud. Wittkower).

Socorrendo-nos aqui também da síntese de Nuno Raimundo, que se baseou novamente na análise anterior de Wittkower (WITTKOWER, 1998, p. 133), podemos concluir que Zarlino “ (...) obteve a divisão da oitava em sete intervalos básicos naturais, que combinados de diferentes maneiras constituíam as sete consonâncias básicas do sistema musical” (...) matematicamente representadas pela seqüência de números naturais 1:2:3:4:5:6:8 (...). Da mesma maneira, compreende que é possível representar as novas consonâncias compostas por

meio de razões matemáticas (...)” (RAIMUNDO, 2014, p. 22), como se depreende do esquema acima. A extensão prática dos estudos teóricos de Zarlino foi assim imensa: o autor tomou partido dos seus conhecimentos de consonância para contrapor um novo sistema de afinação de escala³⁸ ao sistema pitagórico em vigor – altamente disseminado e dominante na afinação da generalidade dos instrumentos da época –, doravante conhecido como *Sistema de Zarlino*. O autor suportou este conhecimento com investigações do já mencionado Aristóxeno para conceber um novo sistema, assente nos princípios da série harmónica e cuja característica única – para além das variações de intervalos de tons ser baseada na série harmónica – é possuir três meios-tons diferenciados ao invés dos dois postulados por Pitágoras, que na óptica científica, sensível e prática da execução musical, não só colmatam e resolvem os problemas das micro-dissonâncias presentes no sistema pitagórico – que “acumulam” em distâncias de intervalos maiores relativamente a uma tónica, permitindo uma melhor execução de músicas transpostas para outras tonalidades em instrumentos de afinação fixa contemporâneos, como no caso do piano (ZAMACOIS, 2009, pp. 342-345) –, como também cunhou uma reinterpretação “à sua maneira”, individual e liberta, de pressupostos estruturais musicais até ai dados como adquiridos.

Dadas as semelhanças estruturais existentes entre o maneirismo arquitectónico e o musical, tomamos ainda como exemplo português de inter-relação o conhecido pintor, arquitecto, crítico e arqueólogo do séc. XVI Francisco da Holanda (1517 - 1585), que constatou existir uma clara ligação entre a pintura e a música, e por afinidade disciplinar e cosmológica no contexto do ensino renascentista, também arquitectónica.

Segundo Holanda, pintar não consistia apenas “ (...) na execução de obras, mas na faculdade de conceber formas segundo a autêntica proporção”, mais que no retrato da ligação entre música e pintura Holanda faz recorrentes considerações sobre o conceito de proporção, e de como este era tido como basilar e indispensável na concepção artística de uma obra equilibrada (MOTA, 2010, pp. 41,42). Também, e não por acaso – no seguimento do seu pensamento teórico, com raízes na Antiguidade Clássica bem como em Pitágoras, Platão e Vitruvius –, que o arquitecto não deixa de referir a “teoria musical” quando a usa para falar da anatomia do corpo humano e da sua semelhança a um instrumento musical, no que na óptica renascentista se pode entender como uma relação antropométrica cosmológica: “Quer-se que o pintor vigilante conheça todos os mais segredos

³⁸ Sistema de afinação das notas que usa intervalos de tons e meios-tons, baseados em fracções, para extrapolar uma sucessão específica que facilite a “tocabilidade” e a compreensão da estrutura de escalas.

que Deus, como num absolutíssimo instrumento de harmonia, encerrou debaixo de nossa pele, para bem entender donde procedem e vêm os nervos, as veias, as dobraduras, as juntas, as congeituras, e assim a razão dos contornos e movimentos de todos os membros, e a causa por que torcendo o braço duma feição, abaixo o osso mais alto, e o baixo mais se releva e alevanta; e todas as mais diferenças e melodias que saem e que aparecem e desaparecem sobre as figuras que determinam de pintar”;³⁹ quando o autor estende a analogia à pintura – e à arquitectura, ou “pintura arquitecta” –, exige então que o artista se familiarize com “(...) a música e números, para conhecer a verdadeira harmonia e consonância suavíssima do perfil, da sombra, dos sentidos, da diminuição, do colorir, do recursar, do realço, altíssimas proporções de nova música”.⁴⁰

VI. Inter-relação: Séc. XVI/XVII - entre teoria e prática; a questão portuguesa, António Rodrigues, Mateus do Couto e a “arquitectura-chã”

António Rodrigues foi o único arquitecto que produziu um tratado conhecido no século XVI⁴¹. Sabe-se que terá também passado por Itália onde adquiriu, por volta de 1547, uma bagagem que poderá distinguir-se das demais – ou talvez não – mas que foi a única a ficar expressa e testemunhada. Já em 1564 substituiu Miguel de Arruda à frente das obras do reino e notabiliza-se, ao ponto de assumir a cátedra de Geometria aplicada naquela instituição, ainda com carácter informal, mas cada vez mais importante na formação dos arquitectos e engenheiros militares portugueses. Em 1576 escreve então o seu tratado, subdividido em duas partes com os nomes *Livro de Geometria* e o *Livro de Perspectiva*: a obra viria seguidamente a merecer da parte de Rodrigues útil remanuseamento, ao ponto de ser reescrita em 1579 segundo um figurino menos compendial ou de “sebenta” e assumindo por último um carácter tratadístico.⁴² Como era normal naquele tempo, o tratado (ou tratados) são, por “contágio” intelectual, “derivativos”, baseando-se de perto e transcrevendo até passagens de outros tratados, recorrentemente italianos, de figuras de vanguarda afectos à teoria da arquitectura,

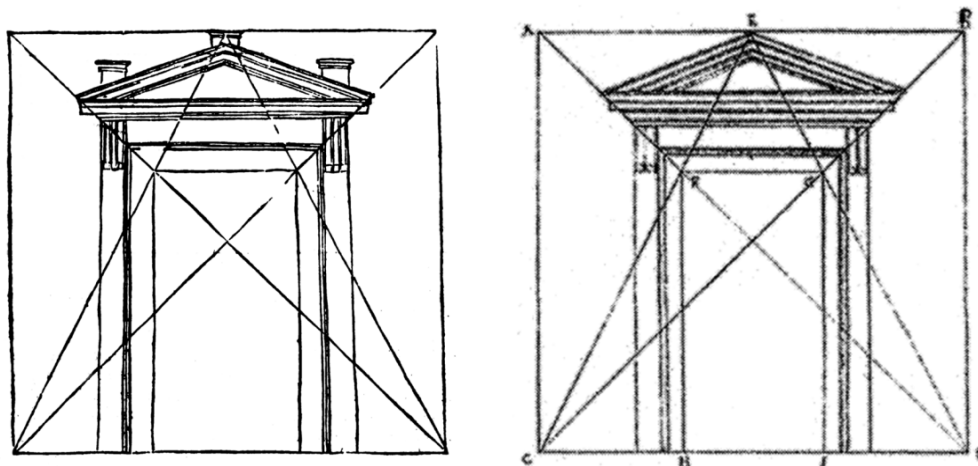
³⁹ HOLANDA (1985), *Da Pintura Antiga*, Lisboa INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, , cap. 8, 49.

³⁹ HOLANDA (1985), *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, , cap. 8, pp. 33, 49.

⁴¹ Facto a que não foi estranha a sua passagem pela Aula do Paço da Ribeira, onde efectivamente ensinou.

⁴² Descontamos, aqui o livro *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (Francisco de Holanda, 1571) que contém um objectivo apologético e, também, de promoção do seu autor.

como no caso de Sebastiano Serlio (1457 - c.1544) e o já célebre Pietro Cataneo (c.1510 - c.1574), e ainda com indícios de leitura do agora seminal Vitrúvio: a sua concepção harmónica pode muito bem surpreender-se em traçados exemplificativos, como no caso do póstico inscrito sobre um quadrado, que repercute o ensinamento de Serlio quando postos lado a lado⁴³.



Figuras 21 e 22 - Construção de um póstico com vão de proporção 1:2, segundo Serlio (à esquerda) e Rodrigues (à direita).
Note-se as diferenças na trama compositiva geométrica.

Rafael Moreira⁴⁴ é da opinião que o tratado português apresenta uma clara originalidade, por assumir uma “ (...) orientação resolutamente matemática, em articular o lugar central que nela ocupa o conceito pitagórico de proporção ou da boa forma, entendida não somente em termos geométricos mas também, mais universalmente, em termos musicais»⁴⁵.

A análise geométrica e formal da capela sepulcral das Onze Mil Virgens em Alcácer do Sal (1554 e 1555, inic.), efectuada por João Pedro Xavier, conclui, na lógica das relações formais, funcionais e simbólicas entre arquitectura e música, que “ (...) o corpo principal da capela desenvolve-se em proporção tripla, sendo constituída por três quadrados consecutivos que os elementos arquitectónicos definem claramente, sendo que um deles corresponde ao sepulcro e os restantes dois à nave. A nave é, portanto, um quadrado duplo, ou um rectângulo de 1:2 (‘diapason’, ou oitava perfeita). Por sua vez, o sepulcro, ponto fulcral da peça

⁴³ S. Serlio, *Libro primo d'architettura...*, 1566, f. 16v.

⁴⁴ Cf. Moreira, “Um tratado português de arquitectura do século XVI (1576-1579)”, in AAVV, *Universo urbanístico português: 1455-1822*, coord. Hélder Carita e Renata Araújo, 1998, pp. 353-397.

Historiador de arte e um dos pioneiros modernos do estudo do Renascimento em Portugal.

⁴⁵ - Idem.

arquitectónica, corresponde muito apropriadamente a um unísono 1:1, isto é, à nota fundamental da composição. A nave ressoa assim em razão de 2:3 ('diapente', ou quinta perfeita) com o comprimento total do corpo estrutural da capela, como que assinalando claramente a divisão entre o espaço vestibular e o espaço de exaltação. A esta matriz principal acoplam-se duas pequenas câmaras de planta rectangular, um altar e uma sacristia, ambas de proporção 4:5 ('dítono', ou terceira maior), que também é identificável na secção transversal da nave".

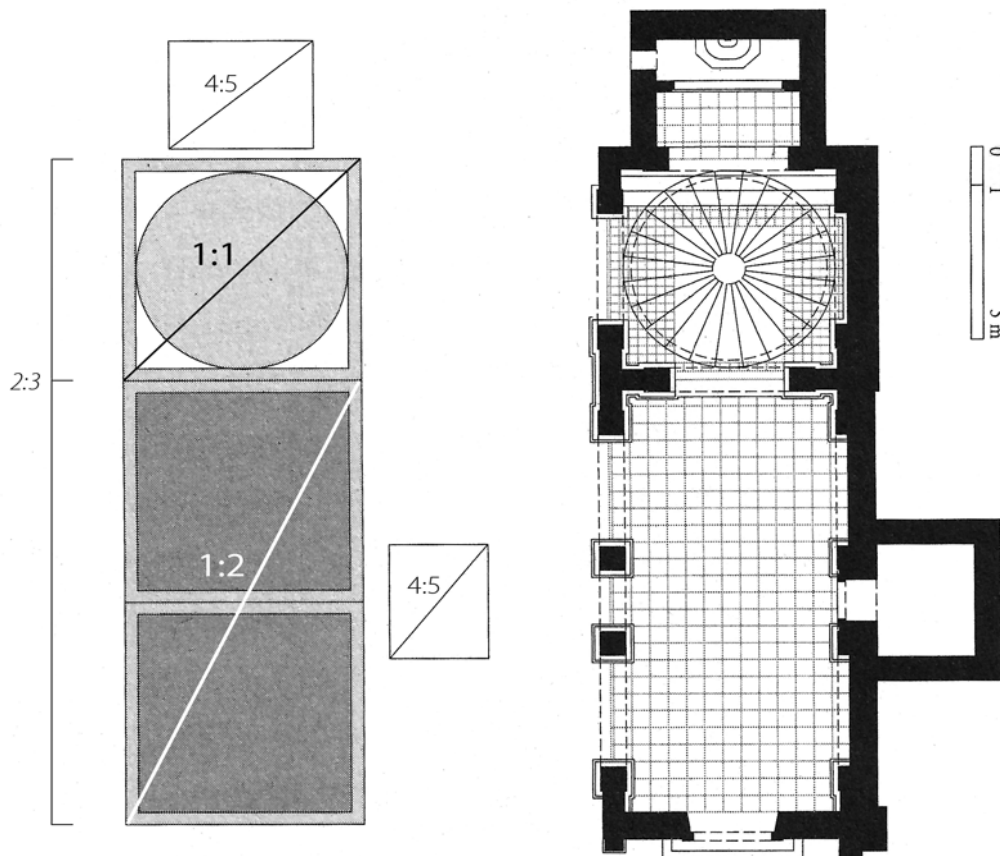


Figura 23 - Análise da estrutura matricial da capela das Onze Mil Virgens (segundo J. P. Xavier).

Ora, segundo Paulo Pereira, existiu uma tendência de inflexão no pensamento teórico, e nas bases filosóficas e epistemológicas, em que o platonismo foi sendo substituído pelo aristotelismo: predominou um recurso ou um regresso aos métodos escolásticos, e as instituições de ensino que começaram a configurar-se como formas de facto "institucionalizadas" adquiriram um papel preponderante neste tipo de mudança.

Há também que reconhecer que, à parte de exemplos como os que acima referimos no quadro do Primeiro Renascimento, o platonismo português não teve a projecção que atingiu na Itália, e que a própria Itália, no contexto da Contra-Reforma, teria que rever os seus currículos de maneira a respeitar uma antiga ortodoxia. Em Portugal, isso depreende-se, por exemplo, dos *curricula* da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, em Lisboa, “ (...) a mais importante instituição de ensino e de prática científica em Portugal”, que dominou o ensino dos séculos XVII e XVIII e onde se praticava, com uma disciplina rigor extremos, uma docência altamente qualificada de estrangeiros e portugueses numa via de trabalho que privilegiava a Aritmética, Cosmografia, Geometria e Cartografia em detrimento da Engenharia – especialmente esta, no domínio da engenharia militar – e a arquitectura (LEITÃO, 2008, pp. 19-20).

É este contexto que se alinha no horizonte desde meados do século XVI, ou pelo menos de 1560 em diante, que dá origem àquilo a que George Kubler (1912 - 96) apelidou de “arquitECTURA chã” ou “*plain style*”; com efeito, “ (...) na arquitetura prática, isto traduz-se numa linguagem minimalista e desornamentada, despida de tudo o que não seja essencial, uma corrente a que se convencionou apelar de “estilo chã”. Isso não impedia que, por razões que se prendiam com a própria história da arquitetura e do peso da tratadística clássica, os elementos ligados à Proporção e à Harmonia se mantivessem como pano de fundo – até porque, apesar de sóbria e imediatamente útil, a arquitetura teria de continuar a ser igualmente harmoniosa – mas à medida que avançamos no século, estes serão tendencialmente menos visíveis, mais subtis ou menos declarados” (RAIMUNDO, 2014, p. 25).

Surge também um novo tratado de arquitetura, intitulado *Tratado de arquitetura de Mateus do Couto*, desta feita redigido por cópia ou ditado por Pedro Nunes Tinoco (act. 1604 a 1641), ainda que a atribuição seja difícil de estabelecer.⁴⁶ A data de redacção compreende-se entre os anos de 1631 e 1641, mas a base continua a ser, com o foi para Rodrigues, os tratados italianos consagrados e igualmente em Palladio: deste uma passagem é particularmente interessante que, embora não prove uma aplicação das teorias harmónicas musicais à arquitetura, deve no entanto não ser tomada apenas pelo seu lado retórico já que revela uma preocupação do tratadista com estas matérias, quando afirma que “ (...) as mesmas proporções della [da Música] uzamos na Architectura

⁴⁶ “Tractado de architectura que leo o mestre e archi[ect]o Mattheus do Couto o Velho no anno de 1631”, manuscrito (Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 946//1). Cf. H. M. Pereira Bonifácio, «Mateus do Couto (tio)», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, pp. 142-143; Paulo Varela Gomes considera-o uma transcrição de João Nunes Tinoco (act. 1631-1689/90), discípulo de Couto e filho de Pedro N. Tinoco (cf. Paulo Varela Gomes, «Aspectos do classicismo na arquitetura portuguesa dos séculos XVI e XVII ou A tradição clássica na arquitetura luso-brasileira», in *14,5 Ensaíos de história e arquitetura*, 2007, pp. 124-125).

Polida & com muita respondencia com ella por ser hũa respondencia de composição aos olhos, como a de Muzica aos ouvidos”(MATHEUS, 1631, livro 1, cap. 3, p. 3)⁴⁷; Paulo Varela Gomes afirma, aliás, que “o tratado de Mateus do Couto é um texto notável. Não se trata de uma simples cópia ou colecção de citações mas de um texto absolutamente original no que respeita ao enfoque cultural. De facto, não é o simples aportuguesamento de um tratado italiano ou espanhol” (GOMES, 2007, p. 124). O carácter metafísico, ou os laivos de platonismo que interpenetram o texto, são elucidativos quanto às teorias musicais, onde se afirma que “(...) he necess.^o q̃ este Edificio tenha pessas mayores e menores p.^a comodidade dos Moradores, porq̃ sendo todas de hum tamanho, não tem a comodidade q̃ conuem; Porq̃ assi como na Muzica, vemos q̃ ha vozes graues, e agudas, e menos graues, e menos agudas, com q̃ tem a suauidade e proporção aos ouvidos q̃ se requiere; e esta nossa Architectura tem tanta semelhança com ella, q̃ qualquer couza q̃ discor[d]e aos olhos, logo os offende, como a Muzica q̃ não he certa aos ouvidos”; ainda mais explicitamente, ou pelo menos com um conhecimento de causa ao que se supõe, reitera que “A Muzica principal sempre he e foy de 4 vozes; assi tomara q̃ o edificio fora de 4 lados, e em esquadria. E ainda q̃ todas as peças incluidas nelles tiuerão os 4. lados, porque a de 4. he a mais perfeita. E assi querem nossos Autores que a nossa Architectura tenha esta semelhança com a Muzica, porq̃ a de hũa voz não parece mal, nem a de 2, nem a de 3. Porem não me negarão que a de 4. he melhor, e assi o são os apoientos de 4. lados repartidos como conuem” (MATHEUS, 1631, livro 2, cap. 1, p. 27).

⁴⁷ Pedro Nunes Tinoco/Mateus do Couto, *Tractado de architectura que leo o mestre...*, livro 1, cap. 3, p. 3.

6. 4^o Andamento: o século XVII-XVIII. A “arte da fuga” e a arquitectura barroca

A palavra “barroco” tem sido aquela que, usada repetidamente por historiadores para definir o estilo artístico do período 1600-1750, gerou desde cedo contestação pela sua definição como sendo “*irregular, contorcido, grotesco*” (JANSON, 1992, p. 499). Hoje tida como uma variante progressivamente distinta do Renascimento Tardio, o seu surgimento eclodiu a partir de uma miríade de circunstâncias sociais, culturais, religiosas, políticas e científicas: a sua estética refinada e grandiosa insere-se “sorratamente” na dinâmica perspectica da Revolução Científica e toma proveito duma monarquia absolutista, altamente teatral e ritualizada que, na ameaça de cisão com o Cristianismo romano – devido à Contra-Reforma estabelecida pós-Concílio de Trento, em resposta à Reforma encabeçada por Martinho Lutero –, se alia assim ao espírito científico individual, que se vai manifestando lentamente nos círculos intelectuais europeus e que se torna progressivamente mais complexo e abstracto, para justificar todo o seu ecletismo e individualismo artísticos.⁴⁸

Na arquitectura

Porquanto a fachada de Il Gesù possa ser interpretada como arquitectura maneirista, o seu desenho preconizava já uma mutação do substrato social, e lançou efectivamente as bases para o desenvolvimento de uma arquitectura teatral ritualizada e eclética no vocabulário, fortemente marcada pela demonstração do poderio religioso e absolutista e revisionista das ideias renascentistas submetidas ao crivo ideológico da Contra-reforma: a arquitectura barroca. Instrumento de demonstração do poderio eclesiástico, as primeiras formas do barroco arquitectónico surgem-nos a partir de um ênfase na Geometria, ensaiadas em Itália nos trabalhos sacros de Bernini – que se inicia neste género possivelmente com a Praça de São Pedro, já de si monumental, juntamente com Carlo Maderno (1556 - 1629), que aqui se dedicou à fachada da basílica –, do arquitecto Borromini (1599 - 1677) – que em edifícios de Roma como a fachada da igreja centralizada *S. Carlos alle Quattro Fontane* (1665-67), a igreja de S. Ivo (ab.1642) e o *Palazzo Spada* (1652-53) soube demonstrar uma gramática formal muito própria – e Guarini (1624-83), que em Borromini se inspirou para projectar, em Turim, obras tão marcantes

⁴⁸ Ver Apêndice.

como a fachada do Palácio Carignano (ab.1679) e a capela do Santo Sudário na catedral da cidade (1668-94): estes projectos distinguem-se dos anteriores pela ondulação das suas paredes e fachadas, pelas janelas coroadas com frontões curvos ou triangulares, pelos entablamentos escalonados, produzindo globalmente um efeito místico e simbolicamente representativo de um individualismo transcendental e efémero, típico do Barroco italiano do séc. XVII (GYMPEL, 2001, pp. 52-55; JANSON, 1992, pp. 503-518).

Porém, seria em França onde o barroco ganharia maior impacto, se bem que sob formas muito diferentes do homólogo italiano. Aqui vinha já a verificar-se um interesse pela parte da nobreza na edificação de grandes palacetes e chateaux, oriundos da traça renascentista francesa e inicialmente materializados no domínio civil por arquitectos como François Mansart (1598 - 1666) e o seu *Château de Maisons-Lafitte* (1642-50). Entretanto, na esfera monárquica decorria uma alteração do status quo: enquanto que até aqui o poder régio encontrava-se equilibrado com o papal, a partir do séc. XVII a monarquia francesa começou a distanciar-se da esfera sacra e a reconsiderar a representação do poder político e religioso na pessoa única do rei, personificando o absolutismo ao serviço da Nação e do povo e inaugurando o termo pelo qual ficaria conhecido o regime do rei Luís XIV, o “Rei-Sol”. Foi através da sua direcção e do seu conselheiro Jean-Baptiste Colbert (1619 - 83) que foi possível, na rejeição de propostas de Bernini e a preferência por Claude Perrault (1613 - 88), concluir o Louvre e iniciar o projecto de um grande palácio real a construir nos arredores de Paris, o Palácio de Versalhes (1669-85): obra de monumental dimensão, foi projectada por Louis Le Vau (1612 - 70) e Jules Hardouin-Mansart (1646 - 1708) para funcionar como a casa do Rei, onde este poderia viver e conviver com a sua corte e passear nos seus gigantescos jardins, cuidadosamente projectados por André Le Nôtre (1613 - 1700) segundo padrões geométricos, e que tornou o palácio um símbolo do absolutismo francês a ser copiado, na Alemanha, em obras como o Palácio Schonbrunn (c.1740-50) e o plano urbanístico de Karlsruhe (GYMPEL, 2001, pp. 55-59; JANSON, 1992, pp. 542-553).

Foi porém com Carlo Maderno (1556 – 1629) que eclodiu efectivamente a estética barroca, muito pelo seu trabalho na fachada de *Santa Susanna*, erigida entre 1597 e 1603, que pela sua verticalidade e afirmação da coluna na relação com a parede se distancia das obras antecessoras pela sua harmoniosa concepção. A fachada de *Santa Susanna*, tal como *Il Gesù*, exhibe um remate de frontão com volúpias laterais que escondem o desenvolvimento do corpo; porém, o jogo das colunas e o pequeno frontão semi-ovalado introduzem um jogo de movimento gracioso, como numa preparação para a sua concepção da Basílica de São Pedro, no Vaticano (VARRIANO, 1990, p. 39).

Na música

A música barroca, à semelhança da arquitectura e dos princípios que a governavam, lenta e progressivamente desenvolveu um carácter próprio que abriria portas a uma revolução na textura musical. Este período viu surgir o sistema tonal como eixo de composição que, através do jogo da oposição de vozes em termos de dinâmica – frequências altas vs frequências baixas –, adquire uma tonalidade central sobre a qual acenta o *basso continuo*⁴⁹, “ancorando” a nota fundamental e contra a qual os executantes poderiam – mesmo que precariamente – improvisar harmonicamente acima da nota em questão. Igualmente a partir da tendência do contraponto – que Rhan define como “ (...) *músicas individuais que, cantadas simultaneamente, soam a um belo conjunto polifónico (...)*” (RAHN, 2014, p. 117) – a música barroca adquire progressivamente um balanço mais ritmado e harmonicamente mais rico, com combinações melódicas que se cruzam e mudam de importância e expressão ao longo da composição.

Tendo surgido, com o Renascimento, um interesse crescente na cultura da Grécia Antiga e nas suas formas de arte, foi na segunda metade do séc. XVI que se reavivou na Europa um interesse no *figuralismo*, uma vertente intelectual que acentuaria as emoções decorrentes do cenário e da sua ornamentação visual, muito inspirada no drama grego que fundia música e representação na mesma obra: foi em Florença que o conde Giovanni de Bardi garantiu o mecenato da *Camerata Fiorentina*, grupo de artistas defensores de uma maior proximidade entre música e palavra. Na busca de orientações musicais que induzissem e suscitassem emoções nos espectadores, surgiu no seio do grupo uma tendência inicial para o *figuralismo* uma original “teoria das figuras” ou “*figurenlehre*”, onde o compositor se baseava durante a criação da obra para induzir a plateia com sentimentos específicos através da interpretação figurativa do texto. Posteriormente é com Athanasius Kircher (1602 - 80) que surge a “teoria dos afectos” – *Affektenlehre* – que, aplicada aos princípios da emoção e sensibilidade natural do ser humano, promovia uma relação entre a música e a poesia, sendo a música um veículo intensificador de emoções (BOFFI, 2015, pp. 70,71). A racionalização dos processos pelos quais se incute um sentimento através da música alia-se a um estreitamento da harmonia e do contraponto, pelo que a tonalidade musical faz-se sentir em maior força nas obras deste

⁴⁹ John Rhan, teórico musical, compositor e professor de música na University of Washington School of Music, resume o conceito de contraponto da seguinte maneira: “*It is hard to write a beautiful song. It is harder to write several individually beautiful songs that, when sung simultaneously, sound as a more beautiful polyphonic whole. The internal structures that create each of the voices separately must contribute to the emergent structure of the polyphony, which in turn must reinforce and comment on the structures of the individual voices. The way that is accomplished in detail is... ‘counterpoint’.*”

período. A par da afirmação do baixo como pilar harmónico, sucede na *Camerata* o *recitativo* como método compositivo predilecto: neste a métrica lírica do cantar determina o andamento da melodia, que o sustenta harmonicamente durante a composição musical – seja no simples somente com um cravo a acompanhar ou com toda uma orquestra –, sendo ambas manifestações de uma iminente ópera plena (BOFFI, 2015, p. 73).

O melhor exemplo de domínio técnico do recitativo italiano terá sido Cláudio Monteverdi (1567 - 1643). Tendo publicado com 15 anos a obra *Sacrae Cantiuunculae* (1582), Monteverdi atinge estatuto na música com a publicação do *Primo Libro dei Madrigali* (1587) e torna-se tocador de viola na capela do duque de Mântua, Vincenzo Gonzaga. O contacto em viagens com Flandres e Hungria deu-lhe prestígio e importância na corte da cidade, motivo pelo qual em 1603 se torna mestre da capela. Envolvendo-se em teatro com a obra Orfeu (1607), a peça vem emparelhar com a ópera musical composta por Peri três anos depois deste. Insatisfeito com a sua criação, a esta se sucedem composições sacras de madrigais e missas de estilo concertante, numa sucessão que o leva da corte de Mântua para a basílica de S. Marcos, onde se torna mestre. Permaneceu em Veneza até morrer, tendo sido em vida autor de madrigais como *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638), bailados destinados à nobreza e duas peças de teatro, *Il ritorno de Ulisse in Pátria* (1641) e *L'incoronazione di Poppea* (1642), sendo a segunda o apogeu máximo da brilhante teatralidade barroca do autor⁵⁰ (BOFFI, 2015, pp. 73-75).

Por contágio italiano, o teatro lírico teve também influência directa na França e nos países de língua alemã, e indirectamente em Inglaterra. Durante o Barroco Médio francês assume-se no repertório de Jean-Baptiste Lully – nome francês naturalizado do italiano Giovanni Battista Lulli (1632 - 1687) –, o expoente do cénico lírico de síntese franco-italiana⁵¹ – são obras como a comédia-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (1670) e a tragédia lírica *Armide* (1686) que se revelam um bom exemplo da sua diversidade criativa à francesa. No mesmo registo, Heinrich Shutz (1585 - 1672) dinamiza-se no

⁵⁰ No rescaldo da sua vida e obra o compositor foi pioneiro no desenvolvimento da música vibrante, onde as suas peças reflectiam uma técnica compositiva na interpretação musical do texto segmento a segmento, sempre na busca de especificidades visuais e musicais na contemplação da obra a nível cénico, preparando Veneza e Itália para as primeiras óperas de autoria local (BOFFI, 2015, pp. 73-75).

⁵¹ Com aprendizagem em Veneza, Lully fez carreira na composição de bailados para a corte de Luís XIV e alcançou em 1661 a exclusividade compositiva da *tragedie-lyrique* para a casa real absolutista. Este estatuto permitiu ao compositor consolidar as bases do teatro lírico francês durante mais de 100 anos, primando pela organização fonética e simbólica da palavra no âmbito do recitativo, do bailado e do coro dramático, e ao mesmo tempo inovando a instrumentalização tanto religiosa como secular (BOFFI, 2015, pp. 80-84).

território de língua alemã, entre outros géneros⁵², com *Dafne* (1627), a primeira ópera alemã produzida neste registo, entretanto perdida. Já por Inglaterra, Henry Purcell (1659 - 1695) tornava-se um dos grandes compositores do barroco, aquando das suas experiências instrumentais com Sonatas de inspiração italiana e óperas como *Dido e Eneias* (1689), *King Arthur* (1691) e 25 odes exclusivas à corte inglesa (BOFFI, 2015, pp. 80-84).

A partir da segunda metade do séc. XVII, o estilo concertante foi sendo apurado até ao séc. XVIII pela conjugação cada vez mais forte entre instrumentos e vozes, sendo que nas vozes a tendência favorecia um solista como principal sobre todas as outras vozes⁵³. No que ficou conhecido como “estilo moderno”, foram os madrigais de Monteverdi que introduziram o estilo de “Quinhentos” no séc, XVII, em plena rivalidade entre o estilo antigo do *cantus firmus* e o novo estilo, estruturalizado, onde predomina um tema que se sobrepõe a temas secundários separados em presenças de grupos instrumentais (BOFFI, 2015, pp. 86,87). O interesse prévio pelo estilo concertante teve daí em diante em Itália um efeito altamente potenciador, na medida em que os compositores da época sentiam-se cada vez mais atraídos para compor música mais complexa, com relações harmónicas e melódicas mais inovadoras e uma maior autonomia a nível de textura e organização estrutural. Esta atitude foi decisiva no desenvolvimento de novas formas musicais, muito importantes no contexto global do desenvolvimento da música europeia rumo ao modernismo: surge a *suite*, a *sonata* e o *concerto* durante os sécs. XVI e XVII.

A suite, surgida inicialmente como apêndice das manifestações iniciais de bailado, disseminou-se ainda durante o Renascimento como estilo musical em ascensão, acompanhado por uma sucessão ordenada de estilos diversos de dança que lhe definiam a estrutura compositiva musical. Com base em influências helenísticas – muito fruto do interesse renascentista na performance teatral –, a dança ganhou importância em 1661 com a *Académie Royale de Danse* francesa, que assim reafirmou a sua componente teatral, nesta perspectiva um complemento para as emergentes texturas musicais. Tendo sido definida no particular por Johann Froberger (1616 - 1667), surge como forma artística,

⁵² Sendo conhecedor da música italiana, Schutz explorou o estilo concertante, o madrigal monódico e o drama recitativo ainda num Barroco Médio, desbravando o caminho para a música de órgão e cravo protagonizada por Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein e inclusive Johann Pachelbel e Johann Sebastian Bach.

⁵³ Possivelmente o melhor exemplo deste talento encontra-se na obra de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), organista de talento em S. Pedro de Roma que terá impulsionado a produção musical para órgão na sua adaptação para vários estilos “concertantes” como tocatas, árias e madrigais (BOFFI, 2015, pp. 86,87).

instrumentalmente acompanhada⁵⁴ e completa, no séc. XVII com um sucessão de quatro danças – *alemanda*, *corrente*, *sarabanda* e *giga* – sob as quais intercalam outras danças secundárias (BOFFI, 2015, pp. 88-90). Ponderando sobre outras formas de organizar um concerto em pleno séc. XVII, a *suite* contrasta desde logo com uma forma emergente de “fazer soar” música, a da *sonata*. Inicialmente na base da polifonia vocal, a *sonata* surge quase indistinguível da tradição do cante vocal mas evolui dinamicamente rumo a duas formas distintas de execução, como sonata de câmara “readaptada”⁵⁵ ou como *sonata* sacra para igreja. Como mestres neste género distinguiram-se Arcangelo Corelli e Domenico Scarlatti: Corelli (1653 - 1713) importou, a partir de viagens a Paris e às terras alemãs, texturas recorrentes do violino que, em Roma, permitiram ao compositor compor em 1700 a *opus* 5 – 12 sonatas para violino e baixo, das quais 6 são de câmara e 6 para igreja –, segundo Boffi obra de “(...) grande importância na história ulterior da sonata europeia e no desenvolvimento das escolas violinísticas (...), sedimentando a influência das escolas europeias de violino; já Scarlatti (1685 - 1757) transferiu-se de Roma para Portugal em 1719 para aqui se dedicar à composição (BOFFI, 2015, pp. 94-96).⁵⁶

Não obstante estes desenvolvimentos, e ainda que a *suite* e a *sonata* tenham atingido neste período grande estatuto da parte dos músicos compositores, coube ao *concerto*⁵⁷ definir verdadeiramente a música do Barroco médio e tardio. Tendo inicialmente englobado a música que contrapõe diversos instrumentos individuais, foi na segunda metade do séc. XVI, com Stradella (1639 - 82) e na influência sobre a escola romana de Corelli e na bolonhesa em Torelli, que ficaram delineados os traços fundamentais do verdadeiro *concerto* barroco - uma forma musical que poderia ser de conteúdo solístico ou grosso e possuindo, no repertório de Torelli, um esquema tripartido, sucessivo, de *allegro*⁵⁸ para *adágio* e deste para *allegro* numa resolução final. Na busca da melhor aplicação destes princípios numa obra prática torna-se relevante

⁵⁴ A partir da performance de instrumentos solistas como o cravo, a viola de gamba ou o violino, a composição compreende uma sucessão de instrumental a solo ou orquestra em sucessão, num registo que caracterizara tanto a obra de Froberger como Purcell em Inglaterra ou Couperin em França (BOFFI, 2015, pp. 88-90).

⁵⁵ Inicialmente de génese italiana, o ritmo patente no estilo parte dos andamentos da dança para adquirir na primeira metade do séc. XVII uma autonomia compositiva, com partes de ritmo alternado denunciadas por partes instrumentais em trio ou quarteto.

⁵⁶ Professor de grande prestígio, enveredou pela instrução de vários príncipes - um deles Maria Bárbara de Bragança - e distinguiu-se como autor, não só de variados melodramas, mas de 555 sonatas para cravo, um instrumento de timbre inigualável que, nas mãos do autor, se fundiu muito bem com orquestra e inclusive a guitarra espanhola aquando da mudança da princesa discente para Madrid (BOFFI, 2015, pp. 94-96).

⁵⁷ Decorrente de uma lenta evolução da cultura musical europeia relativamente à arte concertista, o termo foi contudo mudando de significado ao longo do tempo.

⁵⁸ *Allegro* e *adagio* são dois exemplos de termos italianos usados para descrever a velocidade e expressão com que uma peça deveria de ser tocada.

resumir a vida e obra de Vivaldi, conhecido no séc. XXI pelo público em geral dado o impacto que teve na cultura, não só musical, como também nas artes de maneira geral (BOFFI, 2015, pp. 96,97).

Antonio Vivaldi (1678 - 1741), veneziano de nascença, especializou-se em 1703 como professor de violino aquando da dispensa do sacerdócio que lhe tinha sido concedido. Aquando do ingresso como docente na *Ospedale della Pietà*, conservatório veneziano de renome, leccionou a tempo inteiro enquanto se dedicou à composição de melodramas, estilo onde se baseou aquando da elaboração das suas peças mais conhecidas e dramáticas, como por exemplo a célebre e “afortunada”⁵⁹ *Le quattro stagioni* (1723). A importância de Vivaldi para a cultura musical da Europa advém, não só da facilidade do próprio em reconhecer a mutabilidade cultural do seu tempo, como das suas prolíficas explorações da música de programa e do diverso timbre instrumental, fazendo uso de violinos, violoncelos, bandolins, flautas, oboés, trompetes e outros tipos de instrumentos de sopro e de corda da época e incorporando-os em 320 concertos – muitos deles exclusivos para cada instrumento –, 31 *sonatas, cantatas, serenatas, oratórios e árias*. A sua narrativa musical, de conotações recorrentemente dramáticas – ainda que não tenha sido verdadeiramente valorizada no seu tempo –, faz-se hoje sentir em obras de génese teatral, onde se destacam *Arsilda, Regina di Ponto* (1716), *Il Giustino* (1724), *L’Olimpiade* (1724) e *Griselda* (1735), todas elas obras sem ímpar até então. A força da sua criatividade foi muito importante no estabelecimento da postura artística musical do Barroco médio, e verifica-se hoje o seu cunho no vasto repertório do virtuoso J. S. Bach, compositor de igual importância e digno de um mesmo resumo no contexto dos desenvolvimentos da música barroca (BOFFI, 2015, pp. 97-99).

Já num contexto de um Barroco tardio em transição do séc. XVII para o XVIII, as sucessivas explorações relativamente aos fundamentos teóricos, da arquitectura e por certa afinidade da música deste período, assentavam todas na “aura” iluminista, inerente às revoluções sociais e filosóficas deste período. Não obstante a dicotomia recorrente entre teoria e prática no contexto das práticas artísticas, foram teóricos como Rameau que fizeram uso deste alento social para estudar com maior detalhe a relação entre teoria da música e prática musical, e propor novas pistas sobre a direcção do acto compositivo em si para além da mera interpretação técnica. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) terá pretendido conservar a integridade da *ópera séria* pela busca de uma nova

⁵⁹ Segundo Boffi, a redescoberta da sua obra advém de um revivalismo do séc. XIX por parte do círculo musicológico alemão, que o autor frisa ter sido importante para J. S. Bach a nível da instrumentalização (BOFFI, 2015, p. 97).

integridade harmónica, ao desenvolver as suas investigações sobre harmonia paralelamente aos seus congéneres Vivaldi, Bach e Haendel, porventura tendo-os influenciado nas suas composições.

Para além dos progressos na teoria e na prática musical, e ainda que o período tenha acolhido diversos nomes importantes da música clássica ocidental, somente 3 se elevaram inevitavelmente como expoentes máximos da criatividade musical do Barroco, e com eles todo o seu repertório: J. S. Bach, G. F. Haendel e G. P. Telemann. Considerando os desenvolvimentos nas artes em geral durante este período – mesmo sem esquecer os compositores até aqui mencionados –, estes três autores patentearam auditivamente a mentalidade que moldou as artes plásticas da Europa, e representam o expoente máximo da música barroca, fruto de uma maturidade carismática e criativa tal que, de tão importante que fora, ressoou até aos nossos dias e merece, assim, uma breve passagem.

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) revelou desde cedo, a par de tradição de família, grande talento musical: aquando da morte dos pais em 1694-95, obteve tutela pela parte do irmão que lhe ensinou órgão e cravo, encaminhando-o na direcção de São Bonifácio na cidade de Arnstadt onde se tornaria organista titular virtuoso. Depois de uma breve passagem por Muhlhausen em 1707, seguiu para a corte da Saxónia-Weimar, onde se tornou organista e compositor de músicas de câmara para violino e viola, mestria por mais adensada pelo acesso a partituras de compositores como Vivaldi, providenciadas pelo primo e teórico musical Johann Walther. Mais tarde, falhado o ingresso na direcção de orquestra de Kothen, transferiu-se em 1717 para a corte do príncipe Leopoldo de Anhalt-Kothen, mas confrontado com hostilidade na composição da música de culto numa corte calvinista, aplica-se na música instrumental, onde para além dos “Seis Concertos Brandeburgueses” se destacam *suites* e *sonatas* solistas, e composições para cravo – instrumento que dominava desde a infância –, todo eles exemplos da mestria com a qual condensa o contraponto alemão, o timbre francês e o concerto grosso italiano. Em 1723 parte para Leipzig, onde ficaria até 1740 a compor cantatas sacras e profanas, e *passions* como “Paixão segundo S. Mateus” (1721) e “Paixão segundo S. João” (1724), sob a direcção do colégio de música universitário protestante. Tendo empreendido 20 anos na composição da Missa em Si menor, em 1749 a sua saúde deteriora-se e torna-se progressivamente cego – facto do conhecimento geral na actualidade –, forçando a ditar *Die Kunst der Fuge* (1750) antes de falecer de colapso cardíaco. Na observação da vida pessoal e artística do compositor compreende-se que este perseguiu, “cegamente” como metáfora, o desejo de fazer música, aliando-o à

capacidade sublime de transmitir afectos pelo som. Independentemente do meio em que as suas se inseriam, seja sacro ou instrumental profano, todas elas têm a mesma força emocional e espiritual que se sente em *Tocatta e fuga em Ré menor* (c.1704 - 1750?) – o exemplo resume a sua capacidade de induzir uma narrativa quase sem precisar de lírica. Fruto disto, terá possivelmente sido por esta postura que a sociedade galante do séc. XVIII rejeitou a sua música, tendo esta sido recuperada por Mendelssohn já no séc. XIX no advento de um interesse da época na espiritualidade do tardo-barroco musical (BOFFI, 2015, pp. 105-111).

Assim como Bach se revelou mestre versátil na produção musical de todos os géneros predominantes na cultura do seu tempo, também Haendel se tornou outro exemplo da genialidade compositiva barroca. De nome Georg Friedrich Haendel (1685 - 1759), formou-se quando jovem em composição, órgão, cravo, oboé e violino pela escola de Halle. Tal como Bach foi também organista na sua cidade natal, ao que se sucedeu a transferência para Hamburgo – para aqui se dedicar ao violino – e várias viagens por Itália⁶⁰ onde tomou contacto com os mais compositores da época italiana, ingrediente de inspiração para as suas *cantatas* e oratórios. Agraciado posteriormente com a direcção da londrina *Royal Academy of Music* – segundo Boffi uma intenção “estratégica” de desenvolver o estilo de ópera italiana no país –, aproveitou o andamento da sua carreira para produzir obras afectas à entidades historicamente relevantes, não só em variados melodramas – como *Otão* (1723), *Júlio César* (1724) e *Alexandre* (1726) e outros tantos – como também experimentar a composição de ópera em obras como *Orlando* (1733) e *Xerxes* (1738). Numa visita pontual a Dublin – onde apresentou o muito conhecido oratório *Messias* (1742), optou nas décadas de 30-40 por compor oratórios épicos, como um gesto de agradecimento ao público nórdico que tanto o prezava. Tal como o homólogo Bach, padeceu de uma progressiva perda de visão, e faleceu em 1759 dono de uma fama inabalável no seio da cultura inglesa: deste compositor há que reter a vocação para a teatralidade, à qual aliou uma linguagem musical clara e simples na definição da dicotomia protagonista-coro. O seu talento na composição instrumental é também inigualável, ao que à obra *Watermusic* (1717) se acrescenta os *Concerti grossi* (1734-1739) e as várias execuções de música de câmara, principalmente na *Holywell Music Room* em

⁶⁰ Este encontro com a cultura teatral italiana foi preponderante para o seu interesse duradouro na produção de teatro e óperas, surgido em força com a sua fixação em Londres em 1712. Aqui manteve-se próximo da corte e da aristocracia inglesas, produzindo a célebre composição *Watermusic*, vários corais e oito suites dedicadas ao cravo (ver BOFFI, 2015, p. 114).

Oxford, tida hoje como a sala de concerto mais antiga no Mundo (BOFFI, 2015, pp. 114-116).

Para além da influência que teve na música em geral, foi muito importante o seu contacto em Eisenach com Georg Philipp Telemann (1681 - 1767), posto que influenciou o compositor no seu rumo à mestria compositiva barroca. Telemann, autodidacta, dedicou-se à *ópera* e ao órgão depois de desistir do curso de Direito, e no desenvolvimento dos seus estudos musicais fixou-se em Hamburgo em 1721 como director musical das principais igrejas da cidade, chegando mesmo em 1728 a redigir uma revista dedicada à arte – a *Der getreue Musicmeister* – enquanto construía a sua vastíssima⁶¹ obra. O autor foi dos primeiros abandonar o recorrente baixo contínuo, a explorar a dinâmica das partes da composição atendendo à expressão desejada usando termos italianos como *allegretto*, *moderato* ou *forte* – muito característicos das execuções clássicas mais recentes – e a testar tonalidades diferentes dentro da mesma composição, uma característica tendencialmente moderna. Não obstante o seu talento compositivo, as mudanças sociais verificadas em inícios do séc. XVIII deixariam o público tendencialmente insatisfeito perante a falta de evolução do género dramático, pelo que Telemann e Haendel foram dos primeiros a replicar, nas suas composições, as ânsias do público deste período (BOFFI, 2015, pp. 116-119). Sendo facto previsível que o interesse social na música já tinha tido melhores dias, ainda assim foi com o repertório destes autores que a música ocidental deu um passo decisivo rumo à compreensão dos princípios com os quais o ouvido ocidental se parecia deleitar e desejar, e de como eles podem ser explorados e satisfeitos em composições com formas cada vez mais complexas e mutáveis.

Inter-relação: Ainda que actualmente seja difícil e criticável estabelecer paralelos entre a música e a arquitectura do Barroco – dado que eles incidem principalmente na teatralidade visual, e portanto, verificam-se mais descaradamente na arquitectura e pintura –, as necessidades acústicas das salas que acolhiam perfomances musicais deste período forçaram os arquitectos a conceber espaços fechados com características mais intimistas e uma organização espacial mais ritualizada e ornamentada. A publicação em 1577 por Carlos Borromeo do seu livro *Instruções Fabricae e Supellectilis Ecclesiasticae* foi

⁶¹ A produção musical deste compositor equipara-se às de Bach e Haendel pelo domínio melódico do canto, e a nível pessoal prima por uma simplificação dos ornamentos musicais em inícios do Rococó galante – neste registo produziu cerca de 600 obras instrumentais, a par de 36 oratórios, 50 passions, sonatas e inclusive missas sacras.

um dos escritos mais importantes do fim do séc. XV, na medida em que este reafirmou, segundo Varriano, a importância da planta de cruz latina como símbolo “(...) *da devoção da Igreja a Cristo*”, e desta, pela sua forma, ser a mais adequada à celebração das cerimónias católicas ao invés da planta circular centralizada (VARRIANO, 1990, p. 27). Atendendo a esta imposição, pode-se afirmar com alguma convicção que, do ponto de vista acústico, a planta rectangular longitudinal será, para além da linearidade visual, mais eficiente no tratamento da reverberação do que a de planta circular, cuja reflexão é inevitavelmente conduzida para um ponto central e onde a centralidade se revela inadequada para uma plateia orientada para um palco.

Beranek constata também que este período viu surgir dois tipos de espaços de performance divergentes, um com um nível de reverberação elevado e outro com grande definição e baixa clareza de tom: ambos os tipos possuíam dimensões mais reduzidas relativamente aos espaços de música sacra, derivado da sua música ser preferivelmente tocada nos salões de palácios – em cerimónias da corte, com um carácter mais intimista – ou em pequenos teatros com superfícies altamente reflectoras. Comparativamente aos espaços de música secular, a arquitectura que acolhia a música sacra era francamente mais numerosa e diversa, o que permitia aos compositores criar música com texturas específicas para cada edifício (BERANEK, 2004, pp. 9,10), contudo tomando proveito da recorrência dimensional para possibilitar a interpretação das mesmas peças quando reproduzidas em torneés.

No seguimento da inter-relação de arquitectura criada propositadamente para música, um dos exemplos que se pode especificar será o da *Holywell Music Room* em Oxford: segundo Maria Mota, a autora cita os autores Bagenal e Wood na afirmação de que o edifício terá sido construído para servir as composições de concerto do compositor alemão Haendel, que se tinha fixado em Inglaterra aquando do sucesso das suas composições na sociedade inglesa, pelo que este terá requisitado a construção do edifício, não só para este ter assim um edifício dedicado à apresentação dos seus oratórios, como também para resolver a inexistência de salas de concerto no país (cf. BAGENAL, 1931, p. 372; MOTA, 2010, pp. 181-182). É necessário enfatizar que no Barroco, pese embora as determinações precisas de S. Carlos Borromeo, se distingue pelo uso do método do “desenho livre”, assim integrado na associação entre lógicas artísticas *pan-arquitectónicas* na busca de novas formas: seria, na nossa aceção, esta referenciação a ideias externas à arquitectura – nomeadamente a sua forma, funções e simbologia, inseridas durante o acto de projecto e composição – que permitiria doravante estimular o cruzamento da arquitectura com a própria música.

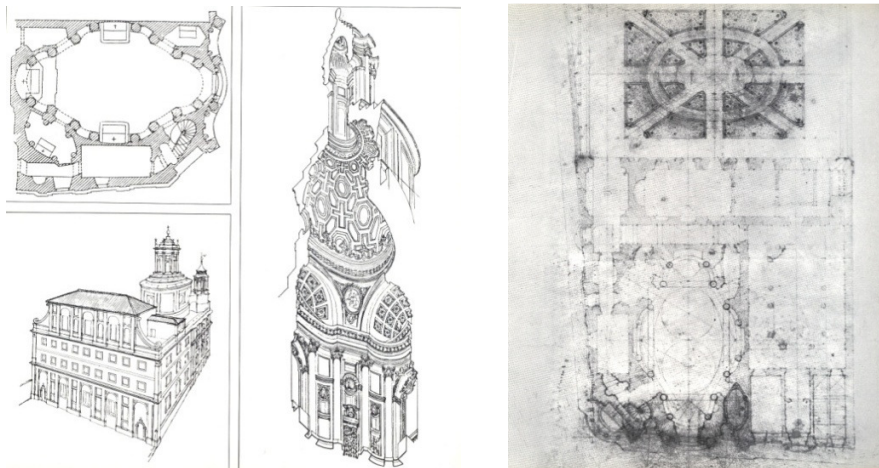


Figura 24 - Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane (1646), Roma, Itália. Montagem de planta, axonometrias e originais (seg. Norberg-Schulz).

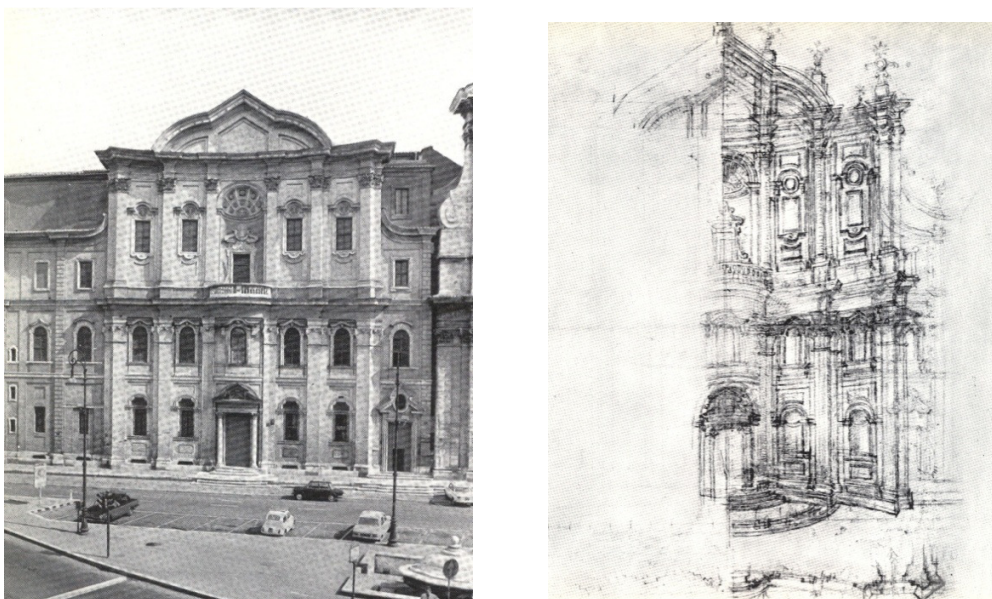
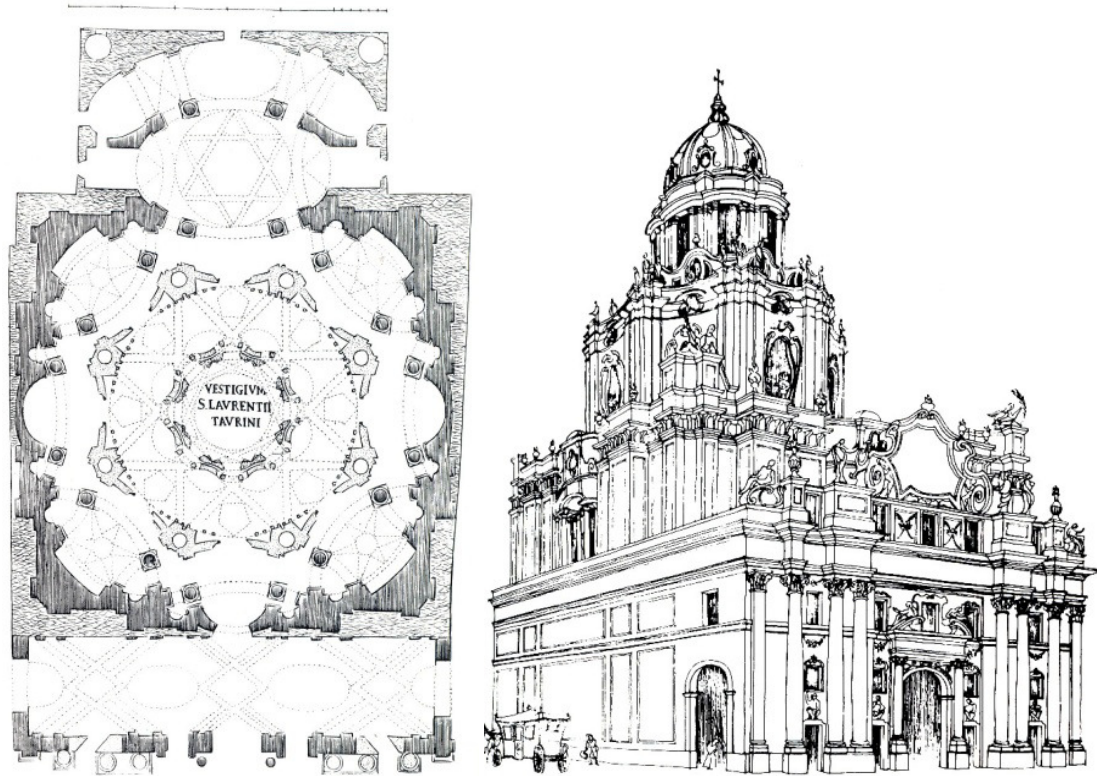


Figura 25 e 26 - Borromini, Oratório de S. Filipe Nery (1637-1643), Roma, Itália. Fotografia da fachada (em cima) e estudo axonométrico (em baixo) (seg. Norberg-Schulz).

Torna-se patente esta “liberdade” estilística nas plantas e alçados dos templos católicos barrocos do século XVII, especialmente nas criações de Bernini, de Borromini ou do padre, arquitecto e matemático Camillo-Guarino Guarini (1624 - 83). Em Guarini, a criação de novas formas atinge dimensões paroxísticas, todavia associando, como os

outros, a especulação cosmológica e a simbologia numerológica e geométrica ao discurso “falante” da igreja como templo ritualizado.



Figuras 27 e 28 - Guarini, S Lorenzo (1634-80), Turim, Itália. Planta de Guarini (à esquerda), desenho de perspectiva (à direita)(seg. Norberg-Schulz). A partir da composição da planta a Geometria e a perspectiva unem-se na busca de uma representação mais “fidedigna” da obra arquitectónica.

Muitos exemplos poderiam ser acrescentados a estes três grandes nomes do barroco italiano, mas as limitações de espaço impedem-nos; todavia há que atentar nesta multiplicidade de desenho, na variação constante, mas em obediência a um aprofundamento da mensagem da igreja e assumindo a arquitectura o papel de veículo significativo: em muitos edifícios deste tipo a planta barroca é “livre”, e não confinada – aparentemente – a aspectos funcionais litúrgicos puros, e por isso sem se conter dentro de um princípio de planta basilical.

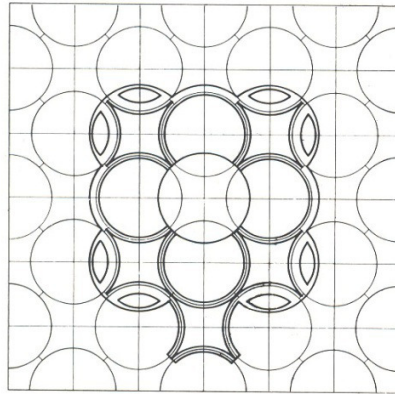


Figura 29 - Esquema compositivo de Guariani Guarini, para Casale (seg, Norberg-Schulz).

A continuação do chamado barroco verá então triunfar um conjunto de opções tendencialmente nacionalizadas do ponto de vista estilístico. Em Itália aparece, no século XVIII, um classicismo formal baseado na tratadística através de uma revisitação dos temas clássicos das ordens, pugnando ao mesmo tempo por um maior equilíbrio; semelhante movimento, mas com outras bases tratadísticas, acontecerá na França de Luís XIV ou mesmo em Espanha ou em Portugal durante o reinado de D. João V – veja-se como exemplo o eloquente caso de Mafra, com o seu evidente barroco “classizante”.



Figura 30 – João Frederico Ludovice, Palácio Nacional de Mafra (1717-55), Mafra, Portugal. Fotografia exterior.

De qualquer forma, tendo em conta a produção arquitectónica e a confluência estilística, uma passagem de Gilles Deleuze (1925 - 95), para a qual nos chamou a atenção Paulo Pereira, parece-nos especialmente significativa, expressiva e de um modo preciso, encerra esta convergência artística que tende definitivamente para uma “obra de arte total”: diz ele, na sua obra *Le Pli*. (“*A Dobra*”, aqui em tradução livre), que “ (...) haveria então uma linha barroca que passaria exactamente segundo uma prega, e que poderia reunir arquitectos, pintores, músicos, poetas e filósofos (...) a pintura sai de seu quadro e realiza-se na escultura de mármore policromo; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitectura; e a arquitectura, por sua vez, tem na fachada um quadro, mas esse próprio quadro descola do interior, e põe-se em relação com a envolvente de maneira a realizar a arquitectura no urbanismo. Nos dois extremos da cadeia, o pintor tornou-se urbanista...”. Segundo Pereira, “*Pode acrescentar-se que a dança e a música se realizam também na figuração por deslocação e encavalitamento das suas estruturas polimórficas e polifónicas: na teoria da “fuga”. Este efeito de vertigem, é obtido pela ‘proliferação do ornamento’, pela torção e hiper-teatralização*”.⁶²

7. 5^o Andamento: o teatro de Ópera no Barroco dos sécs. XVII e XVIII. Uma arquitectura para a música - modelos de autonomização tipológica

Na arquitectura

A par do contexto cultural que fez nascer o género, as primeiras óperas não dispunham de espaços dedicados, e eram sobretudo apresentadas em espaços de cariz temporário como salas de palácios, *chateaus* edifícios privados, muito devido à relação que tinham as cortes italiana e francesas com o domínio artístico público: pelo facto de a diferença principal entre as salas de teatro e as de ópera ser a existência de uma orquestra, as primeiras óperas eram realizadas inclusive em espaços para teatro, com a orquestra a dividir palco com os actores. Só em 1637 é que os actos públicos viram surgir a primeira casa de ópera propositadamente construída, o Teatro San Cassiano em Veneza, sendo igualmente o primeiro com fosso de orquestra em frente do palco em vez

⁶² Não é por acaso que a reacção neo-clássica advém disto mesmo, recuperando valores “perdidos”, retomando a sobriedade solene do uso da teoria das “ordens clássicas”, agora com um rigor nunca visto.

de no palco – questão não só importante para o cenário e a performance no mesmo espaço restrito, como também para a visibilidade dos espectadores (BARRON, 2009, p. 333). Esta alteração ao esquema funcional do teatro foi a primeira de diversas intervenções na tipologia do edifício aquando da sua adaptação, sucedendo-se outras considerações sobre a forma do auditório – em ferradura, sob a forma de U ou U sobre uma elipse –, onde a concepção da sala e de toda a distribuição a ela associada inicia-se com o proscénio e respectiva abertura, e seguidamente considera-se a orientação das paredes relativamente à orquestra (BARRON, 2009, pp. 333,335), entre outras particularidades. Pelo facto de esta questão já ter sido plenamente estudada e catalogada por inúmeros autores, e ainda por a própria tipologia se constituir uma inter-relação, a sua deliberação no contexto arquitectónico aqui presente não é, consideramos, crucial; somente na sua apreciação enquanto receptáculo de uma obra musical é que o teatro de ópera começa a revelar o seu carácter, especialmente quando observado nas apresentações posteriores e “totais” do neoclássico, como no caso de Wagner e das suas óperas.

Na música

A evolução da narrativa teatral rumo à ópera plena pressupôs uma conquista de liberdade, gradual mas expressiva, que permitiu ao circuito cultural europeu explorar a narrativa dramática aliando a música à narração fantástica de argumentos criativos. No seguimento desta liberdade, instalaram-se na Itália as raízes da ópera moderna, onde as investigações de fins do séc. XVI de Jacopo Peri (1561 - 1633) e Ottavio Rinuccini (1563 - 1621), membros do círculo intelectual *Camerata de Bardi*, de Jacobo Corsi (1561 - 1602), patentearam as intenções dos compositores da época de explorar o drama musical: conhecedores da ambiência da corte renascentista, ambos assinaram em Florença a autoria de *Dafne* (1598), tida como “a primeira ópera”, ainda que não tenha sobrevivido nenhuma partitura; a esta sucedera o melodrama *Euridice*, composto por Peri em 1600 com libreto de Rinuccini, este o mais antigo exemplar sobrevivente do género (LORD & SNELSON, 2008, p. 25). O círculo social de Florença promoveu igualmente o sucesso operático do primeiro expoente da música moderna, Claudio Monteverdi (1567 - 1643) – iniciado no teatro operático com *Orfeu* (1607), peça sucessiva do melodrama de Peri publicada anos antes –, e sedimentou o papel da cidade como receptáculo dos interesses dos compositores na relevância do libreto para a peça, a par de Roma que mantinha interesse nas experiências musicais – veja-se Giacomo Carissimi (1605 - 74) e a introdução de coros específicos para cada acção (BOFFI, 2015, p. 77). Na distinção dos

valores da ópera a desenvolver, em Veneza⁶³ explora-se o contexto do cenário e a sua importância na intensificação dos sentimentos do público perante a narrativa, evoluções importantes que disseminariam a cultura operática veneziana através da Europa⁶⁴ – destacamos o veneziano Francesco Cavalli (1602 - 76), primeiramente organista e depois mestre da Capela de São Marcos – obra recorrente no contexto da inter-relação arquitetura-música –, escreveu 39 óperas para a cidade onde veio a morrer e promoveu, a par do conterrâneo Pietro Cesti (1623 - 69), a dinamização das partes teatrais do circuito operático geral no que remete ao cenário e decorações (BOFFI, 2015, pp. 77-79). Como que por “importação”, a realidade operática italiana influenciou igualmente, e de forma decisiva, o teatro musical francês, através do compositor naturalizado Jean-Baptiste Lully e do tratadista Jean-Philippe Rameau. Florentino de nascença, Lully chegou a Paris vindo de Itália em 1643, e subiu gradualmente no circuito da corte aproveitando o fim da Guerra dos 30 Anos com a Alemanha – o que se traduziu num interesse crescente na linguagem musical –, tendo sido contratado por Luís XIV em 1652 e tornando-se compositor oficial da Câmara Real em 1661. Este estatuto permitiu-lhe monopolizar a produção operática francesa – considerando também que fora a partir de 1672 director da *Académie Royale de Musique* – e fixar as bases do teatro lírico sob a forma da *tragédie-lyrique*, intercalando texto simplificado – acompanhado por coro e bailado – com uma estrutura episódica de partes instrumentais diferentes e andamentos alternados entre lento e rápido: veja-se em exemplo *Persée* (1682) e *Armide* (1686) (BOFFI, 2015, pp. 80,81). Na sucessão do seu legado, o teórico Rameau constatou que as alterações socioculturais da época fomentaram uma crise no teatro de ópera, e buscou reagir-lhe no seu “Tratado da harmonia reduzida aos seus princípios naturais”, um tratado de 1722 que apoiou com teoria musical a apresentação da sua primeira ópera *Hippolyte et Aricie* (1733) e que chocou os defensores de Lully para composição teatral: fora o reboliço que causou à época, o teórico publicou posteriormente o “Tratado da

⁶³ Ainda que paralelamente também em Roma se tenha investigado as possíveis formas de “...narrar musicalmente uma acção” – pela forma do oratório⁶³ –, Veneza considerou o cenário e a encenação como elementos dinamizadores do espectáculo, elementos-chave para a consolidação da ópera como performance musicalmente acompanhada (BOFFI, 2015, pp. 75-77).

⁶⁴ A influência do trabalho veneziano estendeu-se pela Europa Central e do Norte, chegando até à França, à Alemanha e Inglaterra, adquirindo nesta última inspiração importante para o organista Heinrich Schutz (1585-1672) – autor posterior da primeira ópera alemã *Dafne* (1627), uma típica “singspieler” – e no seu pupilo, Johann Theile (1646-1724) (LORD & SNELSON, 2008, pp. 28,29); na nação inglesa a ópera atingiu o seu apogeu com Henry Purcell (1659-1695), que sintetizou a instrumentalização italiana, o melodrama francês e a tradição inglesa na ópera *Dido e Eneas* (c.1688/89) (BOFFI, 2015, p. 83).

música teórico e prático” (1737), obras que, entre técnicas antigas e recentes⁶⁵, sustentaram “harmonicamente” o êxito da sua ópera *Dardanus* (1739) e inauguraram uma nova direcção melodramática estreitando a relação entre texto, voz, orquestra e cenário (BOFFI, 2015, p. 120). Da afronta com os “enciclopedistas” em 1752 resultou, curiosamente, a chamada “*querelle des bouffons*” – de um lado os “*ramistas*” e defensores da ópera “à francesa” contra o estilo italiano, e do outro os “*buffonistas*” abertos às influências de Itália –, onde no fim do confronto o género italiano invadiu triunfantemente a composição operática na França do séc.XVIII, por força dos interesses franceses na *opéra buffa* “cómica” e nos *intermezzos* do napolitano Pergolesi (1710 - 36) – veja-se por exemplo *Serva Padrona* (1733), a primeira “faísca” nesta querela que rivalizava com a *opéra-comique* de raiz popular (BOFFI, 2015, pp. 121-123).

Ainda sob a esfera operática do séc. XVIII – e num período de sobreposição entre o fim do Barroco e inícios do Neoclassicismo –, outro compositor oriundo da Bavária teve igualmente oportunidade de contribuir para o desenvolvimento, entre outros géneros⁶⁶, do teatro de ópera antes do romper do Romantismo: Gluck.

Christoph Wilibald Gluck (1714-1837), nascido em Erasbach, viajou enquanto por Praga, Viena e Milão, apresentando nesta última em 1741 a sua primeira ópera que lhe garantiria em 1745 uma comissão e um fortuito contacto com Haendel em Londres. Viajante por natureza, passou por Praga e Nápoles até se fixar em Veneza em 1752, onde obteria em 1754 o título de mestre da capela do teatro musical. Do contacto com a *opéra-comique* e *opéra seria* da época desenvolveu um anseio de “reforma” do teatro de ópera, que considerava austero na forma e conteúdo desprovido de força expressiva. Colaborando com Calzabigi (1714-1795), Gluck definiu as suas premissas compositivas no prefácio de *Alceste* (1767) onde patenteava a busca por uma maior coerência e inovação no género, mantendo ao mesmo tempo o espírito de unidade dramática. Terá sido esta atitude que lhe valeu o patronato de Marie Antoinette, que o levou para Paris onde dirigiu obras como *Iphigénie in Aulide* (1774) e *Armide* (1777) – as suas realizações máximas – e que terá, porventura, distanciado o compositor enquanto “líder”⁶⁷ desta

⁶⁵ Rameau foi responsável por introduzir novas técnicas no contexto operático, como o *glissando* e o *pizzicato* – muito usadas na música clássica de cordas actual – e instrumentos de sopro como trompas e clarinetes, explorando simultaneamente relações de escala de 7as e 9as, à altura dissonantes quando considerando o espectro auditivo “culturalmente” determinado, de tal maneira convergente numa sonoridade tão distinta da habitual que causou tumulto social (LORD & SNELSON, 2008, p. 30).

⁶⁶ Porquanto a obra de Gluck possa ser descrita adiante no contexto do Rococó, a reforma que este pôs em prática no seio da ópera foi decisiva para esta dar um passo em frente na adaptação da sua forma aos gostos da moda pública.

⁶⁷ Ainda que outros compositores de ópera seguissem pelo mesmo rumo – veja-se o napolitano Niccolò Piccinni (1728-1800) ou o veneziano Francesco Algarotti (1712-64) –, coubera a Gluck redefinir o papel da dança e da orquestra no

reforma e inclusive influenciar Haydn, compositor classicista de igual espírito iluminista e talentoso virtuosismo (BOFFI, 2015, pp. 123-125).

Inter-relações:

Enquanto que até então predominaram modelos de arquitectura que simultaneamente definiam a composição física e das fachadas, e o interior que do ponto de vista acústico amplificava o som dos instrumentos a médio e longo alcance, quando surge o teatro de ópera surge também uma necessidade de tratar a reverberação do edifício como uma qualidade com valências próprias, e ao mesmo tempo amplificar a voz humana como elemento melódico e lírico de uma peça.

I. Inter-relação: os Bibiena

A família Bibiena foi uma das mais notáveis linhagens de arquitectos cenógrafos: um dos mais relevantes membros da família, Ferdinando Bibiena (1657-1743), foi, no fim de contas, possivelmente o verdadeiro fundador de toda uma empresa familiar de sucesso. Ferdinando foi membro e professor da Academia Clementina de Bolonha em Itália, uma instituição dotada de um programa de ensino muito amplo e vasto, onde trabalhou antes de partir para Espanha e Viena, vindo a assumir no último o cargo de primeiro pintor da corte – a convite do imperador –, e dedicando-se depois à então apelidada “engenharia teatral”. A ele se atribuí uma importante “invenção” cenográfica, que se caracteriza como “cenário multifocal”, matéria que expõe e especifica na sua obra *Architettura civile preparata nella Geometria e ridotta alia prospettiva* (1711) e retomada, já a título póstumo, em *Direzione ai giovani studenti nel Disegno deli' Architettura civile* (1769).

Francesco Bibiena foi o segundo representante desta dinastia de cenógrafos arquitectos. Notabilizou-se, especialmente a partir de 1672, enquanto em viagem pela Europa onde trabalhou para diversos mecenas – os duques Ranuccio e Odoardo Farnese –, deslocando-se para Nápoles a convite do vice-rei de Espanha onde viria a superintender as festividades da entrada triunfal de Filipe V. Chamado então pelo imperador Leopoldo I a Viena, são dele nesta cidade os projectos do famoso *Hof-theater*,

acompanhamento da peça, elementos decisivos para o desenrolar da ópera contemporânea como a conhecemos (GRIFFITHS, 2007, p. 129); para além da composição de óperas, Gluck teve um papel igualmente importante na reforma da música moderna do Rococó, tendo sido por participação local um dos compositores do chamado “Círculo de Viena” que inaugurou o classicismo vienense, e com ele o Período Clássico da música ocidental.

o mais importante da capital austríaca, inaugurado em 1704. Já noutras paragens é autor e delimitador de uma tipologia teatral operática de grande expressão, projectando o Teatro de Nancy e os Teatros Filarmónico de Verona, da Aurora em Cento, o *Teatrino Rimini* e o Alibert em Roma. A relação dos Bibiena com Portugal acentua-se e concretiza-se quando Francesco recebe a encomenda, que prontamente executa, da elaboração da cenografia para a representação musical *La Virtu negli Amore* (1721), de Alessandro Scarlatti, promovida em Roma – por encomenda do rei de Portugal – como celebração da eleição do papa Inocêncio XIII ao pontificado, e tendo como intermediário o distinto e influente embaixador português naquela cidade, D. José de Mello e Castro.

II. João Carlos Bibiena (Bolonha, 1717- Lisboa, 1760)

Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760) foi o segundo filho de Francesco Bibiena.⁶⁸ Tendo também estudado na Academia Clementina de Bolonha - que naturalmente era já então dominada pela família Bibiena, de quem foram seus professores o pai e o tio de Giovanni: os seus primeiros trabalhos apresentados ao público foram de cenografia para óperas – como por exemplo a *Ópera Ezzio* (1741) –, ainda que tenha igualmente sido autor de monumentos sepulcrais, como os das igrejas de Barracano e de San Tommaso, avançando então para a arquitectura dita autónoma onde se iniciou, possivelmente, com a escadaria helicoidal do Palácio Garagnani, em Bolonha. Seria aqui que casaria com Isabella Beccari, com quem veio para Lisboa por volta do ano de 1751 ou 1752, a pedido do rei D. José I, um melómano ansioso por dotar a capital de um grupo de executantes músicos de alta qualidade, assim associados a engenheiros de cena, cenógrafos e arquitectos teatrais. A sua primeira prestação profissional terá sido provavelmente a construção – cremos ser melhor defini-la como “montagem” – de um teatro improvisado na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira, inaugurado com a ópera *Siroe* (1728), de Handel: tratava-se de uma estrutura de revestimento interior, instalada com requinte numa parte já construída de um edifício mais antigo e requalificando o seu aspecto interior. A sua primeira obra portuguesa de arquitectura propriamente dita – que o próprio relaciona *formal, funcional e simbolicamente* com os seus conhecimentos musicais – foi o Teatro do Paço de Salvaterra, infelizmente perdido: a sua inauguração deu-se a 21 de Janeiro de 1753 com a exibição

⁶⁸ Filho de Anne Mitté, era segundo na descendência do casal (Giuseppe, Giovanni Cario, Ludovico António, Francesco Maria e Rosa), onde entre os irmãos Giovanni foi o único a seguir a profissão do pai e dos tios.

da ópera *Didone Abbandonata* (1724) - com libreto de Metastasio e orquestração por Domenico Sarro (1679 - 1744), para a qual produziu os cenários. A inter-relação aqui presente é, diga-se, “laboral”, pois concentra a composição geral da obra musical, arquitectónica e cénica nas mãos do mesmo criador.

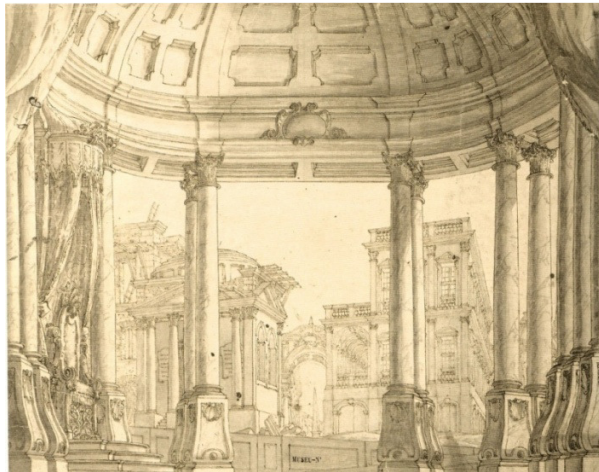
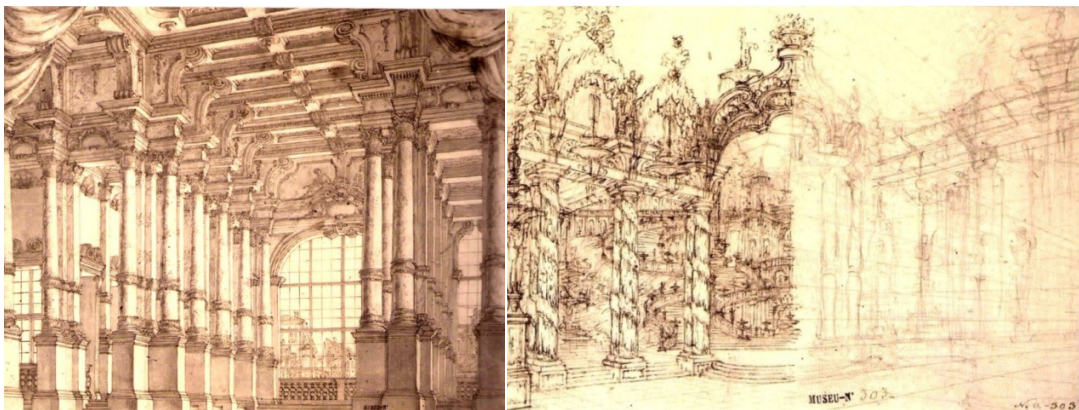


Figura 31 - *Reggia con vedutta di Cartagini*. Desenho à pena, bistre, aguarelado a sépia. BNL (fundo Antigo inv.º. 306) (ópera *Didone Abbandonata*).



Figuras 32 e 33 - *Salone régio*, BNL (fundo Antigo inv.º. 304) (ópera *Didone Abbandonata*). BNL. Cota: D88A

O mesmo aconteceria durante a vida deste teatro, com Giovanni a produzir cenários de grande qualidade estética para outras representações musicais, como por exemplo a ópera *Adriano in Síria*, ali levada à cena: dos cenários então elaborados ficou-nos um esboço a lápis com duas versões cenográficas no espólio de desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa. Como se percebe a partir das gravuras, a estética que

predomina é plenamente barroca, o que é atestável pela complexidade de formas e de espaços cujos volumes se intersectam e até nos “fundos”, compostos por evocações de uma arquitectura “grandiosa” de matriz clássica, ainda que livremente interpretada segundo uma criatividade individual muito própria.

III. Inter-relação: a Ópera do Tejo

Em 1755 atesta-se em Portugal a primeira grande obra de arquitectura e interiores, com ambas as categorias plenamente conjugadas na autoria de Giovanni Carlo Bibiena: trata-se da monumental Ópera do Tejo, um teatro de ópera de grandes dimensões situado portanto à beira Tejo. A sua inauguração ocorreu a 31 de Março no malogrado ano de 1755 e teria – não fosse o sismo⁶⁹ – uma capacidade para 600 espectadores, que assim se deslocavam para junto do Paço da Ribeira com o qual o edifício comunicava, aqui ao estender a sua fachada a nascente, paralelamente ao Tejo, sensivelmente no local hoje ocupado pelo Arsenal da Marinha. Este edifício, a manter-se, colocaria Lisboa ao nível das outras grandes cidades europeias no que respeita aos equipamentos de espectáculo, e o primeiro edifício de teatro a ser integralmente formalizado em território português, com todas as suas componentes modernas: a obra era de facto imensa, e o que dela restou depois da destruição violenta do terramoto de 1755 foi um conjunto de impressionantes ruínas, registadas para a posteridade pelos desenhos e gravuras de Philippe Le Bas, numa famosa série de estampas que correu mundo.



Figura 34 - Philippe Le Bas, Ruínas da Ópera do Tejo.

⁶⁹ Dele ficaram-nos, infelizmente, dois desenhos aguardados - um corte longitudinal e uma planta do rés-do-chão -, além de uma gravura muito rigorosa de Le Bas mostrando as ruínas depois da derrocada provocada no mesmo ano pelo sismo.

Estas gravuras contam-se entre os registos mais fidedignos das consequências do Terramoto e ficou conhecida como “*Collecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terramoto e pelo fogo do primeiro de Novembro de 1755.*” O descritivo que acompanha algumas das edições diz-nos que foram “*Debuxadas na mesma cidade por M.M. Paris/ E abertas ao boril por Jac. Ph. Le Bas*” Nesta colecção incluem-se as mais famosas vistas de Lisboa imediatamente depois do sismo, documentando o estado de alguns edifícios de grande importância na cidade de Lisboa, da zona da actual Baixa e da Colina do Castelo. A colecção foi também comercializada em Paris, de onde partiu para toda a Europa: destas gravuras fizeram-se várias edições, o que denota que foi grande o êxito alcançado e igualmente a procura, sendo que muitas delas foram emolduradas e expostas nas casas de habitação e nos palácios da nobreza e da burguesia europeia como forma de decoração, que simultaneamente documentava e lembrava a terrível catástrofe.

A gravura abaixo, referente à ao projecto da Ópera, é tomada a partir de nascente: aqui a interpretação do Arq^o. Sérgio Infante⁷⁰, feita através dos desenhos originais do espólio da Academia Nacional de Belas Artes, dá-nos a entender a configuração da estrutura exterior do edifício com as duas paredes meridional e setentrional ainda de pé, com as arcadas cegas estruturais, as paredes-diafragma que formavam a boca de cena e a subdivisão do imenso palco, bem como as arcarias das caves, fundamentais para sustentar o pavimento da sala e do palco mas também porque era aqui que se dispunham todas as zonas de circulação e de acesso para o público, no caso do sub-palco, e igualmente os bastidores para artistas e todos os operadores de cena.

⁷⁰ - Cf. *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia*. Catálogo da Exposição, Lisboa, MNAA; 1987, pp. 38-43.

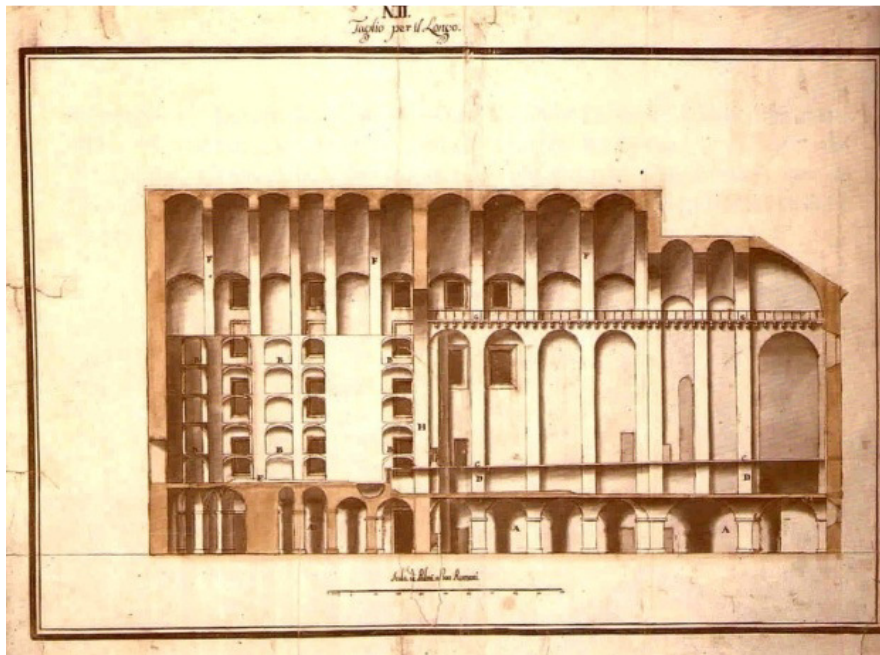


Figura 35 - Real Teatro da Ópera do Tejo, corte longitudinal.
 Desenho à pena, aguada rosa e cinza 144 x 599 mm (Prov. A.N.B.A. "Scala di almi nº 100 Romani").

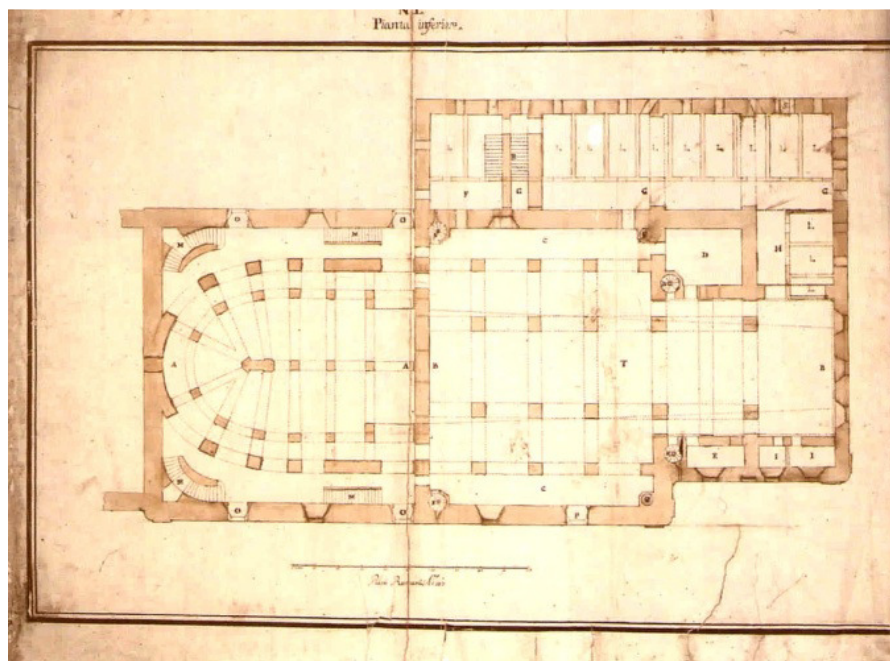


Figura 36 – Real Teatro de Ópera do Tejo, planta do mesmo teatro ao nível térreo. Desenho à pena e aguada rosa e cinza
 1152x609 mm. (Prov. A.N.B.A. "Scala di almi nº 100 Romani").

Ao edifício dedicou também o autor Pedro Januário uma importante tese de doutoramento⁷¹, que veio esclarecer, até ao ínfimo detalhe, a configuração desta majestosa casa de ópera: o autor reconstrói o projecto do edifício a partir de elementos desenhados já existentes, das métricas que se deduzem desses desenhos bem como através do estudo de paralelismo com outras casas de ópera, desenhadas então pelos Bibiena; para além do mais a modelização, efectuada em modelo e em CAD 3D, conseguiu devolver a visualidade da forma monumental desta incrível e rara peça arquitectónica no contexto de Lisboa anterior ao terramoto, mostrando até que ponto este edifício se tornara num ponto de referência urbanística, de curta duração, contudo infelizmente perdido.

Segundo as suas investigações era de pedra o esqueleto estrutural do edifício e de carpintaria o interior, decorado a branco e a ouro, conforme o atestam as descrições da época: a “Casa da Ópera”, como era também conhecida, tinha uma sala de grande extensão, além de três ordens de camarotes, uma tribuna real e dois camarotes de boca, cuja complexidade do edifício, bem patente nos desenhos que dele nos ficaram, revela o cuidado posto na sua execução e a existência de todos os artifícios tecnológicos do teatro de época. Nesta altura, a sala de representações era concebida com cautelas acústicas, possuindo o tecto dispositivos de condicionamento e arejamento, com uma teia do palco de grande superfície e apta a ocultar as maquinarias de cena, assim ligadas à instalação da cenografia, por vezes complexa e dotada de efeitos de água e fogo. Os cenários eram de foco central ou de foco múltiplo, ou ainda de cena *per angolo*, dispositivo de representação perspectivada tipicamente seiscentista, especialmente desenvolvido por Ferdinando Bibiena, tio de Giovanni Carlo.

A construção da Ópera do Tejo foi adjudicada a João Pedro Ludovice - filho do famoso arquitecto de Mafra - no que respeita à obra de pedraria, e a Félix Vicente de Almeida nas obras de carpintaria e talha; os desenhos podem ser cotejados com um documento intitulado “*Certidão de Medição da Obra do Ofício de Pedreiro pertencente à Casa da Ópera Real, que Sua Majestade mandou fazer no sítio da Tanoaria, junto aos Paços da Ribeira desta cidade, pelos Mestres Manuel Antunes Feio e Manuel Francisco de Sousa e mais sócios, passada em 28 de Abril de 1759*”.

⁷¹ Cf. GOMES JANUÁRIO, Pedro Miguel. *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*. Adviser Professor Raúl Fraga Isasa (ETSAM); Segund Adviser Professor Marieta Dá Mesquita (FAUTL). 3 Vols.. Madrid: ETSAM/UPM, 2008. PhD Thesis.

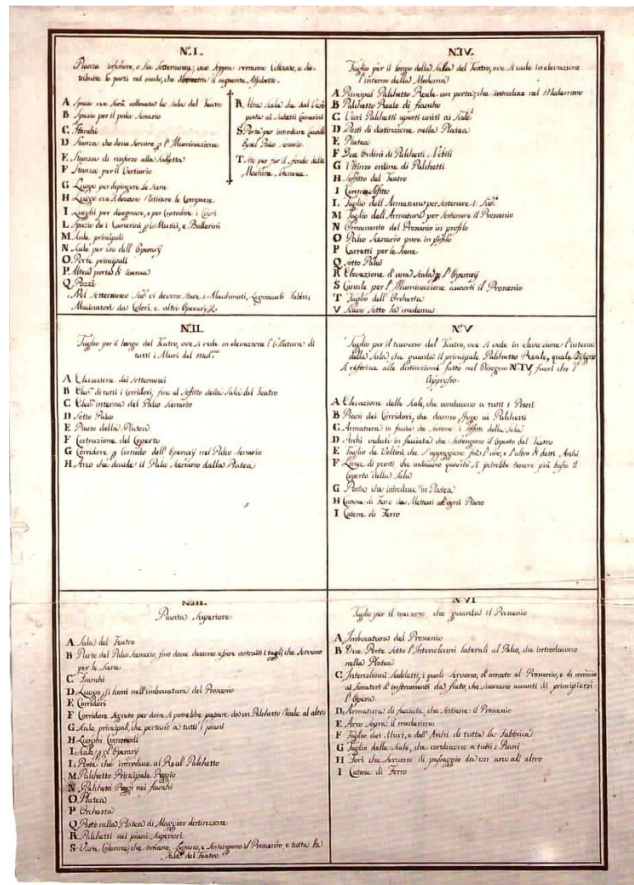


Figura 37 – “Certidão de Medição da Obra do Oficial de Pedreiro pertencente à Caza da Ópera Real que SUA Magestade Q. O. G. mandou fazer no Sitio da Tanoaria junto laos Paços da Ribeira desta Cidade”. (28 de Abril de 1759) (BNL).

Este documento confere preciosas indicações quanto às dimensões e escala do volume edificado: a Ópera do Tejo tinha quatro portas principais que davam acesso à zona vestibular, abobadada à altura de seis metros (*foyer* ou átrio); a “área técnica” ficava no prolongamento daquela, embora com menor altura; o extenso palco possuía entradas de serviço e dos artistas, oficinas, camarins e escadas interiores, e sobre a área vestibular dispunha-se a sala para os espectadores, em anfiteatro.

A estética barroca é bem patente, segundo o estudo de Pedro Januário – que logrou a reconstituição do desenho da sala –, nos ondedados e na intersecção dos suportes estruturais formado por um sistema colunário, com os pavimentos dos pisos dos andares laterais da plateia, dos camarins e dos balcões. A ornamentação, se foi assegurada por Félix de Almeida – um marceneiro e entalhador de grandes recursos, com obra firmada em Lisboa especialmente na área retabulística barroca de altares –,

deveria de ser de grande impacto e igualmente comprometida, se não já com a estética barroca, ainda mais acentuada seria por se afeiçoar às variações assimétricas da estética dita “rocaille” ou rócócó, mais moderna ainda mas não menos “faustosa”. Já as reconstituições da aparência exterior do edifício, pese embora se basearem em descrições de época, têm sido avançadas por vários investigadores, quase todas elas denunciando um fraco uso de recursos “estilísticos”, isto é, com acabamentos planos e lisos - dir-se-ia, assim, que a Ópera do Tejo era um monumental edifício de estilo “chão”, plano e simples (para não dizer mesmo austero, ou porque, de alvenaria marcado pelos vãos ornados por cantaria lisa). É provável, porém, que existissem, entre revestimentos e placagens complexas de maior apuro artístico – com trabalho de pedreiros entalhadores em profusão – numa altura em que Maфра serve de exemplo maior para quase tudo o que se faz no domínio da arquitectura –, pelo menos uma cantaria decorada em alguns dos vãos principais, portas de acesso, fachada funcional para a entrada do público, etc. Mesmo assim, o efeito global da casa da Ópera haveria de ser a e de um “grande casarão”, com um marcada verticalidade, isto é, com um grande volume, fruto especialmente, da grande (para não dizer, enormíssima) “caixa de palco”, geralmente a maior e mais desenvolvida secção de todas as construções teatrais clássicas. A planta da ANBA, porém, mostra bem a simplicidade estrutural e o jogo de volumes possível: as paredes exteriores, com efeito, não teriam quaisquer animações volumétricas de teor barroco, enquanto fachadas contínuas e, provavelmente monótonas; do mesmo modo, o alçado e corte reporta-se a um edifício com paredes, digamos, estáveis, sem maiores efeitos, reservando decerto para o interior – como também acontece noutros teatros de ópera contemporâneos – os jogos de claros-escuros e de volumes reentrantes, numa combinação de côncavos e convexos de clara raiz barroca.

Sección Longitudinal del Teatro real de la Ópera del Tejo

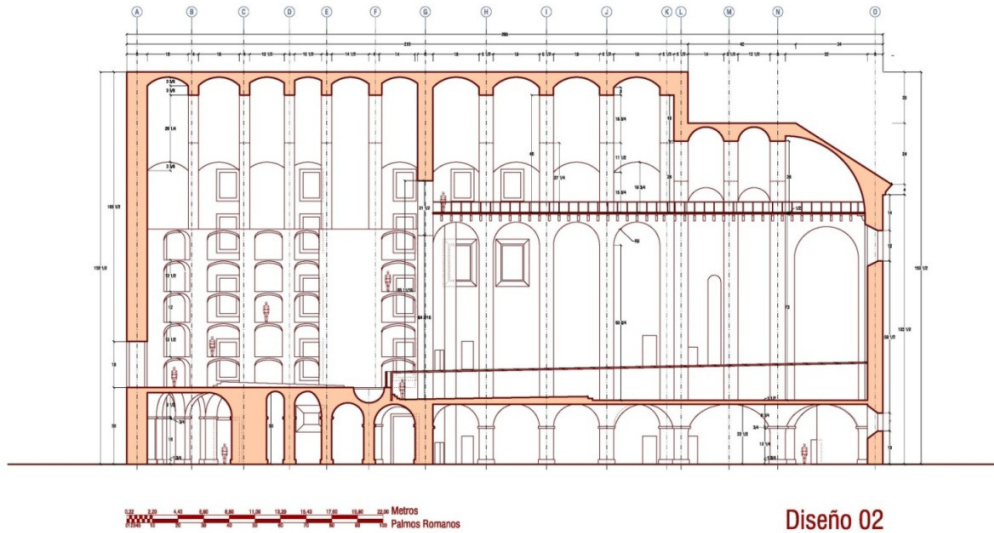


Figura 38 - Reconstituição com medidas do alçado e corte (cave) da Ópera do Tejo (seg. Januário).

Planta Estructural del Ático del Teatro real de la Ópera del Tejo

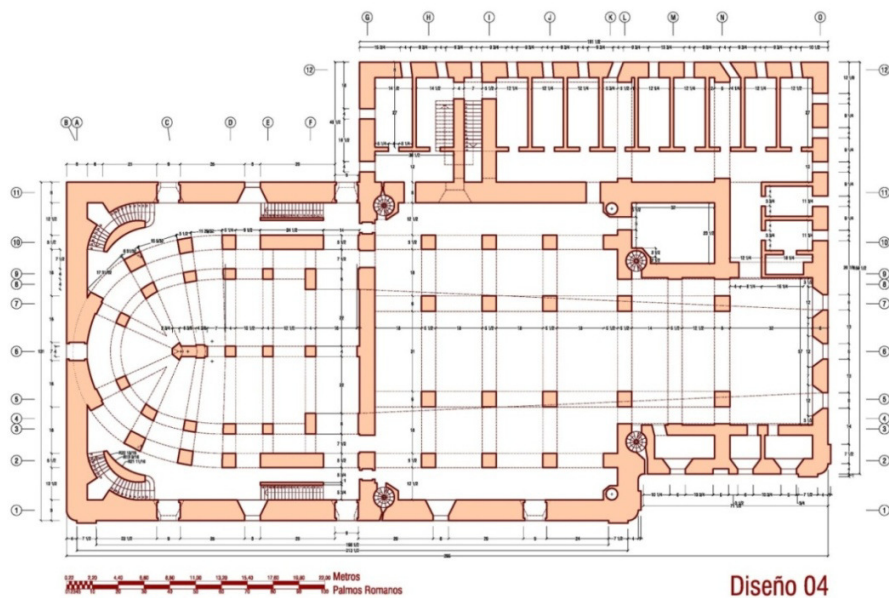


Figura 39 - Reconstituição com medidas da planta do piso térreo (cave) da Ópera do Tejo (seg. Januário).



Figura 40 – Reconstituição virtual do exterior da Ópera do Tejo.

Não restam dúvidas, porém, que pelo menos o gosto de Giovanni Carlo se inclinaria para superfícies animadas, com elementos arquitectónicos e decorativos que ele bem exprimiu em muitos dos seus desenhos cenográficos. A homologia aqui patente dispensa formalidades: a *forma, função e símbolo* da obra arquitectónica operática submete-se, tanto ao nível conceptual como ao nível físico da “pré-acústica”, ao contexto musical do período em questão: pese embora que não nos tenha chegado o edifício para complementar a nossa análise, consideramos que os elementos produzidos ao nível da investigação corroboram o *unísono* existente nos teatros de ópera “à barroca”, e que estes consolidam o domínio da participação musical na componente arquitectónica, e do inverso enquanto palco das suas afirmações sonoras.

8. 6º Andamento: Rocaille. O estilo “concheado” e a transição para o Classicismo nas artes

Na arquitectura

Comparativamente ao estilo barroco e a sua pujança arquitectónica, a arquitectura do Rococó foi relativamente curta, fugaz, efémera e pouco caracterizada a nível internacional. Desenvolveu-se em França na sucessão de Luís XV aquando da morte de Luís XIV em 1715, e tomou forma no estilo que o próprio promovia como sendo a

“delicadeza” arquitectónica, primando sobretudo pelo uso de formas naturais, flores e grinaldas e outros tipos de decoração e bijutaria, assim aplicadas como decoração interior de espaços privados mais recatados ou pavilhões ajardinados: esta estética era sobretudo aplicada nos palácios urbanos ou *hôtels*, pertencentes então à corte. Contrariamente ao caso francês, o rococó alemão desenvolveu-se com maior integridade, com especial destaque para a produção sacra: tomando proveito do desinteresses da Igreja relativamente ao patronato no Norte da Europa o estilo, pela sua ambiguidade de interpretação, materializou-se nas igrejas alemãs segundo uma liberdade estética muito própria, rendilhada e galante. Um bom exemplo desta postura será o da igreja de *Vierzehnheiligen*, intitulada “ a Basílica dos 14 Ajudantes Sagrados”: foi projectada por Johann Balthasar Neumann (1687-1753) e erigida entre 1743 e 1772, constituída então por um corpo de seis divisões ovais que se interpenetram que lembra Borromini na leveza das suas curvas, todavia intercalando o vazio da nave com diferentes camadas de decoração que evadem a linha recta e providenciam um jogo de luz para a nave – que provém de grandes janelas no clerestório –, ultimamente fundindo arquitectura e decoração num gesto leve e fluído de grande delicadeza (GYMPEL, 2001, pp. 60-61; STOKSTAD & COTHREN, 2010, p. 910).

Na música

Quando se observa as manifestações do Rococó no contexto musical torna-se óbvio que os pressupostos estéticos que se manifestaram paralelamente nas artes plásticas, com relativa autenticidade, não se transportaram inteiramente para a esfera musical: a classificação que é atribuída à música do período entre 1750-1800 oscila entre um “Rococó Final” e um “proto-classicismo”, pelo que a música deste período, mais do que inserida numa estética classificativa definida, assenta num momento indefinido de transição e inovação, com diversas nuances técnicas, culturais, económicas e sociais relevantes que espelham o interesse pontual e imaturo na imagética galante fugaz.

Acompanhando a tendência dos artistas que se vinha a verificar desde o Renascimento, intensificou-se a “emancipação” financeira dos músicos e compositores do regime de patronato na transição da esfera privada e fechada para a esfera pública – que já vinha a acontecer desde inícios do séc. XVII –, sendo que os rendimentos que suportavam a carreira dos compositores da época deixaram lentamente de ser garantidos tanto pela Igreja como pelo círculo régio e da corte a ele associada, passando antes a ser assegurados pelas prolíferas prestações públicas que vinham a acontecer pela

Europa. A alteração da composição social das classes – em particular da classe média, em franca expansão –, pela complexidade sonora aos ouvidos de um público de raízes ainda mais diversas a necessidade forçou a composição musical a simplificar-se na melodia em detrimento do ornamento harmónico barroco, a fim de ser mais facilmente assimilada por um maior número de espectadores. Num público cada vez mais participativo nos eventos públicos musicais e já habituado ao estilo operístico, a satisfação auditiva do gosto do espectador é garantida pela simplificação harmónica a nível rítmico e por uma melodia mais morosa e evolutiva, descurando a ornamentação barroca que tendia a ser considerada caprichosa e desnecessária à experiência musical plena (LORD & SNELSON, 2008, p. 40). Este gosto tinha vindo a alterar-se desde que a cultura galante se tinha instalado no circuito familiar das classes mais abastadas, ansiosas por acolher no seu domicílio a cultura intelectual que se tinha vindo a definir em redor do rei, e que seria garantida nas primeiras décadas do séc. XVIII por músicos virtuosos errantes que tocavam obra própria, ora para grandes públicos, ora para ouvintes solitários nas suas mansões na busca do consolo (GRIFFITHS, 2007, pp. 121,122).

Com o estreitamento dos conhecimentos musicais além-fronteiras, as já conhecidas teorias de Rameau – inicialmente consideradas “barrocas”, em jeito de pompa indesejada – e a *Querelle des Bouffons* intensificaram ainda mais o debate entre as raízes italianas e francesas, factos que assumiram a importação da ópera cómica de Italiana como decisiva, primeiramente para o desenvolvimento da *forma-sonata*⁷², e aqui mencionada por ter sido a introdutória predilecta da sinfonia. Tido como o principal desenvolvimento da transição Rococó-Classicismo Inicial, o género da sinfonia surge em pleno, em Milão, com Giovanni Sammartini (1700/1 - 75) e Antonio Brioschi (fl. ca. 1725 - 50), a partir das primeiras composições clássicas compostas cerca de 1720, e destinadas a concertos privados e públicos onde as aberturas morosas captavam a atenção dos ouvintes com maior eficácia (LORD & SNELSON, 2008, pp. 42,43); da adopção posterior do género em Viena e Paris este chegaria até Mannheim, uma cidade com forte investimento musical e onde residira Johann Stamitz (1717 - 57), compositor interino da corte pioneiro na criação da abertura de quatro andamentos, tão recorrente nas estruturas de sinfonias posteriores e que perduraria até meados do séc. XX (GRIFFITHS, 2007, pp. 125,126).

⁷² Em termos simplistas a forma-sonata sobrepõe duas formas melódicas de tónicas diferentes, que se desenvolvem em duas secções onde cresce a dissonância, e que se resolve numa terceira onde a tónica é acentuada.

Inter-relação: a música do Rococó dominou o panorama musical europeu somente de uma forma muito localizada e temporária, que se esbateu com a tendência classicista manifesta por meio da ópera, e do espírito iluminista que se fazia sentir a passo largo na Alemanha⁷³, França e Itália: algumas obras de C. P. E. Bach e J. C. Bach reflectiram momentaneamente esta tendência tardia do género, que tinham contemplado as variadas sonatas do napolitano Domenico Scarlatti (1685 - 1757), detentoras de um extenso floreado, muito adequado às demonstrações do domicílio faustoso do Rococó. Este breve período de tendência galante na música permitiu igualmente a Rameau suportar teoricamente toda a ornamentação que rodeou as composições de François Couperin “o Grande” (1668 - 1733), cheia de ornamentação variada e rica, e que abrangeu temáticas naturalistas e danças, em tudo coincidentes com a imagética floreada desta época de transição (BOFFI, 2015, pp. 95,99,100).



Figura 41 - Pierre-Antoine Quillard, *Cena Galante O interior de uma Estalagem* (1730).
Col. Casa Cadaval.

⁷³ Sob a esfera do “*empfindsankeit*” - alemão para “sentimentalismo” - no Rococó, os filhos de Bach, Carl Phillip Emanuel Bach (1714-88) e Johann Christian Bach 1735-82) impulsionaram ainda mais a revolução clássica ao conseguirem respectivamente - pelo proveito do prestígio do pai - a tutela das composições das cidades de Berlim e de Londres, onde J. C. Bach substituiu Haendel como principal compositor (GRIFFITHS, 2007, pp. 127, 128).

Ora sabe-se que, em boa medida, não se trata já de um predomínio da música sacra a obter “favores” da sociedade, mas sim a *opularização da música* ou, se quisermos, a difusão da música em “sala” para uma cada vez mais restrita audiência enquanto nicho cultural: disseminada por múltiplos salões, o que, provavelmente em termos estatísticos fará daqui decorrer um maior “consumo” ou contacto com a música enquanto performance; mais ainda, com este tipo de performance musical a tornar-se uma diversão sancionada pelo povo, e mais do que isso, promovida pela sociedade aristocrática e mesmo pela burguesia. A delicadeza da forma – sem outro conteúdo que não seja o da galanteria – vai a par com a abertura da própria pintura a temas profanos com maior intensidade, e a arquitectura irá pelo mesmo caminho e se “afinará pelo mesmo diapasão” – um caso português bem representativo deste momento é, segundo Paulo Pereira (PEREIRA, 2014b, p. 148), o do Palácio de Queluz: *“Era inevitável que da arquitectura e decoração interior do Palácio transparecesse o lado mais íntimo e menos propagandístico do “rocaille” face à monumentalidade enfática do barroco tardio. De facto, nos pormenores que se encontram nos jardins, especialmente nos labores das pedras que delimitam os lagos e repuchos, bem como na talha de colorações vivas e dourados levadas a cabo nas salas maiores e, mesmo em alguns quartos, surpreende-se uma nota de intimidade, em nada equivalente à pompa representativa do Palácio estatal de inspiração cortesã e “absolutista”. Recolhido, parcimoniosa em algumas das suas soluções, a obra de Queluz representa o cume da estética “rocaille” profana, que não poderia, à escala nacional, encontrar qualquer outro “grand lieu” para se exprimir.”*

Não pomos em causa que outros exemplos e salões não existissem na arquitectura de então numa qualquer casa nobre e nos palácios urbanos, mas é “este contentamento” suave que faz fluir uma certa profanidade holística e galanteadora cada vez mais interessante: sarabandas, gigas e minuets constituíram o repertório mais comum – ou mesmo banal – destes convívios musicais nos espaços privados.⁷⁴ Estes, enquanto variantes arquitectónicas do barroco, iriam impor-se numa vertente que seria, cada vez mais, a da espectacularidade dos interiores e do seu ornamento: é nesta altura que – até em termos conceptuais –, do ponto de vista epistemológico se começa definitivamente a afirmar a dicotomia ou mesmo separação, entre estrutura e decoração, e o assumir criativo destas como partes integrantes de uma mesma “composição”. Quando o

⁷⁴ Poventura serão em parte responsáveis por raízes que vão mais longe e que estarão na origem das “modas e modinhas” trazidas do Brasil em torna-viagem, bem como terem zelado pela incubação de alguns elementos genéticos “ideo-lógicos” inerentes ao próprio fado.

“*rocaille*” é adoptado – nos países do Sul, especialmente em Portugal, por exemplo, no círculo regional abrangendo Porto e Braga; em Espanha, especialmente no Sul; mas também na Europa Central e de Leste – e se impõe no interior dos templos, é quase sempre, com efeito, em depoimentos ornamentais de altíssimo teor, que prosseguirão a sua influência, ao nível do desenho e da complexificação das superfícies, carregadas de cor e relevo, na América Latina. Mas é também o resultado de uma Igreja globalizada. Note-se, por outro lado, que é no interior das igrejas, em termos ornamentais, que o “*rococó*” se passa a impor nos retábulos monumentais de madeira dourada, mesmo que as estruturas arquitectónicas no eixo Coimbra/Lisboa/Évora se mantenha afeita a valores barrocos e até a esquema “*chãos*” mais simples e racionais. Já os palácios e solares, recebem decorações e mobiliário de marca “*rocaille*”. Dir-se-ia que os acessórios (já agora, passa a ser também visível esta viragem de sentido, entre o permanente e o móvel, distinguindo-se) são a marca da individualização dos edifícios, com o seu expoente máximo nas quintas nortenhas – uma vez mais na região Entre Douro – e Minho e no Minho e Alto Minho, com exemplares notáveis, e no círculo da capital Lisboa, nomeadamente com Queluz, que aparece num momento que contraria até o encaminhamento da arquitectura pombalina que entretanto dará os seus primeiros passos.



Figura 42 - Mateus Vicente de Oliveira (1747-1758), Jean Baptiste Robillon (1758-1782), Manuel Caetano de Sousa (1782-1800), *Sala da Música* do Palácio de Queluz (1747-55).

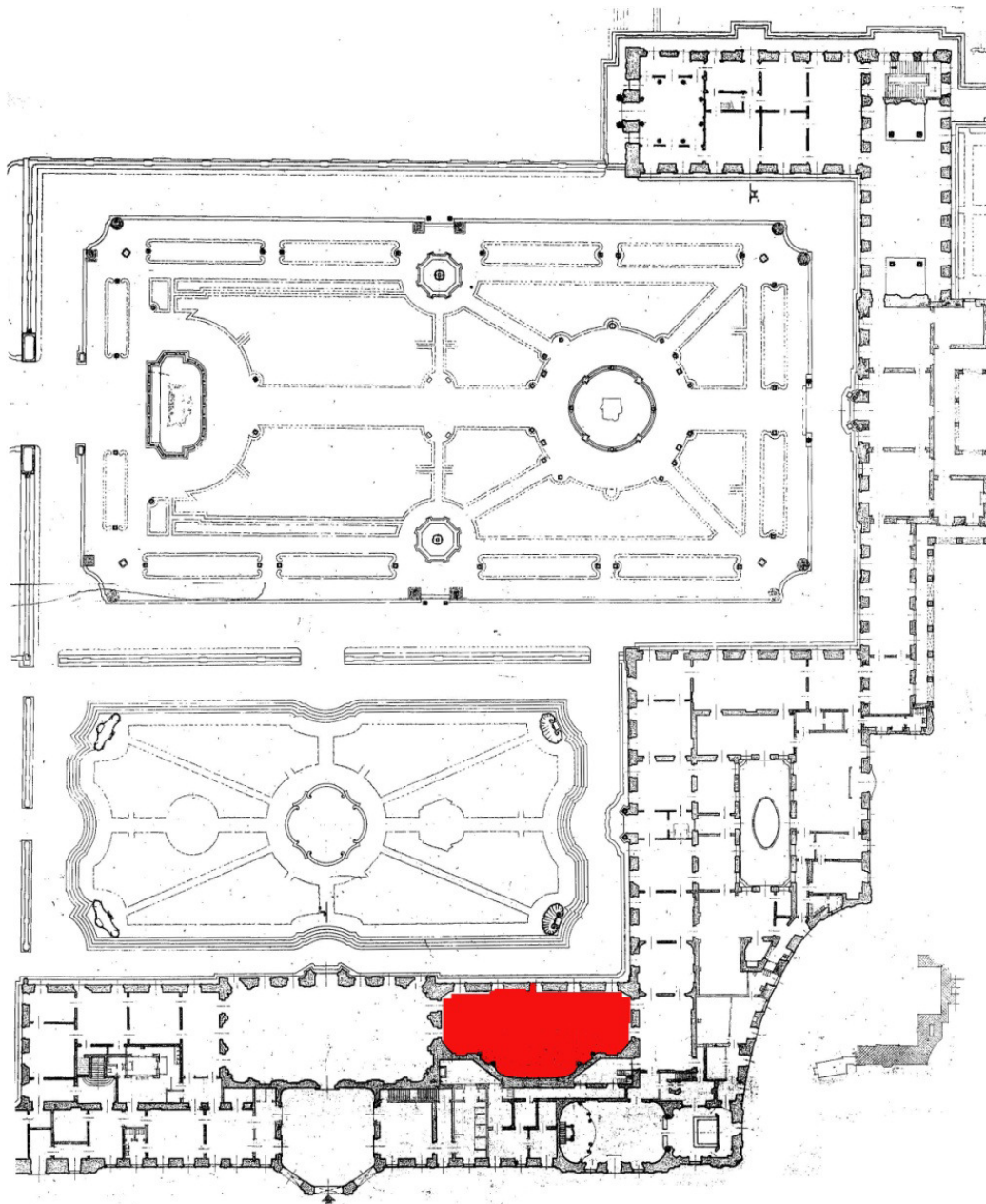


Figura 43 - Área ocupada pela Sala da Música no conjunto palaciano de Queluz. Note-se a dimensão da divisão relativamente ao total da área útil.

A homologia que aqui estabelecemos alinha-se com a extensão da ambiência barroca a uma escala mais reduzida do contexto arquitectónico-musical da nobreza: a *forma* arquitectónica interior, galante e efémera, acolhe a performance musical exclusiva de algumas *forma-sonatas*; a *função* arquitectónica distorce o propósito da performance musical enquanto acontecimento e reduz, através dos salões musicais e demais interiores específicos a este registo, a *função* da música – enquanto complemento do estatuto nobre deste período – ao mero acompanhamento de concílios e saraus; o *símbolo* revela-se, em ambos os casos, a busca infrutífera de um intelectualismo sem conteúdo nem alongamento que – sobretudo no caso arquitectónico, relativamente curto na sua duração – contrasta com o exponencial alargamento da duração das obras musicais no tempo e falha em concretizar um produto verdadeiramente relevante para o contexto do desenvolvimento arquitectónico. As analogias da harmonia, melodia e ritmo sucedem-se particularmente ao nível da estruturação da estética da fachada e da ritualização do espaço – ainda que pequem por reduzir a uma superficialidade o esplendor barroco anterior – e, no inverso, na acentuação do ornamento interior espacial através do seu homólogo musical.

9. 7^o Andamento: o Iluminismo e o Enciclopedismo. Urbanismo, Arquitectura e Ciência

Na arquitectura

Dado que o Iluminismo não foi um estilo artístico mas uma atitude, as implicações que teve nas artes foram sobretudo analógicas e de lógica processual. Também, considerando que o Iluminismo procura a libertação de pressupostos não-fundamentados e a busca da resolução dos problemas humanos através da Ciência Aplicada em detrimento do vernáculo, estas repercussões foram sobretudo estéticas, derivadas da Matemática e muito por força da filosofia de Descartes, que enaltece as formas puras e intelectuais sobre as naturais.

Destacamos contudo um caso, de um movimento na arquitectura que ficaria conhecido como o “Racionalismo Iluminista”, e teria não só aplicações na arquitectura de edifícios como também no urbanismo e planeamento territorial, vertentes que começaram a surgir com o barroco absolutista e ganham força nas principais cidades da Europa e nos Estados Unidos da América: atendendo ao facto que seria durante o período barroco que se consolidaria o conceito de “nação” e de “capital” – facto decorrente da fixação das instituições estatais em locais predefinidos por força da facilidade de acesso –, a importância da corte e do seu papel na burocracia estatal pressupôs a acentuação e exposição do seu poder sob a esfera pública através do impacto visual e formal da arquitectura e do urbanismo (GOITIA, 1992, pp. 128-129).⁷⁵

Na música

No que toca à influência que os ideais iluministas possam ter tido na criação musical, ela terá se manifestado mais indutiva que concretamente formal. Destacamos, como exemplo, as observações de Rousseau relativamente à mencionada *Querelle des*

⁷⁵ Esta funcionaria como “totem” simbólico do Estado, e a sua forma deveria então representar os princípios subjacentes á estrutura social e cultural. Como “(...) herdeira dos estudos teóricos do Renascimento (...)”, a cidade iluminista deveria assim utilizar a geometria – que, tal como a matemática, é uma ciência objectiva e universal – para obter harmonia e assim construir a cidade como objecto artístico em si. Para isso usa a perspectiva como meio gráfico de desenho, a fim de enaltecer a vista dos edifícios do Estado e da monarquia e de abarcar o conjunto visual a partir de um só ponto; isto torna a cidade, mais do que uma representação das funções sociais, uma representação dos símbolos associados á satisfação destas mesmas funções. Ora, seria precisamente esta ordem de ideias que promoveria o desenvolvimento de alinhamentos urbanos convergentes num dado edifício a enaltecer visualmente, como no caso do Palácio de Versalhes e o Convento de Mafra, ambos possuidores de uma praça central que ramifica em ruas ou avenidas que ali convergem (cf. GOITIA, 1992, pp. 135-141).

Bouffons, Rousseau contempla a rivalidade entre a música italiana e a francesa constatando que o estado natural da música se sobrepõe, quase que espontaneamente, no indivíduo quando este está fora de uma tradição cultural e social em particular: a jeito de experimentação científica, Griffiths relata que Rousseau terá pedido a um arménio veneziano que executasse uma *ária* de Baldassare Galuppi (1706 - 85) – compositor veneziano de estilo “galante” – e um monólogo da *Hippolyte* de Rameau, e na contemplação da sua execução terá concluído que, na transição do excerto de Hippolyte para a *ária*, “(...) que o seu rosto e olhar se adoçaram a partir dos primeiros compassos da *ária italiana*”, justificando com uma língua italiana mais doce moldável que a francesa e uma dinâmica mais arrojada nas passagens entre tons diferentes (GRIFFITHS, 2007, pp. 124,125;). Neste contexto Rousseau resumia que, mais do que uma mera dedução matemática, para se obter agrado ao ouvido a música pela voz deveria de facto assumir como identidade a fiabilidade humana e as suas limitações físicas, e que estas contribuem para uma melhor experiência da música em si à parte de uma física absoluta.

Inter-relações:

I. Inter-relação: a homologia do estado de vigília

Atendendo ao facto que o Iluminismo como movimento filosófico procura emancipar-se dos mitos na busca da razão, este patenteia a sua presença, no espaço, essencialmente através da formalização da perspectiva e do ponto de vista, na busca de cimentar uma dimensão através do cenário e da fachada. Ainda que inocente, uma das suas influências sobre a cultura musical poderá estar “acorrentada”, consideramos nós, num infame acto do controlo social e do manter do *status quo*.

Justificamos este nosso ponto com Michael Foucault (1926 - 84), filósofo francês que dedicou grande parte da sua atenção à importância do espaço como expositor e fomentador das variáveis que actuam no Homem à escala da sociedade, e de como este foi sendo usado pelas instituições de poder para obter controlo social. O autor, na sua extensa obra, busca clarificar as relações entre linguagem, espaço e repressão, e de como estes conceitos estão patentes no espaço físico como representação do espaço social. Considerando que o séc. XVIII viu surgir as primeiras instituições de repressão criminal ou médica – derivado da resistência do público a execuções públicas, veja-se a exemplo

o panóptico de Jeremy Bentham (1748 - 1832), teorizado nas primeiras prisões como forma de auto-vigilância –, Denis Hollier considera, na sua leitura de *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1967), que Foucault redigiu o livro como uma crítica à arquitectura, “ (...) which must bear the responsibility first for the invention of madness and then for its production”, concluindo que a arquitectura como objecto se introduz aqui como um “esbatido-mas-assumido” instrumento de repressão (KING, 1996, pp. 19,21). Essa repressão é, neste caso, não consentida, pois opera segundo o princípio da repreensão; contudo, o uso do espaço enquanto instrumento de correcção ou punição representa, a par das prisões, uma intervenção longe de ser inocente.

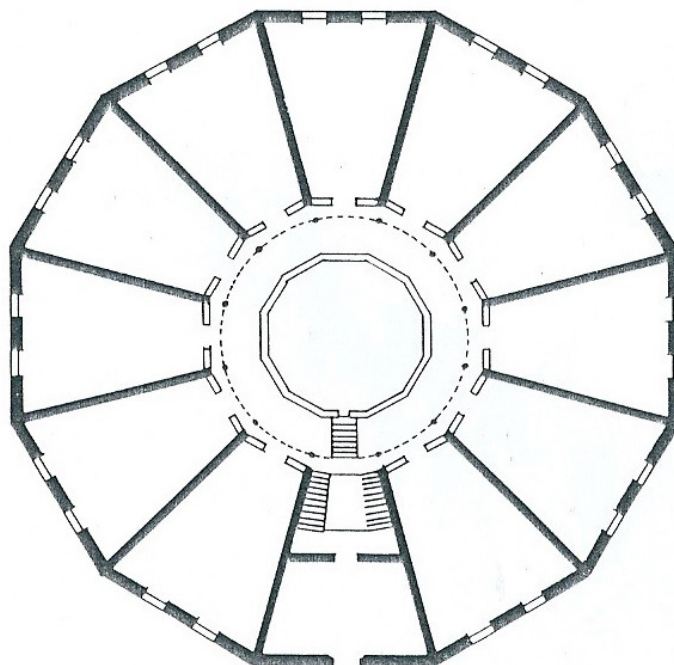


Figura 44 – Panóptico (seg. King). Atende-se à centralização funcional da vigia relativamente às celas.

Considerando o crescimento do investimento público no período barroco em auditórios públicos financiados pelo Estado, não será pertinente considerar que esta esfera de controlo vigiado⁷⁶ se possa ter estendido ao domínio da arquitectura da música? Esta vontade socialmente instalada de “vigiar e punir” manifesta-se, por

⁷⁶ O auto-controlo social através da arquitectura não era concretamente novidade; um exemplo bem prematuro fora o do Coliseu de Roma, edificado como estratégia de satisfação das necessidades de lazer do povo aquando das extensas campanhas de conquista europeia, que irremediavelmente induziam na população revolta e tumulto contra a dinastia flaviana pós-Nero e dificultavam a manutenção do território subjogado.

exemplo, em fins do séc. XIX com a Ópera Garnier, projectada por Charles Garnier (1825 - 88) para um concurso público e tida como o melhor exemplo do estilo francês da corte e da pompa, onde os lugares interiores do auditório foram projectados de forma que todos os espectadores se encontrassem mutuamente no alcance visual de toda a plateia, reforçando assim a sensação de vigília constante dentro do círculo dos espectadores.

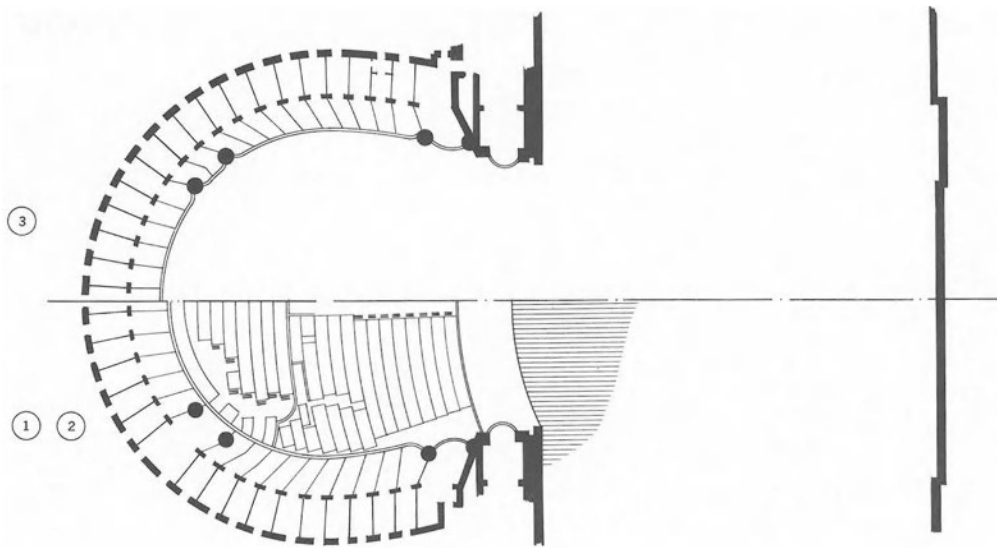


Figura 45 – Charles Garnier, Ópera Garnier (1875) (apud Beranek).

Atendendo a este estado de vigília claramente propositado, a *forma, função e símbolo* inerente à arquitectura tornar-se-ia, aqui em exemplo, não só uma mera solução das necessidades musicais, mas também uma autêntica ferramenta de controlo⁷⁷ e submissão, na medida em que se serve da esfera musical para reunir, dentro da forma arquitectónica e sob condições controladas, toda uma classe social à mercê do juízo mútuo pela fachada de uma forma musical, também ela possivelmente um produto desta mesma estrutura mental e onde, e aqui comprovado no local a título pessoal, a observação de todo o interior se encontra acessível a qualquer espectador, um facto pressuposto *a priori* da sua construção durante o acto de projecto.

⁷⁷ Da mesma maneira que os palácios absolutistas, e as demais instituições de poder, são posicionadas, erigidas e potenciadas visualmente pela perspectiva e pela praça, o princípio é também aplicado a edifícios como a Ópera Garnier ou a Ópera de Bastille, financiados com fundos estatais à parte das actuações musicais do palácio e da corte, até então de acesso exclusivo às classes mais próximas do Rei-Sol.

II. Inter-relação: a Enciclopédia enquanto estrutura do progresso. A cisão da Teologia com as Ciências

Amiúde outros núcleos anteriores de intelectualização do conhecimento, o que celebrizou o Iluminismo como ponto de partida para o rejuvenescimento da intelectualidade humana foi a sua atitude na quebra de tradições profundamente instaladas no seio da produção intelectual e artística humanas: é a partir da reflexão, cada vez mais individualizada de pensadores, que se começa a desenvolver, a par da filosofia inglesa de Bacon e da decadência do regime político absolutista em França, uma tendência dileitante focada confirmação temporal do conhecimento humano. Isto foi possível com a publicação da *Enciclopédia* – ou no “enciclopedismo” como movimento –, obra conjunta de variados autores que propôs a reformulação completa da taxonomia do conhecimento humano, e que se tornou, daí em diante, uma das bases metodológicas de compilação do abrangente conhecimento humano.

Elemento basilar do acesso humano à informação, a obra distinguiu-se por cunhar as classificações e disciplinas de base desse conhecimento: organizando-se em três itens predominantes – “*Memória*”/ *História*”; “*Razão/Filosofia*”; “*Imaginação*”/ “*Poesia*” –, os autores da edição fundadora da *Encyclopédie* foram vários: Jean le Rond d'Alembert (1717 - 83), editor geral e especialista em Ciência e Matemática, assuntos contemporâneos, Filosofia, religião, entre outros; Le Breton (1708 - 79), impressor-chefe; o grande Etienne Bonnot de Condillac (1714 - 80), que se dedicou à Filosofia; Daubenton (1716 - 99) no campo da História Natural; Chevalier de Jaucourt (1704 - 79), que redigiu artigos relativos à Física, Filosofia, Medicina, Economia, Literatura e Política; um dos autores mais prolíficos do projecto, Denis Diderot (1713 - 84), igualmente editor-chefe e que abordou os assuntos da Economia, artes mecânicas, Filosofia, Política, religião, entre outros; o Barão d'Holbach (1723 - 89), dedicando-se à Ciência Química e mineralogia, Política e religião; o Barão de Montesquieu (1689 - 1755), que é autor de uma parte do artigo “*gôût*” e que aborda, de maneira completamente inovadora, o conceito de “*gosto*”; Jean-Jacques Rousseau⁷⁸ (1712 - 78), tratando da Música e da Economia Política; Turgot (1727 - 81), abordando a Economia, etimologia, Filosofia e Física; e por fim Voltaire (1694 - 1778), com contributos decisivos nos domínios da História, Literatura e também Filosofia, tomando esta última a dianteira com a Ciência. Em contributos, ainda que

⁷⁸ Rousseau concebe em “*Du Contrat Social*” (1754-1762) o conceito de um Estado formado por “pessoas livres” no qual o povo, soberano, determina através do voto a “vontade de todos”, todavia obedecendo sempre a si mesmo (DELIUS, GATZEMEIER, SERTCAN, & WUNSCHER, 2001, p. 69).

indirectos, para o conhecimento iluminista remontam estes a Immanuel Kant (1727 - 1804), Baruch Spinoza (1632 - 77) e, no campo económico, Adam Smith (1723 - 90)⁷⁹, entre outros tantos que, dada a dimensão da obra e a abrangência do conhecimento nela compilado, são aqui poupados por falta de espaço.

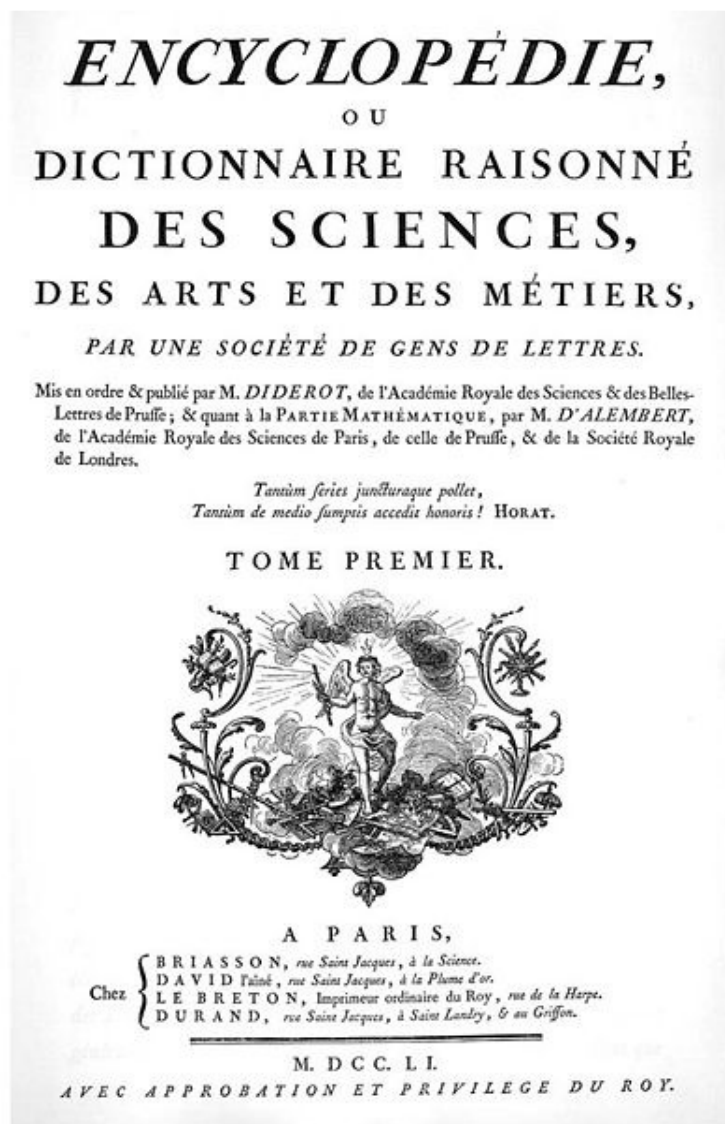


Figura 46 - 1º tomo da *Encyclopédie* (1750).

⁷⁹ Este último autor foi decisivo para o desenvolvimento de todo um novo sistema económico, posto em prática na América por presidentes como Benjamin Franklin e Thomas Jefferson que consolidaram todas as partes do sistema produtivo americano.

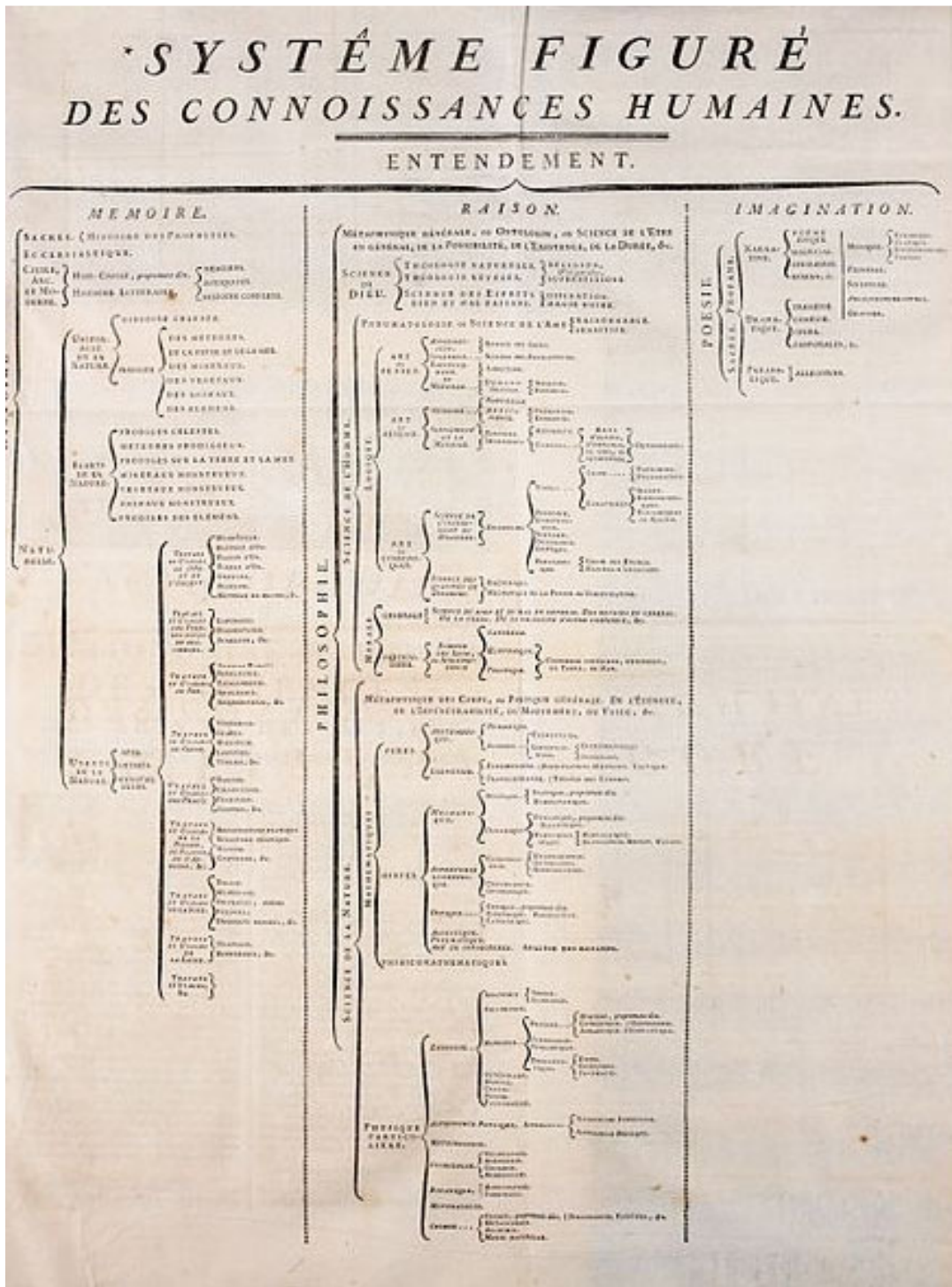


Figura 47 - "Sistema figurado dos Conhecimentos Humanos".

Enquanto obra geral a importância da *Encyclopédie* foi de facto enorme, onde entre a afirmação dos conhecimentos pela escrita conseguiu algo extremamente importante para a produção cultural e artística do mundo Ocidental – a cisão intelectual da religião com o conhecimento do método científico, que passa a estar integrada na Filosofia e não constitui mais um ramo à parte.

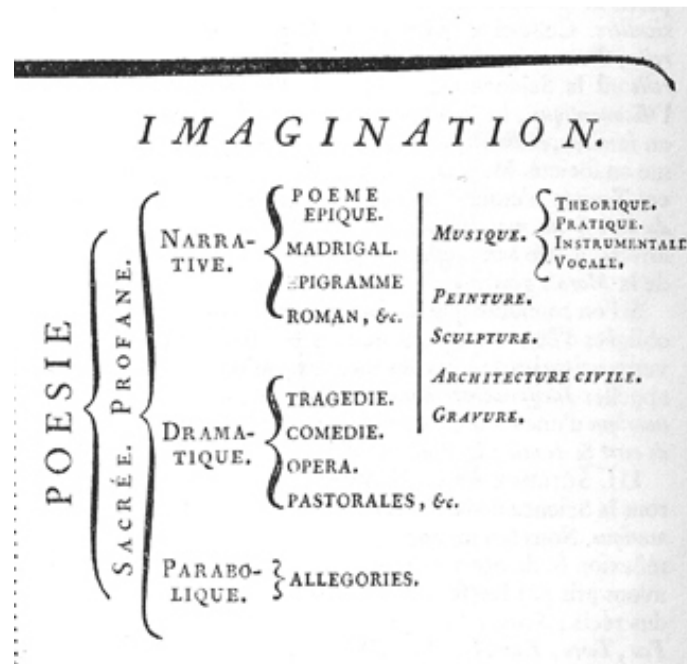


Figura 48 – Pormenor do *Sistema Figurado*.

Porquanto a teologia seja conduzida para um lugar onde a metafísica se encontra com a fé, a separação da filosofia teológica com a lógica empírica constitui um dos pontos de viragem da arte ocidental precisamente porque torna evidente a lacuna argumentativa que existe entre os seus firmamentos e a vivência da realidade sensível: é a partir da sua nova classificação, como ramo filosófico, que a extensão do poder da religião à produção artística começa a ser lentamente posta em causa a partir dos seus alicerces estruturais, permitindo que a ciência seguisse conquistando o seu lugar no seio do conhecimento humano concreto e que enveredasse por experimentalismos mais complexos passíveis de serem transpostos para as artes segundo uma lógica verdadeiramente factual – são exemplos deste ponto o desenvolvimento da perspectiva, do *trompe l'oeil* e do pontilhismo – mais tarde, com Seurat –, derivados a partir de estudos da óptica e da cor, entre outros tantos. O papel do Iluminismo e da Enciclopédia

na relação entre arquitectura e música torna-se, ainda que indirecto, determinante no rumo destas duas artes: a arquitectura e a música tornam-se “poesias narrativas” da imaginação, não só passíveis de se tornarem ambas uma forma de diálogo entre o espírito e o mundo físico como também de formularem conhecimentos transversais ao seu ramo, de esse conhecimento poder ser compilado sob um mesmo mecanismo de conhecimento – neste caso, um livro – e de ambas as artes serem acessíveis ao mesmo tempo a partir da mesma base.

10. 8º Andamento: o neo-classicismo

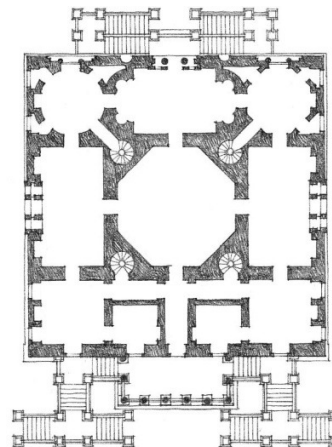
Na arquitectura

O movimento neo-classicista adquiriu, contrariamente ao que era de esperar num contexto de “contágio” artístico interdisciplinar, uma representação mais importante na arquitectura do que nas demais artes do mesmo período.⁸⁰ Sem nunca perder a génese revivalista, o movimento teve os seus maiores expoentes na Inglaterra, na França e nos E.U.A, segundo posturas diferentes e portanto estéticas diferentes. No que se revelam óbvias as diferenças estéticas apreendidas pelo olhar, destaca-se contudo a ideologia operativa comum por trás da maioria destas manifestações arquitectónicas, que a arquitectura neoclássica se alimentou de uma noção de moral intelectualizada e convergiu, utopicamente em fins de século, *numa unificação disciplinar da arquitectura como modelo do poder estatal*. A fim de se perceber este raciocínio segue-se um resumo dos principais exemplos destes regionalismos ideológicos, e de como eles foram importantes na formação da mentalidade arquitectónica do Modernismo.

O neoclassicismo inglês, resume Janson, abordou o movimento cerca de 1720 segundo os princípios de Palladio subscritos na sua obra *I Quattro Libri dell'Architettura*, publicada então em 1570: o movimento, apelidado de “Palladiano”, é facilmente compreendido com o exemplo da *Chiswick House*, uma adaptação da *Villa Rotunda* edificada em 1725 (sob projecto de Lord Burlington e William Kent), e uma crítica

⁸⁰ Enquanto que na pintura as inovações pictóricas mantiveram-se restritas aos avanços antecedentes e deles não se conseguindo emancipar, no caso da arquitectura, um ramo artístico de serviço público, houve de facto abertura para as máximas espirituais da época tomarem forma, asseguradas por um regime ideológico que permitiu inovar na sua construção e imagem.

artística leve à pompa barroca; mais que a sua geometria simples e facilmente “digerível”, prima pelo racionalismo iluminista – considerado mais “natural” – e poupa no ornamento ao dar primazia à linearidade da sua percepção visual. A fim de destacar a obra arquitectónica na paisagem inglesa insubordinada ao Homem – que se quer espontânea e incontrolada, numa crítica ao jardim-modelo barroco – o “jardim à inglesa” insere o edifício num contexto arbóreo que disfarça um planeamento humano cuidado através da irregularidade dos seus percursos e dos contornos dos seus lagos (JANSON, 1992, pp. 575,576).



Figuras 49 e 50 - Lord Burlington e William Kent, Chiswick House (1725), Londres, Inglaterra. Vista exterior da fachada (à esquerda) e planta (à direita).

A par do homólogo inglês, o neoclassicismo em França foi apelidado de “Racionalismo à francesa” e afirmou-se como uma rebelião contra o excesso de ornamentação do Rococó. Foi introduzido pela primeira vez em Paris por Jacques Soufflot (1730 - 80) no seu *Panthéon*, um projecto de igreja dedicada a *St. Geneviève* que viria mais tarde a ser secularizado por força da secundarização religiosa, e feito mausoléu destinado a grandes nomes da cultura francesa. Um exemplo francês de uma “arquitectura industrial” confiante no ferro (JANSON, 1992, p. 580), a sua engenhosa cúpula assemelha-se na opinião de Janson à de *Saint Paul’s Cathedral* em Londres, talvez uma premonição da importância futura da arquitectura inglesa no panorama revivalista. A este arquitecto sucedeu Étienne-Louis Boullée (1728 - 99), autor de projectos visionários e utópicos onde se destaca o *Monument to Isaac Newton*, essencialmente um monólito esférico que corporiza as inovações do cientista e que o “acolhe” na sua

descoberta (JANSON, 1992, pp. 576,577).⁸¹ Ainda que a França tenha recorrentemente inovado na esfera artística, o neoclassicismo do séc. XVIII não viu surgir obras de grande interesse internacional deste estilo, tendo inclusive rivalizado paralelamente com o Neogótico inglês até depois de 1800, altura onde este último consolidou as arquitecturas da França e da Alemanha, em muito motivadas por um processo de secularização decorrente das guerras napoleónicas (JANSON, 1992, pp. 576-579).



Figura 51 - Jacques Soufflot, Pantheon (1755-92), Paris, França.

No caso neo-clássico dos E.U.A, tal como os seus homólogos europeus, visou-se implementar as máximas da nação liberada e do poder centralizado para compor uma estética que, por se distanciar temporal e geograficamente da sua génese antiga europeia, seguiu de uma apropriação muito própria destas características rumo a uma imagética nacionalista, emancipada por força da sua independência estatal em 1787/88 e sintonizada então com a ideologia e autoria arquitectónicas em voga na Europa. Segundo Gympel, um exemplo onde isto se verificou foi no fascínio de Thomas Jefferson – um dos fundadores da Constituição Americana e o terceiro Presidente dos E.U.A –

⁸¹ Por esta altura torna-se clara a prevalência das tais utopias na mente do arquitecto comum, onde o intelectualismo emancipado não encontra travão nos sucessivos projectos que ignoravam propositadamente a tecnologia existente na busca de um “espiritualismo científico”, claramente exagerado na expressão visual e ordeira das plantas e fachadas.

pela arquitectura italiana⁸², em particular pelo Panteão de Roma que, não só lhe serviu de inspiração para o projecto da sua casa de campo *Monticello* (1769), como também na Universidade Estatal (1817-1826) e particularmente no projecto do Capitólio dos E.U.A (1793-1800-1851 com ampliações), da autoria de William Thorton (1759 - 1828) e revisões por Benjamin Latrobe (1764 - 1820), Charles Bulfinch (1763 - 1844) e Thomas Walter (1804 - 87); para a estética do último foi particularmente decisivo o desejo de emancipação colonial da Grã-Bretanha, através da traça palladiana e da opulência imperial, tão própria do espírito americano (GYMPEL, 2001, p. 66).

Por finais do séc. XVIII e princípios do séc. XIX, a arquitectura neoclássica encontrava-se teoricamente definida. Gypmel observa que esta arquitectura demonstrava já “(...) clareza e depuração das fachadas exteriores e das plantas, dominância das linhas e dos ângulos rectos, corpos estereométricos, elementos sobrepostos e dispostos lado a lado de modo rígido, tranquilidade, austeridade, nobreza” (GYMPEL, 2001, p. 65); contudo, as pretensões patentes na ideologia neoclássica revelaram-se no geral desmesuradas na sua dimensão ontológica, e a austeridade das suas formas depressa “cansou” a moda arquitectónica pela aparente falta de estímulo formal e visual. Desta insatisfação com o estilo do momento partiu-se posteriormente para um neo-gótico, ideologicamente contrário mas igualmente revivalista, espiritual e visualmente fundado num universo teológico que serviria posteriormente para satisfazer uma mentalidade utilitária que se vinha a instalar desde o Iluminismo primitivo e o raciocínio científico a ele sujeito.

Para além do universo arquitectónico restringido a obras individuais, e sem renegar anteriores intervenções dos regimes soberanos na forma geral da cidade – no que podemos classificar como um “urbanismo primitivo”, *assente na fé ao invés da ciência* –, o Neoclassicismo permaneceu tempo ainda tempo suficiente para acolher as primeiras ponderações metodológicas pós-Barroco sobre a questão urbana da forma das cidades, numa forma precoce do urbanismo dito “moderno”; estas distinguiram-se particularmente pela abordagem do sistema de grelha ou quarteirão, essa com origem no reticulado militar do império romano.

Destas experiências referimos brevemente o *L’Enfant Plan* (1791) do francês Pierre Charles L’Enfant (1754 - 1825) e o posterior *Projet pour la cité idéale de Chaux* (1809) de

⁸² Na definição do estilo americano foram importantes as viagens à Europa de Jefferson, que quando confrontado com a arquitectura do estado da Virginia se embrenhou na busca de um estilo que simbolizasse os ideias da democracia, ao mesmo tempo distinguindo-se da estética europeia neo-clássica corrente, resultando num estilo que o próprio classificou como “arquitectura cúbica” (cf. KRUF, 1994, pp. 345,346).

Claude-Nicolas Ledoux (1736 - 1806). No caso de *L'Enfant* o plano materializa o processo, primeiro por Charles L'Enfant e posteriormente revisto (1793) por Andrew Ellicot (1754 - 1820), para concretizar o desejo visionário do presidente Washington de edificar a sua nova *Federal City* (hoje Washington D.C), sumariamente pelo uso de quarteirões pré-dimensionados em esquadria e ladeados por avenidas diagonais destinadas ao fluxo de mercadorias, agora facilitado pela máquina a vapor que promovia o desenvolvimento das crescentes cidades industriais (GOITIA, 1992, p. 157); com o Plano de Chaux Ledoux seguiu-se outra postura, buscando antes satisfazer as exigências estéticas e práticas de uma cidade a partir de um planeamento prioritário concêntrico, fazendo uso da geometria para patentear uma implantação de cidade circular e “ideologicamente” centralizada no plano físico, primando pela por uma implantação inovadora e inclusive inspiradora para os seus sucessores Bruno Taut e Le Corbusier (sob este último ponto ver GYMPEL, 2001, p. 63).

Face ao exposto, e em particular nos exemplos urbanos, pode-se constatar que a forma arquitectónica começou de facto a reflectir uma tendência ideológica capitalista crescente, postulada por parte dos arquitectos, em pretender satisfazer a praticabilidade dos princípios operativos do habitar e do viver na cidade privilegiando a função quase mecânica do acto de experienciar arquitectura de forma funcionalmente maximizada, em detrimento da imagem e do símbolo a que a cultura se tinha habituado com os recorrentes “neos” e que seria esquecida posteriormente com o mote “*form follows function*” de fins do séc. XIX. Ainda assim – e considerando que o movimento racionalista na arquitectura terá possivelmente sido aplicado formalmente como argumento de cisão⁸³, com regras altamente restritivas e relativamente dedutivas –, estes factos ditaram o fim da arquitectura neo-clássica e instigaram porventura os artistas na busca de uma “história visual mais excitante”, a um retorno à emoção e ao sentimento em detrimento da razão; cremos inclusive que terão até acelerado o processo de desenvolvimento da imagética de “romance” como postura a aplicar na arquitectura que lhe sucedeu, em tudo nostálgica e de conteúdo de difícil justificação teórico-prática.

⁸³ Segundo Hauser (HAUSER, 2005, p. 126), a pretensão do neoclassicismo de se guiar pelas máximas da antiguidade era, aparentemente, superficial e forçada: “No classicism had ever been more strict, more sober, more methodical than this; in none had the reduction of forms, the straight line and the tectonically significant been carried through more consistently, in none had the typical and the normative been emphasized more strongly. None had possessed the unmistakable clarity of this classicism, because none had had its strictly grammatical character, its aggressive determination to break up the rococo.”

Na música

Tal como na arquitectura, a música revelou-se igualmente um laboratório idealizado para o retorno às estruturas clássicas de outrora. Com a crise económica francesa no reinado de Luís XVI, a influência de Paris no contexto musical esmoreceu lentamente e de forma consistente com as conquistas da liberdade criadora do artista, e no advento do Classicismo musical couberam a quatro compositores de Viena os desenvolvimentos da música sinfónica sob o tecto do Classicismo Vienense: para além do já mencionado Christoph von Gluck – o principal reformador da ópera, que já abordamos –, destacamos Haydn, Mozart e, como compositor da transição Classicismo-Romantismo, Beethoven.

Franz Joseph Haydn (1732 - 1809) beneficiou desde cedo do contacto com o mundo musical vienense no contexto da sua formação, tendo ficado encarregue da agenda musical da corte a partir de 1766 onde beneficiou de uma orquestra dedicada que lhe permitiu compor sinfonias, música de câmara, dirigir a representação de algumas óperas italianas e teatros de drama. Protegido pelo circuito nobre local, a sua fama cresceu por força do talento compositivo inato e do sucesso na divulgação impressa das suas composições por músicos toda a Europa, tendo sido eventualmente convidado a residir em Londres por duas ocasiões entre 1791 e 1794. Terá sido na capital inglesa que atingiu o pico da criatividade compositiva, tendo ficado célebre pela composição das 12 Sinfonias Londrinas – como por exemplo das nº 93 às 104 –, que abriram portas a uma sucessão de outras composições variadas: 83 quartetos, 108 sinfonias, os oratórios “A Criação” (1798) e “As Estações” (1801), entre outras. Para além da esfera instrumental, Haydn preencheu o seu espólio musical com prolíficas composições vocais, com 60 obras para piano e voz, 90 cânones e inclusive cerca de 450 canções populares de génese irlandesa e escocesa. No que se refere à soma da sua produção musical, Haydn conseguiu aproveitar as raízes da escola de Mannheim para sintetizar as bases da *forma-sonata*, da sinfonia e do quarteto, produzindo uma obra vastíssima, totalmente em conformidade com os usos dos novos instrumentos que surgiram – e em especial no piano, instrumento que vinha desde meados do século a substituir o cravo – e certamente impulsionadora da criatividade de Beethoven e Mozart – compositores de igual génio e com quem provavelmente terá privado e tocado –, que o viram como referência importante no panorama da música da época (BOFFI, 2015, pp. 125-127): tido pelo público como um “herói” no seu retorno a Viena, a edição das suas partituras e a sua disseminação pelo continente permitiu-lhe, não só libertar-se do regime de

patronato que até à época “aprisionara” os músicos de corte, como também que as suas ideias chegassem até outros músicos⁸⁴ vanguardistas em emergência (LORD & SNELSON, 2008, p. 48).

Viena, à data uma cidade de forte florescimento cultural e social, serviu igualmente de berço ao jovem compositor Mozart. De nome Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), com seis anos já tocava cravo, violino e compunha breves passagens de piano, instrumento que vinha lentamente a substituir o cravo como instrumento de composição predilecto; a estes domínios seguiu-se uma viagem a Munique e a Viena, reconhecendo na última desde logo o seu potencial cultural. Viajante por condição, passaria até 1766 pela Alemanha, Holanda, Suíça e inclusive Londres, operando igualmente em Viena onde compôs a ópera cómica “*La finta semplice*” e o *singspiel* “*Bastien und Bastienne*” (BOFFI, 2015, p. 130). Já com uma bagagem cultural considerável, a sua primeira visita a Itália fê-lo considerar a tradição musical local como detentora de uma força e estética de renome, e estas serviram-lhe provavelmente de inspiração quando, depois de uma breve estada em Itália e Salzburgo – por desejo do pai –, viajou em 1777 para Paris, viagem essa que o fez permanecer por três meses em Manheim e que lhe permitiu – tal como a Haydn – tomar contacto com a sua tradição sinfónica de orquestra (GRIFFITHS, 2007, pp. 134,135). Depois de confrontos com o bispo Colloredo de Salzburgo, Mozart retornou a Viena para investir em pleno na sua carreira compositiva: a sua permanência na cidade permitiu-lhe não só adquirir conhecimentos e consciência sobre o potencial cultural de Viena, como também leccionar estes mesmos conhecimentos a título pessoal e abrir caminho à emancipação do compositor relativamente ao patronato das classes sociais dominantes – um caminho que, segundo Boffi, serviu como exemplo para os compositores românticos de meados do séc. XIX. Até à sua morte o compositor assinaria um leque extenso e variadíssimo de obras instrumentais, vocais e sacras: entre outras incluem-se cerca de 50 sinfonias, 31 concertos, 50 passagens orquestrais onde se inclui as famosas *Eine Kleine Nachtmusik* K.525 – o “K” remete para o bibliógrafo Köchel – e a *Serenata Nocturna em Ré Maior* K 239, música de câmara – quartetos de cordas, quintetos de sopro e 46 *sonatas* para violino e o emergente piano –, 19 missas e cerca de 60 composições litúrgicas, 40 *lieder* vocais, e óperas como *Le nozze di Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1789-90) e *Die*

⁸⁴ Para Griffiths, estes terão certamente reconhecido o mérito do compositor relativamente à audácia do seu sentimentalismo musical, que o próprio instaurou enquanto explorador das dinâmicas da tonalidade, ao mesmo tempo assegurando que o sentimento que pretendia instar no ouvinte seria atingido na execução exacta – sem improvisos – por parte de outros músicos (GRIFFITHS, 2007, pp. 131,132).

Zauberflöte (1791). Já moribundo o compositor dedicou-se por fim à sua obra Requiem em Ré menor K 626, na versão mais conhecida da “*Lacrimosa*” e que o autor não concluiu aquando da sua morte, ironicamente quando se trata de uma música de teor fúnebre. Da crítica do seu trabalho decorre a afirmação segura de que Mozart fora um dos grandes compositores do seu tempo, na medida em que conseguiu sintetizar as formas principais da música da transição XVIII-XIX, ao mesmo tempo que instaura as raízes do Classicismo juntamente com Haydn⁸⁵ – com quem terá privado em Viena – e, em sucessão Beethoven (BOFFI, 2015, pp. 131-133).

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), à semelhança de Haydn e Mozart, beneficiara de uma educação musical intensa e adaptada ao seu talento desde tenra idade. De ascendência flamenga, nasceu em Bona numa família que tinha já ligações à música – tanto o avô como o pai eram músicos sedeados na cidade –, tendo tido lições de órgão, piano e violino pela parte do pai, e que se revelaram benéficas para o seu estabelecimento como organista, cravista e violinista da orquestra da capela local. Na ânsia de progresso viajou para Viena em 1787 pretendendo lições de Mozart, mas a degradação da estrutura familiar fê-lo retornar a Bona pouco tempo depois, pelo que viu em 1792 um momento oportuno para estudar com Haydn em Viena, cidade à data célebre pelas suas convicções e efervescência cultural. Com a Revolução Francesa de 1780-1800 as transformações sociais na Europa eram demasiado óbvias para serem refutadas, e o tumulto da liberdade como tema da década viria a caracterizar o “espírito beethoveniano”: a necessidade de aprender, de saber e de expressar a sua ideologia por meio da música fê-lo ignorar os sintomas iniciais de surdez e viajar incessantemente em 1796 pelo Norte da Europa na busca do liberalismo musical, fixando-se mais tarde em Viena onde beneficiou da protecção económica por parte das classes locais mais abastadas (BOFFI, 2015, pp. 138,139). À semelhança de Mozart, Wolfgang fez vida como executante de piano em *soirées* do domínio privado, onde entre sonatas – nas quais foi excepcional inovador, veja-se a *Patética* op.13 –, concertos e quartetos – organizados em três períodos da sua vida e que culminam com a *Grande Fuga* op.133 –, preparou

⁸⁵ Até o próprio Haydn, aquando da sua participação fortuita num quarteto de compositores célebres activos na Viena de 1780-90 - formado por ele, o próprio Mozart e os conterrâneos Carl Ditters von Dittersdorf (1733-99) e Johann Wanhall (1739-1813) – terá definido Mozart, nas palavras de Griffiths, como “(...) o maior compositor que conheço em pessoa ou de nome.” A crítica subjectiva das suas composições é-lhe claramente favorável, atendendo à abrangência da sua criatividade musical como um todo, e marcada na fase final da sua vida por uma “inquietação” dos sentimentalismos musicais, tão característica do Romantismo que nascia algures na Europa no despoletar do século. No que ao pódio do Classicismo de Viena diz respeito, somente Beethoven lhe poderia fazer frente na liderança do movimento clássico na música (GRIFFITHS, 2007, pp. 138,139,143).

caminho para a sua série de sinfonias, estreando a 1ª Sinfonia em Dó maior op.21 em 1800, numa espécie de “anteparo” estilístico quando comparado com as que lhe sucederam. Tal era o seu estatuto atingido neste período que em 1799 Napoleão fez de Ludwig seu cônsul, onde o compositor, vendo-o como a salvação da “ideologia republicana”, lhe dedica posteriormente a célebre 3ª Sinfonia em Ré bemol maior op.55, facto do qual se arrepende quando este se “auto-nomeou” imperador e que o leva a assimilar com maior clareza a música do seu contemporâneo francês Cherubini (GRIFFITHS, 2007, pp. 147,148). Ainda mais auto-consciente da importância social e cultural da sua música num período tão turbulento, Beethoven deixou posteriormente o seu cunho na história da música quando compõe a sua 5ª Sinfonia em Dó menor op 67, obra de extravagante desenvolvimento rítmico e com um crescendo constante e ritmado que culmina num clímax de apoteose, uma sinfonia de expressão tão magnânime que o seu impacto cultural perduraria até à actualidade. A esta sucedeu a notável peça para piano *Fur Elise*, e após duas sinfonias de carácter mais simplista e à ópera *Fidélio*, Beethoven viu novamente a sua carreira atingir um momento de espectacular progresso quando apresenta ao público em 1824 a sua 9ª Sinfonia em Ré menor op. 125, peça de vitalidade apaixonante que culmina, como último suspiro, no coral do Hino à Alegria de Schiller.⁸⁶ O seu desaparecimento estremeceu os “alicerces” do Classicismo Vienense e espelhou na perfeição um sentimento geral de “retorno às emoções antigas”, através de obras detentoras de um dramatismo em crescimento e de tamanha novidade de estilo que o próprio Boffi afiança que “(...) só puderam ser de todo assimiladas e retomadas na experiência crítica e compositiva do séc. XX” (BOFFI, 2015, pp. 141,142).

Inter-relação: Decorre do enciclopedismo, como já vimos acima, a inscrição da religião num lugar “secundário” – se assim se pode dizer –, ou seja, como subdomínio da Filosofia; já mais natural, mas definitivamente extraindo qualquer resquício de sacralidade da música mais legitimada, esta passa a figurar em todas as suas vertentes apenas no domínio da Imaginação. Este salto conceptual liberta a música em definitivo, e da mesma forma que a arquitectura do barroco se aproxima do desenho livre – embora com referentes clássicos, como a teoria das ordens –, já aqui a música desenvolve um conjunto de estratégias de desmultiplicação que passaram a fazer parte de uma pléiade

⁸⁶ Este espírito de paixão universal apresenta-se, ironicamente, como um último sopro de vitalidade heróica, considerando a debilidade, não só da sua audição – que por esta altura está totalmente afectada –, mas também da sua integridade mental já de si desconfortável, um facto que o caracterizou enquanto vivo e que o acompanhou até ao seu funeral público em 1827.

de soluções e formas musicais: o estilo permanece fiel aos íntimos sistemas melódicos e tonais, mas o encaminhamento para uma abstracção maior é feita a par da própria arquitectura.

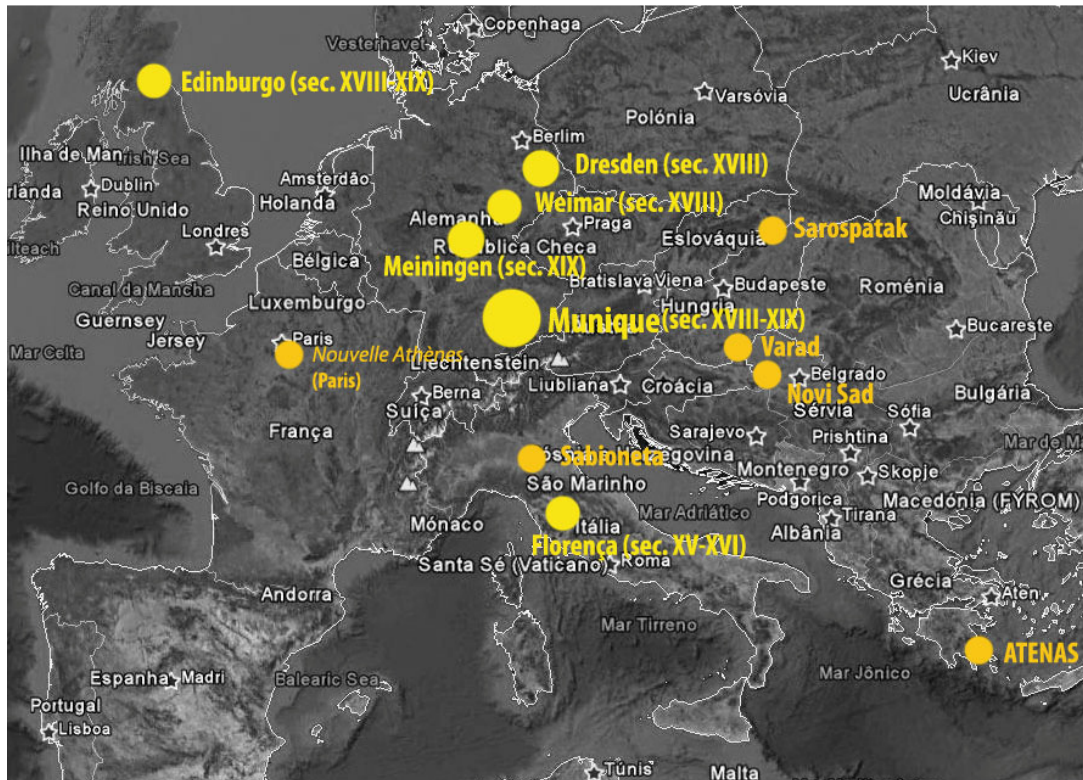


Figura 52 – “As Novas Antenas”: ideologia e política de cidades de afirmação política no neoclassicismo.

Com efeito, a arquitectura pode agora surgir como que “purificada” – porventura seria assim que se pretendia que se pensasse neste momento de propostas neoclássicas – e absolutamente ancorada num regresso às ordens clássicas, a um classicismo depurado que tinha o seu apogeu numa imitação, não já do arquitectura dos romanos – pese embora a grande influência que ainda exerceria o tratado de Palladio – mas antes da arquitectura da Grécia Antiga, cujo impacto no desenvolvimento da estética arquitectónica, e em particular do conceito “musical” de harmonia e da proporção, vinha sendo reconhecido com mais afinco pela parte dos arquitectos e dos historiadores.

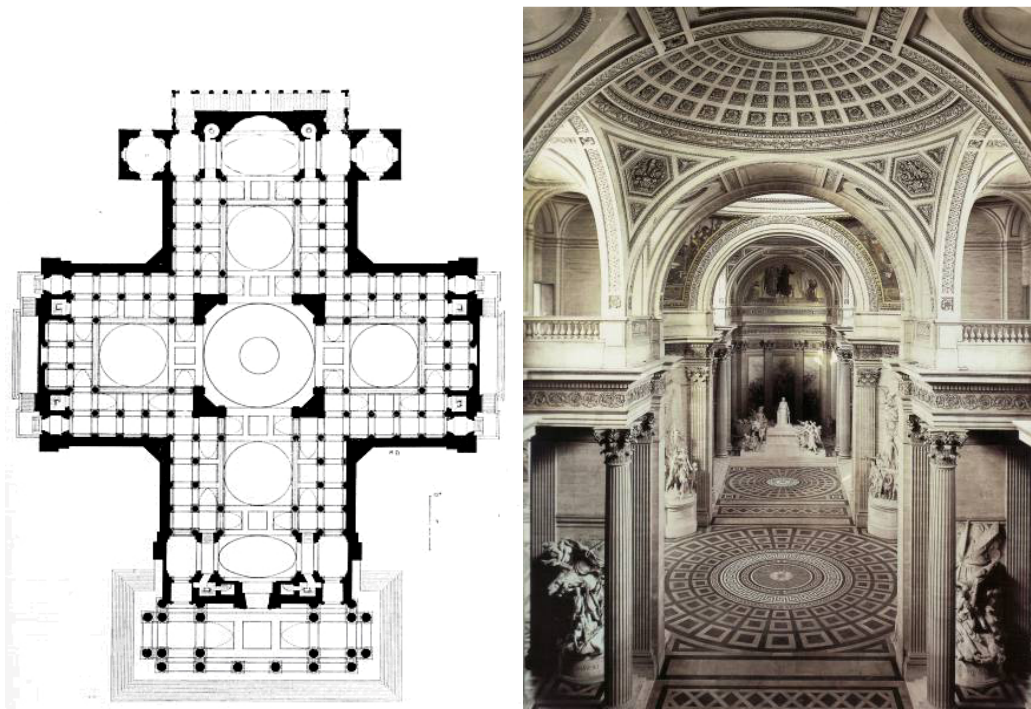


Figura 53 – Soufflot, Panteão (1758-90), Paris, França. Exterior, vista geral actual.

Este processo não deixou de ser contraditório – é quase a arquitectura se conformasse agora num classicismo impoluto, que acabava também por recriar – ou melhor, “repatentear” – um novo classicismo, ainda mais clássico que a anterior acepção do termo. Os grandes edifícios deste período – como os museus germânicos berlinenses, as propostas de arquitectos como Schinkel, a arquitectura “visionária” de Boulée, Lequeu ou do funcionalista “*avant la lettre*” Ledoux –, davam assim o mote para a abertura ao moderno. Mesmo Soufflot, na sua obra-prima da igreja *de Saint Geneviève* (1758-90), em Paris, resultou da pretensão de “criar” o classicismo outra vez, para servir uma função que era contudo nova: a de um espaço aberto e de grande dimensão interior, atingida com o rompimento das paredes e da lógica divisionista, onde a coluna se torna somente um elemento de marcação, o mesmo acontecendo com a pilastra. Isto é visível nas fachadas laterais cegas de *Saint Geneviève* – hoje chamado de Panteão –, onde a intenção seria de deixar livres planos de parede em absoluta transparência e permitir a entrada de luz. Do mesmo modo, o interior é formado por elementos que se

autonomizam e criam um circuito, uma *"promenade"* e, que cada ângulo oferece uma visão diferente do interior do edifício em múltiplos pontos de vista. Ao nível dos materiais e da construção, Soufflot confiaria agora mais na técnica da engenharia – basta estudar o sistema de apontamento de todo o edifício, com granpeamentos a precursores de pré-esforçado –, disciplina que incitaria a criação do cimento Portland, homólogo do betão. Ainda que fosse apenas um passo – demorado, é certo –, já antes se enunciava no próprio contexto do Neoclassicismo o conhecimento de outros classicismos e até de *"pré-classicismos"*, como o do Egípcio ou o da Mesopotâmia; inclusive o Gótico, que era redescoberto no quadro geral, seria afinal reconhecido como uma *"evolução"* natural da *"arquitectura-total"*.

Introduzem-se assim, subliminarmente, os ingredientes para o desenvolver do Romantismo.



Figuras 54 e 55 – Soufflot, Panteão, Paris, França Planta e fotografia da nave.

Parece ser, por homologia, a heróica fase das sinfonias de Beethoven que ecoam nos edifícios cujo destino haveria de ser, não o de um templo, mas antes de um panteão cívico na celebração da técnica do Homem. A morfologia que a arquitectura assume

enquanto acompanhamento da música segue este tecnicismo: a *forma* arquitectónica toma proveito do engenho para se revolucionar, tal como a música se formaliza através de renovações da sua construção; a *função* arquitectónica sintoniza-se com a musical através do crescendo da sinfonia, onde a função do andamento das obras encaminha o homem no seu percurso pelo espaço físico e auditivo; o *símbolo* revela-se na celebração da opulência técnica e do virtuosismo, transversal em ambos os campos artísticos e que reitera o período neoclássico como um período que se aproveita das estruturas à priori para rejuvenescer o panorama artístico espacial e sonoro.

11. 9º Andamento: o Romantismo e o simbolismo. Do sinfonismo a Debussy, Wagner e Bayreuth - o “leitmotiff”

O Romantismo nasce entre as fragilidades clássicas, á luz das ideias iluministas de “liberdade, igualdade e fraternidade” para todos, e faz-se sentir na cultura artística como uma rebelião contra as premissas sociais, emocionais e assim artísticas que o antecederam; definindo-se como um movimento literário, artístico e filosófico de cisão que busca expor o dinamismo turbulento e emocional do indivíduo espiritual. Conceptualmente “abraça” a emoção e o sentimento, como um desejo de retorno à essência da existência humana simples quasi-animalesca, mundana e natural, ainda que intelectual e *una*. O termo provém dos “romances”, obras em línguas derivadas do latim que retratavam históricas de aventuras na época medieval, surgidas no início do século e que, não só expunham a revolta contra os valores racionais do Iluminismo – especialmente os dedutivos da tradição antiga⁸⁷ –, como também anteviam a busca da descoberta emocional do indivíduo (JANSON, 1992, p. 574).⁸⁸

Na arquitectura

Quando o Romantismo começa a nascer no espírito europeu, em particular nos círculos da literatura e da pintura, o paralelo que perdurava no meio arquitectónico era

⁸⁷ Na ânsia do retorno à realidade espiritual, as re-descobertas arqueológicas em Pompeia e Herculano expuseram uma distorção dos ideais contemporâneos relativamente á realidade do cânone clássico, facto que alimentou na arquitectura a “rebelião” contra o Neo-Classicismo e a opção por um Neo-Gótico mais “espiritual” e adaptado à imagem monoteísta (JANSON, 1992, pp. 577-579).

⁸⁸ Ver Apêndice.

já o de um revivalismo nostálgico da imagem das culturas antigas, especialmente da Grécia Antiga e Império Romano que veio a definir a traça visual de um pleno Neoclassicismo e Revivalismo Grego. Esta ideia de “retorno ao antigo” na arquitectura encontrou fundamento social nas intervenções arqueológicas que se sucederam nos sécs. XVIII e XIX, e que expuseram a estética de cidades romanas como Pompeia e Herculano ao pensamento científico quando publicadas em Inglaterra e França (JANSON, 1992, p. 577); tais descobertas foram de extrema importância no seio do intelectualismo ocidental, orientado agora para um conhecimento empírico da história do Homem. Porém, a austeridade visual que o Neoclássico sugeria, enquanto símbolo de uma sociedade orientada para um passado longínquo no tempo, monoteísta e desprovido de uma praticabilidade progressista, foi sendo substituída por desejos do foro espiritual, tão próprios de uma cultura nórdica sedenta de medievalismos, desejosa de romances, mitos e acontecimentos de excitação da alma. Da satisfação destes desejos interiores surgiu um novo historicismo arquitectónico, alternativo ao clássico, no Norte da Europa, mais especificamente numa Inglaterra repleta de progressos sociais e tecnológicos: o Neogótico.

Em muito um estilo emprestado pelos franceses da Ille-de-France, o Neogótico afirmou-se como uma forte alternativa à rigidez visual de um classicismo moribundo. Iniciou-se em Inglaterra, local onde a estética medieval permaneceu adormecida nas mansões de campo desde meados do séc. XVIII (GYMPEL, 2001, p. 70); seria a partir daqui que o estilo seria reinterpretado para se adequar aos anseios visuais de uma cultura que mergulhava agora num imaginário romântico, cada vez mais popular e acessível. Numa Europa emergida em revoluções sociais, políticas e tecnologias, o reaproveitamento de áreas marginais das cidades para a construção de fábricas e portos favoreceu a desmoralização social quanto ao progresso, pondo em evidência pressupostos negativos associados a esta revolução social e contrapondo contra estes o poder moral desta arquitectura (CHING, JARZOMBK, & PRAKASH, 2011, p. 597); talvez assim, considerando o teor religioso subjacente ao estilo (quando comparado com o Neoclassicismo “plagiado” da Grécia Antiga monoteísta), torna-se fácil perceber a sua aceitação na Europa do séc. XIX, especialmente sendo a recriação cosmopolita de uma estética espiritualmente mais “iluminada”, visualmente mais familiar e com fontes arqueológicas mais fidedignas, em tudo fiel ao pensamento de Viollet-le-Duc.

Podem ser mencionados vários exemplos para ilustrar esta realidade. Como exemplo a encabeçar esta lógica está o edifício *House of Parliament* (1840-88), um revivalismo inglês, construído em tijolo e altamente decorado, detentor de um

vocabulário arquitectónico que alia a imagética moral sacra à apropriação funcionalista da esfera política. Projectado por Charles Barry (1795-1860) para substituir o antigo Palácio de Westminster, a sua estética impõe a máxima industrial da “pele antiga sob esqueleto moderno” (GYMPEL, 2001, p. 70), e reafirmou o domínio inglês no panorama arquitectónico e político; ao mesmo tempo, demonstrou prontamente o potencial dos desenvolvimentos tecnológicos associados à disciplina da construção civil, permitindo edificar edifícios de maior dimensão físico e relevância política e cultural através do uso do ferro e vidro nos sistemas estruturais e revestimentos, atitude que Janson classifica como “arquitectura da ostentação” (JANSON, 1992, p. 580).

Não obstante a opulência do seu aspecto e a passividade do seu uso interior, tanto a forma exterior como anterior resultam de repetições organizacionais e decorativas, que deturpam tanto a percepção visual das suas origens – no que à diferenciação com o Gótico original diz respeito – como a incompatibilidade com o programa a cumprir. Esta incongruência visual reafirmou ainda mais a aparente falta de directrizes teóricas subscritas por um círculo arquitectónico sem clara unanimidade, que recorre a técnicas novas para estender o “período de vida” das formas antigas.⁸⁹ Pierre Francastel (1900 - 70), conhecido historiador francês, justifica o “bloqueamento de invenção” como sendo “ (...) mais fácil submeter a matéria a formas antigas do que definir novos programas à escala duma sociedade melhor apetrechada de súbito sob o ponto de vista material” (FRANCASTEL, 1963, pp. 91,92).

Para além de ter sido aplicado à construção de novas igrejas e sedes políticas na Europa – em edifícios como o Templo de Saint-Étienne (1859-1866) na Alsácia francesa; o *Neues Rathaus* (1867-1908) ou “nova câmara municipal” em Munich, Alemanha e também a *Manchester Town Square* (1868-1877) –, o estilo teve particular adesão no Novo Mundo, especialmente nos E.U.A, Canadá, México e inclusive na Índia enquanto estilo adoptado tanto para igrejas e basílicas como para edificado privado e laico. Casos notáveis deste apropriação são por exemplo a *Trinity Church* (1839-1846) em Nova Iorque, da autoria de Richard Upjohn (1802 - 78) que projectou igualmente outras igrejas católicas e anglicanas (ou episcopais), tipologia predominante nos E.U.A (STOKSTAD & COTHREN, 2010, p. 957); *Parliament Hill* (1859-) em Ontário, Canadá, da autoria de

⁸⁹ Paradoxalmente, este fenómeno não impediu que o estilo proliferasse e subsistisse no plano internacional, assumindo formas e simbologias de grande diversidade e ecletismo, e frequentemente fundindo-se com a linguagem neoclássica nas formas e cores que ainda se encontravam em voga em regiões mais isoladas de centros urbanos, culturalmente mais progressistas.

Calvert Vaux (1824 - 95) e Marshall Wood; a *Saint Mathews German Evangelical Lutheran Church* (1867-1872) da autoria de John Henry Devereux (1840 - 1920); a tardia Catedral de São Pedro de Alcântara (1864-1925) por Francisco Caminhoá.

Na música

“When music is spoken of as an independent art the term can properly apply only to instrumental music, which scorns all aid, all admixture of other arts, and gives pure expression to its own particular nature. It is the most romantic of all arts—one might say the only one that is purely romantic.”

In CHARLTON, D. (1989). *E. T. A. Hoffmann’s Musical Writings: Kreisleriana; The Poet and the Composer; Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press. p.236

A par dos desenvolvimentos nas artes plásticas sob a capa do Romantismo, as duas primeiras décadas do séc. XIX anteviam, já nas últimas obras de Beethoven, a mutação de uma imagética, dita clássica, para uma alimentada antes pela tragédia do espírito e da subjectividade individual; o clássico como *uno* e inquestionável era já austero e artificial, e ignorava o carácter emocional do Homem que se queria poético, eloquente e heróico.

Quando se considera as revoluções socioculturais mais importantes da época – por exemplo, a Tomada da Bastilha e as Invasões Napoleónicas, a Revolução Industrial e os desenvolvimentos da filosofia iluminista e do racionalismo científico –, percebe-se que o clima de instabilidade que instalou na Europa na viragem do século enfraqueceu a confiança dos artistas relativamente a um progresso humanístico concretamente dito: a perda da fé nas conquistas do Homem “iluminado” disseminou uma sensação de desconfiança no progresso da Humanidade, e alimentou um clima de tensão e melancolia que fez nascer, “simbioticamente”, o Romantismo⁹⁰ na música como metástase do que se desbravava nas outras artes. A metafísica seguia conquistando e configurando o seu lugar no seio da produção artística do Ocidente, ao ponto de reorganizar o entendimento musical generalizado e orientá-lo para a busca de uma

⁹⁰ O termo adveio indirectamente de Beethoven, sob a forma de um ensaio da sua 5ª *Sinfonia* de Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822) no qual o escritor observou a tendência de mudança, do embelezamento poético das emoções humanas, díspares e sófregas, aos ouvidos de um eu agora mais individualizado e ofuscado pela mutabilidade do “Infinito” (GRIFFITHS, 2007, pp. 152,153).

verdade “eterna”, que por se inserir num hiato de domínio mental subsistiu e ganhou força nas exposições musicais públicas – que reuniam um público em maior número e socialmente mais diversificado – que tendencialmente substituíam o lugar das missas religiosas no contexto da rotina do ócio e do lazer (GRIFFITHS, 2007, pp. 155-157). A reacção do Romantismo do séc. XIX ao Neoclassicismo teve assim mais de “evolução” do que de ruptura: a expressão tornou-se mais abrangente, a melodia mais dramática e de cunho individual, o *ensemble* aumentou de dimensão, surge o maestro como líder de orquestra, o colorido harmónico diversificou-se. A diversidade da textura compositiva ganha um individualismo nunca antes visto.

Neste contexto o movimento romântico desenvolveu-se por toda a Europa segundo características muito abrangentes e divergentes – na forma, no conteúdo e no andamento –, e para além do conhecido impacto nas artes plásticas foi igualmente marcante na música sobretudo pelo contributo tímbrico que deu, não só na criação de novos géneros musicais – em exemplo o *nocturno* e o poema sinfónico – como também na reestruturação e refinamento dos que já predominavam nesse contexto sociocultural, em concreto o *lied* com Schubert e Schumann e a *mélodie* com Fauré. Na reformulação da música da primeira metade do séc. XIX em muito contribuiu a criatividade individual dos compositores da escola franco-alemã, a principal responsável pelos avanços nas formas solísticas, na ópera e na música instrumental até aos fins do século: autores como Schubert, Schumann, Fauré, Berlioz, Chopin, Tchaikovsky, Wagner, Mahler, Strauss e outros foram decisivos para os desenvolvimentos musicais deste período (BOFFI, 2015, pp. 146,147).

Sem esquecer que o individualismo compositivo deste período no Ocidente europeu e americano favoreceu desenvolvimentos em género musicais, distintos na forma mas próximos cronologicamente, o resumo destes é feito segundo a proximidade física e temporal que possuem – relativamente a autores, relações pessoais entre estes e obras apresentadas –, pelo que se inicia com a transição do canto solista à melancolia do piano a solo, aos quais se sucedem os desenvolvimentos nas óperas italiana, francesa e alemãs – e de género “realista” –, adiante para um contexto geral do nacionalismo russo e checo, Pós-Romantismo e por último o Impressionismo e Simbolismo musical como catalisadores do Modernismo. Pese porém que, considerando a densidade de artistas contemporâneos unidos por contactos entre cidades, a aceção generalizada é, contudo, mais facilmente legível quando inserida no contexto dos géneros musicais e culturais ditos “nacionais”, remetendo uma leitura mais aprofundada para as inter-relações os pressupostos que acompanham de facto as relações, pessoais e criativas, entre artistas de

diferentes culturas de origem, e igualmente no contexto do diálogo entre arquitectura e música em que eles se poderão eventualmente inserir e complementar mutuamente.

11.1 Do canto solista acompanhado aos génios do piano

No que se refere às primeiras formas soloístas da esfera romântica, a *lied* alemã foi possivelmente das primeiras a se manifestar. Tendo uma tradição fortemente sedimentada no séc. XVII sob a forma de um canto de acompanhamento instrumental, esta muda-se, com Schubert, numa composição vocal de música de câmara de grande espiritualidade e forte musicalidade. De nome Franz Schubert (1797 - 1828), ao compositor valeu-lhe, tal como a Beethoven, os estudos com A. Salieri, e a actividade de professor das filhas do já falado Conde de Esterházy assegurou-lhe rendimento temporário, aos quais se aliaram contactos pessoais que promoveram, ainda que sem grande afirmação social, a sua obra num círculo cultural vienense que não soube valorizar a sua morte em 1828. Não obstante a sua curta vida, o compositor afirmou-se como mestre criativo desta forma poético-musical pela originalidade que lhe introduziu, tendo-se inspirado em poetas como Goethe e Heine para reformular os esquemas de estrofe e narração e poder assim introduzir a sua melancolia e inquietude, produzindo ao todo 603 *lieder* de grande variedade formal e timbríca.⁹¹ Se bem que com menos actividade e sucesso, o teatro musical de Schubert foi também uma espécie “vidente” na medida que antevia as directrizes pelas quais a ópera alemã se viria a reger nas décadas seguintes, materializada em obras como *Alfonso und Estrella* (1822) e *Fiereabras* (1823). No fecho das obras soloístas românticas destacou-se, embora mais tarde, o francês Gabriel Fauré (1845-1924), compositor que retirou do ensino de *Saint-Saëns* a cultura necessária para compor algumas das mais belas obras da *mélodie* francesa – género semelhante à *lied* -, das quais se destacam *La bonne chanson* (1892-94), *Le jardin clos* (1914) e *Mirages* (1919), obras de transição para a música que viria a ser “moderna”(BOFFI, 2015, pp. 146-148,152,153).

Na observação dos interesses dos compositores deste período relativamente ao papel do instrumento na composição, percebe-se que por finais do séc. XVIII já existia uma tendência peculiarmente antagónica na cultura musical ocidental, ora para complexificar as camadas musicais de uma peça por meio da adição de mais

⁹¹ É interessante verificar que as próprias sonatas, quartetos e sinfonias do autor revelam igualmente a sua independência criativa relativamente aos modelos de Beethoven, portadoras de uma lucidez relativamente aos problemas sociais da sua geração, sem nunca descurar da necessidade de estreitamento entre a espiritualidade da poesia alemã e a expressividade musical, características indissociáveis da *lied* oitocentista.

instrumentos à melodia da voz, ora para simplificar a composição fazendo uso de apenas um instrumento acompanhante, que providenciasse o andamento e a dinâmica necessários para o canto e facilitasse assim a compreensão da obra. Porém, o surgir do piano no panorama musical, na substituição do cravo no contexto da composição e performance, para além de suportar estruturalmente os géneros poéticos do *lied* e da *mélodie* – géneros aliás que demonstraram o seu potencial musical – seduziu também os compositores do séc. XIX a no seu uso na composição de peças exclusivas a ele e sem qualquer tipo de acompanhamento complementar, pelo que rapidamente se apresentou como o primeiro instrumento capaz de corroborar o virtuosismo sem a necessidade do acrescento de voz ou outros. Neste contexto, este período viu surgir os primeiros compositores virtuosos de piano: foram compositores como Chopin e Ligt que elevaram o seu estatuto acima de outros instrumentos ditos de “acompanhamento”.

Frédéric Chopin (1819 - 49) revelou desde cedo o potencial de se tornar um prodígio do piano, atendendo que aos sete anos já tinha composto uma *polaca* e era desejado como pianista na sua terra natal, Varsóvia. De ascendência francesa, fixou-se em Paris em 1832 depois de uma breve passagem por Viena: foi precisamente na capital francesa que Chopin se cruzou com diversos músicos, escritores artistas plásticos, onde entre Berlioz, Honoré de Balzac, Delacroix e o seu grande confidente Ligt – com quem, aliás, partilhou afinidade com o piano “romântico” – o compositor se inspirou na composição das variadas *nocturnes* que dele se conhecem, e que certamente corroboraram o seu charme perante as variadas relações amorosas que teve na sua curta vida. Desde pequeno a estatura do compositor vinha a trair a integridade da sua saúde, e quando vem a morrer em 1849 é sepultado com honras estatais entre os compositores operísticos Bellini e Cherubini. Indissociável do piano, foi extremamente bem sucedido na criação de uma linguagem pianística dinâmica e fortemente emocional, simultaneamente melancólica e inspiradora: tomando como ponto de partida a luta da Polónia para se separar da Rússia czarista – no que se poderá definir como uma forma primitiva de “nacionalismo” –, ao controlo típico do classicismo acrescentou a paixão romântica ao nível da textura sonora, onde da sua interpretação pessoal de ritmo livre a partir de *arpeggios* e *rubatos* findou em criar uma nova expressão pianística. A sua obra total compreende cerca de 17 *polacas*, 59 *mazurcas*, os muito conhecidos 21 *nocturnes* – expoentes máximos da sua “nostalgia” melancólica –, 24 prelúdios, 19 valsas, três *formas-sonata*, amiúdes composições para voz, violoncelo e piano duplo e a célebre *polaca Andante Spianato e Grand Polloaise brillante em Mi bemol op.22* de 1831-32, período de

tempo onde terá se formado amizade Liszt, compositor merecedor de igual menção (BOFFI, 2015, pp. 156-158).

De nome Franz Liszt (1811 - 86), este compositor húngaro beneficiou igualmente de uma formação musical precoce. Tendo sido aluno de Salieri em Viena, tal como Chopin fez de Paris a sua casa, onde a partir de 1824 teve oportunidade de amadurecer o seu interesse pelo piano e enriquecer a sua formação nos contactos com Berlioz, o compositor de ópera Paganini e o já falado Chopin – que se tornariam seus protegidos no mundo musical, inclusive suportando as suas obras –, permanecendo aí até à sua mudança para Weimar entre 1848 e 1861 para assumir a direcção da capela da corte local. Liszt gozou em vida de grande estatuto criativo, tendo sido autor de variadas peças musicais de géneros diversificados onde se destacaram, por exemplo, as *Études d'exécution transcendante* (1851), ao piano a Sonata em Si menor (1853), 19 rapsódias húngaras (1846-85), 13 poemas sinfónicos – onde se incluem *Les préludes* (1848-50), *Prometheus* (1850) e *Hamlet* (1858) – e inclusive *lieder* e obras sacras, como a missa A Grande (1855), *Requiem* (1867-68) e o oratório *Via Crucis* (1878-79). Sempre consciente do contexto cultural que o rodeou, atribuem-se hoje a Liszt importantes contribuições para o timbre musical, e a sua técnica ao piano definiu-se como altamente experimental, tensa mas rica. Foi igualmente bem sucedido em prever as conquistas de Wagner e a relevância da ideologia pré-impressionista nas artes plásticas em geral, tendo até louvado a inovação do proeminente “Grupo dos Cinco” no contexto nacionalista, este célebre pela criação de uma distinta música clássica de escola russa, em tudo diferente relativamente ao que se fazia à data na Europa Central (BOFFI, 2015, pp. 158-160).

11.2. A “era dourada” da ópera romântica italiana, francesa e alemãs; a ópera realista

Os acontecimentos da crise da ópera durante o séc. XVIII enfraqueceram grandemente a importância do estilo operático no entretenimento social: a circunstância humanista favoreceu a consciencialização de uma classe burguesa que, na percepção da mudança da composição social, vê o seu gosto alterar-se em prol de uma crítica às mensagens subliminares, presentes na ópera *buffa* e cómica, nas quais já não se revê e propõe combater.⁹²

⁹² A superação da ópera setecentista decorreu, assim, de uma moralização da imagem crítica do teatro de ópera face às conquistas sociais e culturais da Itália, França e Alemanha, antevistas por Gluck aquando da sua reforma do género. Porém, ela nunca se poderia desligar, não só da realidade romântica que se passava noutros domínios da música instrumental, mas também dos desejos do público que o género procurava satisfazer.

Com esta premissa em mente, as reformulações de base que o género sofreu encabeçaram a sua transição para uma forma “completa”, onde a fantasia e a natureza se tornaram lentamente os princípios operadores da revitalização da ópera dita “romântica”. Por afinidade histórico-cultural coube inicialmente à Itália a tomada de consciência deste processo em curso, onde estiveram primeiramente envolvidos compositores como Rossini, Bellini, Donizetti, Puccini e Mascagni, responsáveis pela direcção do género durante o séc. XIX rumo à sua “era dourada”.⁹³

11.3. A música instrumental do séc. XIX – entre caminhos paralelos

Paralelamente aos desenvolvimentos na Europa da música dos círculos operáticos e das primeiras manifestações nacionalistas, a música clássica europeia definiu-se igualmente nas obras de outros músicos que, não se alinhando com estas posturas, contribuíram eficazmente para a renovação das estruturas musicais ao firmar o seu cunho criativo e divergente relativamente a estas tendências de “moda”, obtendo considerável domínio sobre o panorama musical do Romantismo de “transição”. Dos compositores que buscaram inovar a expressão de todo o leque de sentimentos por meio da música instrumental diversa, afirmaram-se, entre outros contributos, os compositores Berlioz, Bruckner e Brahms.

Hector Berlioz (1803 - 69) não teve uma vida musical fácil. Tendo-se rebelado contra a família em prol do seu desejo de seguir carreira musical, desistiu em 1821 do curso de Medicina em Paris para se dedicar à música. Tendo frequentado o Conservatório e ganho o Grande Prémio de Roma – após 5 exaustivas tentativas –, no mesmo ano o compositor investe na carreira como crítico musical e compositor de música de programa, onde se estreia com a sua *Symphonie Fantastique* (1830). Dono de uma personalidade forte e conturbada⁹⁴, entre problemas económicos e matrimoniais Berlioz buscou sempre assimilar os limites da melodia no contexto da transmissão dos estados emocionais, experimentando estes domínios em obras como *Roméo e Juliette* (1839) e a “Grande sinfonia fúnebre e triunfal” (1840). Despertado o interesse por instrumentos raros e registos inovadores, publica em 1844 o “Grande Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna”, obra que expôs a necessidade da presença de

⁹³ Ver Apêndice.

⁹⁴ Do seu carácter tempestuoso reteve-se a potencialidade de variações timbricas dentro da mesma peça, ainda que esta não tenha sido reconhecida pelo público conservador do seu tempo e que tenha falecido infeliz, alheio à fama que atingiria mais tarde por conta própria e da influência que teria nas gerações musicais seguintes.

um maestro enquanto líder de orquestra, e que eternizou o autor como o “pai da orquestração moderna” (cf. BOFFI, 2015, pp. 192-193; LORD & SNELSON, 2008, pp. 54-55).

Por contraste, Anton Bruckner (1824-896) teve oportunidade de obter considerável reconhecimento pela crítica ao longo da sua vida como compositor. Depois de estudar música e de se tornar organista na Abadia de Sankt Florian – onde por desejo próprio viria a ser sepultado –, seguiu para Viena para estudar composição: seria nesta cidade que conheceria Liszt, Wagner e inclusive Berlioz – contactos esses decisivos para a sua carreira como compositor de extrema riqueza cultural – e se tornaria, em 1868, professor de contraponto, harmonia e órgão no conservatório da cidade. A sua fama de organista, adquirida por meio de viagens a França e Inglaterra entre 1869 e 1871, captou a atenção do imperador Francisco José que lhe cedeu um apartamento e honras na apresentação das suas obras. Para além das conquistas pessoais, Bruckner celebrou-se nas suas sinfonias, criadas entre 1865 e a sua morte, onde se inclui a célebre obra-prima Sétima Sinfonia – propositadamente dedicada ao lamento da morte de Wagner⁹⁵, e qual símbolo da mestria sinfónica germânica do Romantismo Tardio –, e igualmente através das suas sete missas e motetos que denunciaram o seu fervoroso catolicismo (BOFFI, 2015, pp. 187,188).

Porquanto grandes compositores clássicos tenham tido oportunidades favoráveis à carreira musical, Johannes Brahms (1833 - 97) não foi de facto um deles.⁹⁶ Tendo construído uma carreira maioritariamente orientada para a música de câmara e sinfónica, as suas primeiras composições foram três *sonatas* para piano op.1, op.2 e op.5 (1852-53), obras que não só denunciaram ambição e virtuosismo como também anteviam o seu interesse futuro por uma *forma-sonata* pós-beethoviana, agora repleta de contrapontos e discursos melódicos ritmados por tempos variáveis, no que Boffi cita de Schönberg como “*prosa musical*”. A estas seguiram-se variadíssimas peças de câmara, onde se incluem o *Trio* op. 8 (1853-54) – revisto em 1891, no que foi uma de muitas obras recorrentemente revisionadas pelo autor, entre algumas inacabadas e destruídas “auto-criticamente” pelo próprio –, as variações de temas de Haendel (2861) e Paganini (1862-63), tendo posteriormente fixado em Viena onde se fez director de orquestra (1871-75) e

⁹⁵ Deste reteve-se, todavia, a crítica hostil que recebeu pelo seu alinhamento a Wagner ao invés de Brahms, que só lhe valeria justa fama aquando da sua referência na formação musical de Mahler.

⁹⁶ Oriundo de uma família humilde, cresceu acompanhando o pai contra baixista por bares e estabelecimentos semelhantes, aprendendo com ele e outros bons professores o estudo da composição ao piano, cruzando-se inclusive em Düsseldorf com Schumann e a sua mulher, com quem travou em 1853 uma forte amizade e que tratou de o referenciar num artigo que disseminou o seu nome no círculo musical local (BOFFI, 2015, p. 188).

compôs outros tantos quartetos, sextetos e ainda o célebre Quinteto op. 115 (1891). Entre 1850-80 o sempre autocrítico Brahms pendeu lentamente rumo à sinfonia, onde ainda atormentado pela responsabilidade de compor sob a forma sinfónica, experimentou primeiramente a orquestração em obras como *Concerto nº1* op.15 para piano e orquestra (1858), e nas *Serenatas* op. 11 (1858) e op.16 (1859), antes de se estrear com a Sinfonia nº1 (1876), obra que assegurou o seu distanciamento relativamente à *forma-sonata* implícita em Beethoven e reafirmou igualmente a sua dinâmica poética e proeza lyricista. Amíúde outras sinfonias o seu expoente compositivo é atingido quando conclui a Sinfonia n. 4 op. 98 (1885), peça de grande rigor e expressão, financiada já por uma sólida carreira como pianista executante e dirigente, e igualmente pelos lucros dos direitos de autor a ele exclusivos; neste período, que se prolongou até à sua morte compôs ainda outras tantas peças de génese introspectiva quasi-religiosa, como a Rapsódia op. 53 (1869) ou Canto do Destino op.54 (1868-71), numa fase da vida onde se introduz em Brahms um claro interesse por temáticas reflexivo e idealista que perduraria até à sua morte. Génio com rival somente em Wagner, o crítico Hanslick reafirmou-o como adversário deste, todavia sem menosprezar as contribuições que Brahms deu para a cultura musical de um Romantismo metafísico, orgânico, consistente e socialmente consciente (BOFFI, 2015, pp. 188-192).

11.4. O nacionalismo musical

Quando se considera todas as implicações artísticas que a música de Wagner teve no panorama musical europeu, e ainda mais indirectamente sobre o processo compositivo e a forma de obras de outros autores, concebe-se que a segunda metade do séc. XIX convergia toda a reinvenção da estética da música clássica rumo a uma tendência formal mais homogeneizada, que lentamente se transformou num fenómeno consciente de busca de uma identidade nacional pelas mãos dos compositores que lhe sucederam. Na reacção às inovações wagnerianas verificou-se em Itália, França, na Rússia e Europa de Leste – em particular as do Império Austro-Húngaro – um interesse por parte dos compositores em conceber um estilo próprio e emocionalmente opulenta com base na sua cultura natal, um autêntico movimento nacionalista aplicado à música (LORD & SNELSON, 2008, p. 71).

Um dos primeiros compositores a alinhar com esta tendência foi o francês Camille Saint-Saëns (1835-1921). Depois de obter o prémio da *Société Saint-Cécile* em 1852 – com a obra *Ode à la Sainte* – ensinou Fauré e realizou digressões por diversos países obtendo prestígio e fama junto do público e compositores da época como Wagner e Liszt. Tomou

iniciativa nacional enquanto um dos vários fundadores da *Société Nationale de Musique*, na qual defendeu as atitudes de Wagner, Liszt e Berlioz enquanto defensores da tradição compositiva.⁹⁷ Defensor do retorno ao contexto das peças de salão mais íntimas e restritas – numa postura algo burguesa e efémera –, focou-se nos estudos musicais em tudo úteis na composição da sua ópera *Sansão e Dalila* (1877), bem como em oratórios, instrumentais de natureza sacra e profana e demais sinfonias de tendência poética (BOFFI, 2015, pp. 194-195).

No que a França e Itália iniciaram da atitude nacionalista, a Europa de Leste seguiu aplicando a ideologia de forma mais afincada, muito devido ao estatuto conquistado pela classe média urbana adepta de estilos musicais oriundos da França e da Alemanha: na Rússia distinguiram-se Glinka, Tchaikovsky, o “Grupo dos Cinco”, Smetana e Dvorak, extremamente influentes na disseminação de uma forte tendência nacionalista pela Europa em geral, e que funcionou como estruturante na consolidação de géneros tão díspares como a ópera cómica, a *grand-opéra* e peças baseadas em folclore local (LORD & SNELSON, 2008, p. 71). Torna-se assim importante resumir a vida destes autores para explicar como se tornaram “ferramentas” de contexto junto dos desenvolvimentos musicais europeus que aconteceram posteriormente no séc. XX.

Ainda que primeiramente tenha sido adepto das estruturas musicais barrocas de Haydn, Mozart e o tardio Beethoven, Mikhail Glinka (1804 - 57) introduziu o espírito nacionalista na Rússia através das reformas introduzidas no circuito operático do país. No seguimento de uma viagem a Itália entre 1830-3, o compositor decide-se a legimitar o papel da Rússia no panorama musical tomando como base de partida as estruturas e desenvolvimentos das óperas italiana e alemã, reiterando a importância do folclore russo para assim forjar um estilo operático distinto e aplicá-lo a toda a nação: esta posição é aplicada pela primeira vez, com sucesso promissor na sua obra *Zhizn'za tsarya*, russo para “Uma vida para o Czar” (LORD & SNELSON, 2008, p. 71). O trabalho que concluiu foi de extrema importância para o sucesso musical de um outro músico compositor, Piotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), que da herança de Glinka e do seu contemporâneo Dargomizsky (1813-1869) obteve inspiração e alento depois de uma satisfatória carreira no ensino musical. Baseando-se em *motifs* populares da história russa e ucraniana, o compositor russo triunfa no estilo nacional pós-romântico com a fantasia *Romeu e Julieta* (1869-70), onde a partir do tema de Shakespeare sintetiza a estética nacional com

⁹⁷ Simpatizante da estética alemã, obteve o apoio de Rossini e Berlioz advocando um composição tendencialmente moderna, contudo sem fugir as estruturas típicas dos géneros predominantes no contexto cultural francês que só soube ultrapassar nas últimas obras onde antevia um rumo neoclassicista.

convicta habilidade, marcando igualmente um início de um período de abandono da música popular rumo a composições mais complexas com orquestra e piano aliadas a melodias de génese variada.⁹⁸ Entre uma crise emocional e composições sem grande expressão apresenta, em 1885, a sinfonia *Manfred*, obra que lhe recupera o ânimo e abre um leque de composições, inspiradoras e repletas de contraste melódico, como as presentes nas Sinfonia nº 5 op. 64 (1888) e nº 6 op. 74 (1893), a última conhecida pelo público como a “Patética”. Do retorno à composição de bailados Tchaikovsky assinou ainda as célebres *A Bela Adormecida* (1888-89) e *O Quebra-nozes* (1892), obras de fascinante orquestração e avidamente representadas na actualidade (BOFFI, 2015, pp. 198-200).

Igualmente receptiva da herança de Glinka foi a geração de compositores russa popularmente denominada “ O Grupo dos Cinco”, que compreendeu cinco compositores de São Petersburgo – Borodine (1833-1887), Cui (1835-1918), Balakiref (1836-1910), Mussorgsky (1839-1881) e Rimsky-Korsakov (1844-1918) – e que assumiu na Rússia um papel decisivo na constituição de um estilo nacional unificado, cujo resumo se expõe com vista à compreensão dos caminhos que a música do Império Russo assumiu, desde o seu reinado à sua queda. Tidos como compositores de extrema originalidade, o movimento foi responsável pelos desenvolvimentos da ideologia musical que a Rússia ilustrou durante o Romantismo e inclusive na viragem do século, tendo tido igualmente influencia nas composições de músicos como Debussy, Ravel e inclusive Prokofiev (BOFFI, 2015, pp. 180-183; cf. LORD & SNELSON, 2008, pp. 71-73). Para além das manifestações russas em prol da musicalidade patriótica, a música nacionalista do Romantismo fez-se igualmente sentir nas composições dos checos Bedrich Smetana (1824-1884) e Antonín Dvorak (1841-1904), que atingiram em Praga o ponto mais alto das suas carreiras.⁹⁹

⁹⁸ Dois exemplos deste método encontram-se em *Concerto nº1 para orquestra e piano op. 23* e no famoso bailado *O Lago dos Cisnes* (1875-76), tendo o último obtido sucesso somente com a sua reedição póstuma em 1895.

⁹⁹ Smetana afirmou-se como o maior músico da Boémia, onde depois dos estudos no Conservatório de Praga e posteriores digressões na Europa fez carreira em Praga como crítico musical e dirigente da orquestra do Teatro Nacional entre 1866-74, aspectos que lhe permitiram alcançar o sucesso com a sua *A noiva vendida* (1866), assinar o seu ciclo sinfónico *A Minha Pátria* (1874-79) – ainda que marcado por forma de surdez – e assim elevar a Boémia a um patamar mais elevado da música europeia dos sécs. XIX-XX. Também em Praga se terá fixado Dvorak, que terá subido na vida tocando guitarra em pequenas orquestras e inclusive na do teatro dirigido por Smetana, 1874. Tendo inicialmente se inspirado nas máximas de Wagner, emancipou-se destas por meio de um forte interesse no folclore eslavo, onde se baseou aquando da composição de *Stabat Mater* (1884). Tendo em conta as dificuldades económicas que herdou da família enquanto jovem, é interessante verificar como o seu sucesso cresceu ao ponto de se tornar dirigente do Conservatório de Nova Iorque, e de como isto poderá ter projectado a sua Sinfonia *Do Novo Mundo op.95* rumo a palcos ainda maiores. Para a posterioridade ficou conhecido como sendo o “nº 2 da música checa”, facto pelo qual foi recompensado quando agraciado pelas Universidades de Praga, Cambridge e inclusive feito membro da London Philarmonic Society (BOFFI, 2015, pp. 195-197).

11.5. O pós-romantismo

A situação social e cultural europeia, amiúde algumas resistências artísticas que abraçavam a tradição, foi-se lentamente transformando nas últimas décadas do séc. XIX. Com o advento dos vários nacionalismos que proliferaram, o propósito subliminar da emoção subjectiva perdeu poder para uma afirmação do estatuto das nações entre si, que naturalmente coincidiu com os desenvolvimentos políticos tensos que envolveram as principais afirmações de poder que envolveram o Império Austro-Húngaro, a Alemanha, a França e o Reino Unido, e que levariam adiante à Primeira Guerra Mundial. Submetido a estas forças o Romantismo foi perdendo justificação ideológica já nas últimas décadas do séc. XIX, fruto de uma insatisfação melancólica com o universo fantástico que rodeava as obras dos principais compositores e de como esta não coincidia nem abordava, no seu cerne, os desenvolvimentos sociais que aconteciam no Ocidente, sendo que o nacionalismo musical surgia como um “sintoma” de uma lógica subliminar.¹⁰⁰

Entre os músicos de Leste a fazer parte do chamado Romantismo Tardio contou-se o checo Leós Janacek (1854-928). Notabilizado pelos seus estudos musicológicos do canto popular do seu país, afirmou-se como professor no Conservatório de Praga, estatuto que lhe permitiu não só adensar os seus estudos musicológicos como também inspirar-se nas diferenças do som popular relativamente às convenções clássicas da escolástica europeia. Sempre atento às tendências criativas europeias, buscou a criação de uma harmonia livre e moderna, e igualmente liberta de pressupostos de tradição, aplicando-os principalmente em obras como a ópera *Jenufa* (1896-1903) e a Missa Glagolítica (1926), e igualmente peças corais, rapsódias e outras dedicadas a piano e sopros (BOFFI, 2015, pp. 197,198). Outro músico a fazer igualmente parte deste círculo tardio foi o russo Serge Rachmaninof (1873-1943), que dos estudos em São Petersburgo e Moscovo fez depois carreira como director de orquestra no Teatro Bolshoi. Consciente dos acontecimentos que anteviam a Revolução Russa, fixou-se nos Estados Unidos em 1918 onde beneficiaria da divulgação cultural que o país tinha no mundo, que lhe permitiu fundir a tradição nacional russa com a sua própria interpretação romantizada do Mundo e produzir obras tão célebres como *Aleko* (1893), as Danças sinfónicas (1907) e a Liturgia de São João Crisóstomo (1910) (BOFFI, 2015, pp. 243, 244).

¹⁰⁰ Porém, algures compositores da viragem do século escolheram ignorar os pressupostos nacionalistas e permanecerem fieis às máximas românticas da subjectividade criativa, quando ao mesmo tempo procuraram integrar uma inovação estilística, que viria a caracterizar a atitude dita “moderna”.

Sem pretender menosprezar as conquistas dos compositores que fizeram carreira na segunda metade do séc. XIX, a verdadeira “viragem musical” rumo a um estilo revolucionário chegaria, depois de Wagner e Brahms, através de uma atitude criativa divergente – ainda que cronologicamente paralela –, iniciada em espírito nas obras do compositor Mahler e com o seu auge em Strauss, os primeiros inovadores na música pós-romântica.

Gustav Mahler (1860-1911) fez inicialmente do piano o seu instrumento preferencial, preferência que transportou até ao fim da sua formação no Conservatório de Viena em 1878. Possivelmente inspirado por Berlioz fez inicialmente carreira como dirigente de orquestra, chefia que o levou - entre viagens por Hall, Praga, Leipzig, Budapeste e Hamburgo – até à direcção da Ópera de Viena em 1897, o seu cargo mais alto nesta categoria: atingiu grande fama como condutor de orquestra, tendo ficado célebre pela sua abordagem livre e pessoal e pela relação próxima que propôs entre a cena, a música e a actuação teatral, o que ironicamente lhe valeu algumas críticas negativas por parte do círculo vienense.¹⁰¹ Da sua obra retiveram-se imensas contribuições para um novo dinamismo da sinfonia e da *lied* alemãs, no que se dividiu entre variados autores em três períodos: num primeiro período relativamente longo (1880-1901) o compositor, entre as Sinfonia nº 1 e nº 4, explorou a música popular e o determinismo tímbrico de vários *lieder*, partes solistas e corais, aplicando-as em obras como as já citadas Sinfonias 1ª e 4ª e os *Lieder aus “Des knaben Wunderhorn”* (1889-99) ou “canções do rapaz da trompa maravilhosa”; posteriormente num segundo período (1901-05) envolveu-se em sinfonias exclusivamente instrumentais, como as nº 5 (1901-02), nº 6 (1903-05) e nº 7 (1904-05); já numa terceira fase inicia, a partir da Sinfonia nº8, uma busca por realidade harmónicas mais complexas e expressivas, no que se alinhou posteriormente com os ideais do movimento expressionista. Na análise da sua obra total, ainda que relativamente limitada, conheceu-se uma inovação tal que, no romper com a tradição clássico-romântica, buscou atingir tensão musicalmente “mundial” e anti-escola, entre influências tanto populares quanto clássicas – chegou inclusive a interessar-se pelos ritmos das marchas militares –, que não só conduziram a uma mistura, tão eclética quanto coesa, como ultimaram numa linha criativa que seria decisiva para compositores da sua geração que nele buscaram inspiração (BOFFI, 2015, pp. 202-204).

¹⁰¹ Tal foi a sua decepção que viajou em 1907 para os Estados Unidos, nação emergente no que toca à criatividade musical eclética, e que lhe garantiu um período duradouro de grande intensidade criativa findando apenas com o seu falecimento.

Um deles foi o compositor Richard Strauss (1864-1949), contemporâneo de Mahler e, provavelmente, o último representante no séc. XX do Romantismo musical (LORD & SNELSON, 2008, p. 70). O “desvio” de Strauss rumo às primeiras formas do Modernismo musical começou com o culminar das suas experiências como director da orquestra de Weimar, onde fez carreira como regente a partir de 1886. Depois de actividades em Weimar, Munique, Berlim e Viena fez digressões pela Europa, participando em festivais que asseguraram e confirmaram o seu estatuto como um dos maiores compositores europeus do séc. XX: por esta altura a sua mestria musical encontrava-se já nas suas primeiras sinfonias *Also sprach Zarathustra* (1896) – célebre abertura do filme *2001: Odisseia no Espaço* (1968), do realizador Stanley Kubrick -, *D. Quixote* (1897) e *Vida de Herói* (1898), obras de clara influência brahmiana e forte cunho pós-Wagner, e igualmente caracterizadas por dissonâncias musicais de grande tensão que se resolvem em momentos de descanso harmónico. Esta dinâmica foi de facto o mote que o encaminhou para o programa teatral, onde o exotismo e a sedução patentes em *Salomé* (1905) e a agressividade sufocante em *Elektra* (1909) funcionaram como pontos de transição para sua redenção espiritual, iniciando o seu caminho no expressionismo ao afasta-lo das tendências mais predominantes do *establishment* musical de inícios do século XX. O seu carácter pós-romântico seria recuperado somente com *O Cavaleiro da Rosa* (1911), ao que se sucedeu em 1924 uma cisão com o suporte tutelar, digressões pela Europa e inclusive uma ligação com o nazismo como presidente da *Reichsmusikkammer* (1933) – que lhe captou o interesse pela “momentânea” afinidade do partido com a política de divulgação cultural –, quebrada posteriormente por afinidade para com os judeus, e tema subliminar na sua redenção introspectiva *Metamorfoses* (1945) dedicada à queda da Alemanha na Segunda Guerra (BOFFI, 2015, pp. 203-205).

Inter-relação: Quanto mais caminhamos adiante no tempo menos as inter-relações se estabelecem entre um mero exercício projectual – baseado na música e nos sistemas musicais com relacionamentos proporcionais –, e mais estas se baseiam em consistência e sincronismos ideológicos de grande alcance. No caso do Romantismo escolhemos – por maioria de razão, reconhecendo embora as peculiaridades e até a intensidade das manifestações romântica, britânicas e francesas já atrás referidas – o Neoclassicismo idealista, a grecomania e a egiptomania ou ocasionais casos de manifestação do estilo “pompeano”, por existirem, entre nós, exemplos mais do que eloquentes desta estreita relação: foi ao território português que fomos buscar os casos mais demonstrativos desta

relação, quase íntima mas de índole conjuntural e matriz ideológica e, como não podia deixar de ser, igualmente estética.

O mais evidente exemplo decorre da adopção dos princípios de um revivalismo medieval, que ultrapassa em muito as “manias” e os coleccionismos e que mistura elementos dispersos da nostalgia romântica num vocabulário altamente exótico e evocativo de uma musicalidade igualmente mística.



Figuras 56 e 57 - Egitpomania e grecomania: Mausoléu Palmela no Cemitério dos Prazeres (1846-1849) de Fortunato Lodi (à esquerda) e lápide funerária da autoria de Canova (à direita).

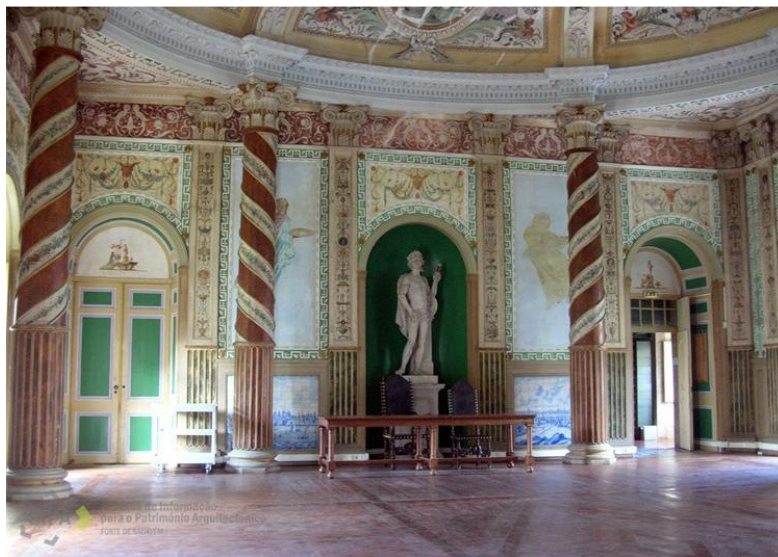


Figura 58 - “Moda pompeana”: Fortunato Lodi, Sala Pompeana (1806), Palácio da Ega, Lisboa, Portugal.

Pioneira em termos europeus no quadro do Romantismo foi igualmente Sintra, eleito como lugar de peregrinação das elites intelectuais de vanguarda do Romantismo – Beckford, Byron, Stockdale e outros tantos – e mais ainda aquando da escolha desse “alto-lugar” para a edificação de um dos mais importantes primeiros palácios/residência revivalistas de carácter neo-medieval: falamos aqui do Palácio da Pena (1842-1856).



Figura 59 - Barão de Eschwege, Palácio da Pena (1842-1856), Sintra, Portugal.

Dá-se até o caso do seu encomendador e patrocinador, o príncipe consorte D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, ser um indefectível amante de ópera: comprou, em 1838, as ruínas do pequeno Mosteiro da Pena para o restaurar, mas abandona o projecto e decide ampliar o convento de forma a construir um verdadeiro paço acastelado romântico. O autor do projecto será curiosamente – também um amante de arquitectura e não um arquitecto formado – o mineralogista germânico Barão de Eschwege (1777-1855). Em 1852 a obra encontrava-se já muito avançada, faltando ainda os acabamentos interiores e a decoração: no dizer de Paulo Pereira, “o aparente ecletismo da arquitectura do Palácio revela a intenção em fazer dele como que um catálogo das formas neo-medievalizantes e exóticas disponíveis na altura. Do neo-gótico ao neo-mourisco, passando por sugestões indianas e pelo inevitável manuelino, tudo ali aparece segundo um esquema de fascinante bricolage” (PEREIRA, 2015, vol.V, p. 170).

Na nossa opinião dá-se aqui um fenómeno de *homologia*: entre o ecletismo dos repertórios operáticos românticos – em que o exotismo tinha uma parte de leão – e o

ecletismo multidireccional – dramático, com pontuações cenográficas de um projecto como o da Pena –, encontramos a mesma imensidão de dramática, a prolixa flutuação de “estados de espírito”, as sensações do abismo, terror e de harmonias profundas – uma certa ideia do sublime que dali se desprende: a *forma* e a *função* adjudicam-se ao contexto *simbólico* que Sintra representa, onde entre o maneirismo do palácio situado no topo do monte e o arvoredado ritmado pela humidade se descortina, pela imaginação, uma música de melodias concordantes em camadas indistintas, um coro reverberante e um exotismo medieval que aspira a histórias de amor melancólicas e aventureiras.



Figura 60 - Pórtico do Tritão, Palácio da Pena, Sintra.

Elemento maior desta construção ideológica e estética é o famoso Pórtico do Tritão, que foi originalmente baptizado como "*Pórtico allegórico da criação do mundo*": o simbolismo romântico, quase esotérico, está aqui bem presente, pois que "*A síntese simbólica que aqui se alcança é notável: o elemento mineral, vegetal e animal associam-se. A água encontra-se representada nas conchas; a terra nos troncos secos que a figura híbrida sustenta e na vegetação abundante que delas brota numa manifestação redentora -as videiras; o ar nas conchas de búzios que ladeiam o Tritão; o fogo presume-se ser a própria criação*" (PEREIRA, 2015, vol.V, p. 170). Outra variação é a da Sala Árabe: mergulha-se em pleno cenário romântico, operático, através da ornamentação das paredes por Paolo Pizzi que seguiu a moda neo-mourisca, neo-gótica e neo-indiana; por sua vez, o amplo Salão Nobre é já uma empreitada ao estilo "*cathédrale*" da autoria do estucador, pintor e decorador Domingos Meira. Já o mobiliário é, no entanto, uma encomenda posterior, quando do segundo

casamento em 1869 de D. Fernando com a Condessa de Edla Elsa Henschler, e que fora nada mais, nada menos do que uma das principais estrelas da Ópera de S. Carlos.

Os outros casos que podemos apresentar são a confirmação deste contexto no que respeita à arquitectura – os restauros dos edifícios magnos da história portuguesa correspondiam ao aparecimento da moderna “ideologia do património”: assim aconteceu com o prolongado estaleiro de restauro dos mais famosos de todos os monumentos portugueses, o Mosteiro dos Jerónimos que conheceu uma sucessão de arquitectos, tais como J. Colson (1860), Valentim José Correia (1863-1865), Samuel Bennett (1865-1867), A. Rambois e G. Cinatti (1867-1878), Rafael Cardoso e Raimundo Valadas (1878-1894) e Parente da Silva (c. 1910). Destes nomes complementas que dois deles, Rambois e Cinatti, eram cenógrafos do S. Carlos, e que ensaiam na arquitectura a composição de cenários digna de uma representação holística.



Figura 61 - Palácio-Hotel do Buçaco.

Este romantismo, que estava intimamente ligado à definição do “estilo manuelino” convenientemente nacionalista, teria mais réplicas e consequências, onde as duas mais famosas serão porventura o Palácio-Hotel do Buçaco e o “devaneio” da Quinta da Regaleira: o Palácio-Hotel do Buçaco é “(...) a expressão mais monumental do neo-manuelino tardio” (PEREIRA), onde o exterior é um compêndio do neo-manuelino e o interior é uma obra-prima do ecletismo *fin-de-siècle*, entre um “Neorrenascimento” e “Neomanuelino”, mesmo nos registos escultóricos e de pintura mural ou ornamentais que se conformam

numa “obra-de-arte-total” quando imaginados a interagir com um registo musical leve, tateante e imaginário.



Figura 62 - Palace-Hotel do Buçaco. Vista exterior do pátio-jardim.



Figura 63 - Palácio da Regaleira. Vista exterior.

O Palácio da Regaleira (1904-12), em Sintra, foi encomendado por António Augusto Carvalho Monteiro (1850-1920): apresenta-se como um edifício com quatro pisos, repercutindo em versão ainda mais concentrada o Neomanuelino – com túneis e passagens secretas – num itinerário que é em tudo semelhante aos “*volte-face*” das óperas e dos romances de “aventura” típicos ds finais do século XIX. A obra fica dever-se também a Luigi Manini, pois que “*de entre os cenários que executou, destaquem-se, pelos pontos de contacto que possuem com algum do material avulso que espalhou pelos jardins da Quinta da Regaleira, o “pano” para o Ernani de Verdi, (com uma “passagem” ou “fonte” num esquema semelhante às chaminés e fontes de pedra que projectou para Sintra). O espírito dantesco ilustra-o numa “entrada do Inferno” em “pano” executado para o Mefistofeles de Arrigo Boito, prefigurando a cena “ao sublime” que é o sector das grutas da Quinta.*” A sua familiaridade com o imaginário operático pode ter determinado algumas das opções ornamentais e estruturais do Palácio. Por outro lado, dada a densidade simbólica deste e o agenciamento de espaços insólitos e de cariz iniciático que nele se assiste, não custa admitir que Manini conhecesse romances “de formação” ou “de iniciação” e que neles se tivesse inspirado.” (PEREIRA, 2016, vol. V p. 174).

Creemos que os exemplos portugueses representam com sucesso a “aura” romântica que personifica, não só o contexto local, como também o homólogo europeu. Ainda que este exotismo maneirista represente um nicho das correntes arquitectónicas dominantes deste período – onde o Neoclassicismo se afirmou como dominante –, cremos que ele representa com mais afinco o contexto intelectual e espiritual, definidos no particular pelas tendências plásticas, literárias e musicais, e que promove uma leitura homológica sensorial entre a componente arquitectónica e a musical francamente satisfatória: a *forma* arquitectónica e musical desenvolve-se entre registos de diversas fontes de origem, às quais a *função* espacial e musical se submete ao promover uma simbologia mitológica muito forte, plena de exotismos e vernacularidade, em que o *símbolo*, embebido em conotações medievais, se torna o eixo da experiência sonora e espacial.

12. 10^o Andamento: o séc. XIX-XX.
Positivismo e cientismo: a música à luz da ciência e
espiritualismos.
Arquitectura e engenharia. Arquitectura e Belas-Artes.

Na arquitectura

13.1. Dos revivalismos à economia do espaço

Por maior que fosse a vontade de recuperar visualmente a arquitectura do passado, os métodos construtivos tradicionalmente usados para as arquitecturas reavivadas não só se encontravam tecnologicamente desactualizados como também invalidavam – na óptica capitalista de recursos financeiros, materiais disponíveis e tempo dedicado – tanto a reabilitação das pré-existências como a construção de obra nova de qualidade. Para salvaguardar a integridade do circuito arquitectónico, a Revolução Industrial vinha já a fornecer, desde fins do séc. XVIII, tecnologia e recursos que permitiam salvaguardar a estabilidade económico-social e igualmente desta arquitectura revivalista: dois exemplos úteis são a invenção da máquina a vapor por James Watt em 1765, que permitiu desenvolver formas mecânicas mais complexas, em particular o transporte ferroviário e os sistemas de maquinaria afecta à construção, e o acesso do Canal do Suez e aos portos do Oriente, como o da China (1842), que facilitou o desenvolvimento do comércio internacional global, primeira componente indissociável de um muito actual fenómeno de globalização.

As implicações da Revolução Industrial na arquitectura foram imensas. Considerando o aumento da capacidade produtiva do ferro e da qualidade das técnicas associadas à sua manipulação, da engenharia das pontes aproveita-se a leveza e integridade do material para se construir, não só edificado permanente como novas fábricas e centrais eléctricas, como também estruturas temporárias que pelo efeito imediato impressionam uma sociedade cada vez mais dependente de um progresso fugaz criticamente ilustrador da evolução humana nos seus diversos moldes. Na verdade cremos ser seguro afirmar que o conhecimento obtido com o processo de industrialização dotou a esfera arquitectónica de liberdade interpretativa para buscar revolucionar a imagem do edifício típico, inaugurando novos caminhos técnicos e estéticos que esmoreceriam a componente historicista e impulsionaram uma nova

imagem da obra arquitectónica de vanguarda – ainda que primeiramente desenvolvida por engenheiros.

Um primeiro exemplo a denunciar esta questão é o Palácio de Cristal (1851) em Londres, um edifício temporário de planta aberta construído com elementos pré-fabricados, montados em 17 semanas a propósito da primeira Exposição Mundial no Hyde Park (GYMPEL, 2001, p. 75), que prontamente impressionou pelas capacidades do ferro no suporte de estruturas e da sua assimilação pelo planeamento racional das suas múltiplas peças, levando a aplicabilidade destes materiais em Inglaterra a estender-se igualmente até à arquitectura doméstica (JANSON, 1992, p. 746); aquém desta glorificação esteve, curiosamente, a qualidade construtiva dos objectos de génese decorativa após a consolidação da produção industrial capitalista, constatada publicamente na *Great Exhibition of Industry of All Nations* em Londres (1851) e que levou a uma reforma quasi-institucional por William Morris (1834 - 96) e pelo filósofo John Ruskin (1819 - 1900), impulsionadores da reforma da indústria artística segundo os moldes aprendizagem pelo modelo das guildas de artesanato medievais, englobando então o movimento Arts and Crafts (COLQUHOUN, 2002, pp. 14,15).

Num período de auto-contemplação do engenho humano sucederam-se outras exposições internacionais; uma delas, a Exposição Mundial de Paris (1889), celebrou-se com duas estruturas únicas e dignas de menção. Conhecida mundialmente pela sua altura e aparente rusticidade, a Torre Eiffel (1889), da autoria de Gustave Eiffel (1832 - 1923), representava o símbolo francês do progresso científico e tecnológico sob a forma de estrutura de 300 metros de altura, que permaneceu a construção mais alta do Mundo durante 40 anos. A grandeza vertical do seu porte rivalizava com a implantação da *Galérie des Machines* (1889) de Charles Dutert e Victor Contamin, que apesar de 421 toneladas de peso induzia visualmente uma delicadeza inalcançável até então e uma fluidez inovadora, apenas possível com a moldagem livre do ferro (GYMPEL, 2001).¹⁰²

Porquanto a Europa tenha, até meados do séc XVIII, assegurado um monopólio cultural e tecnológico relativamente consolidado, o séc. XIX foi o período em que os E.U.A se começaram a afirmar como potência mundial da tecnologia e progresso

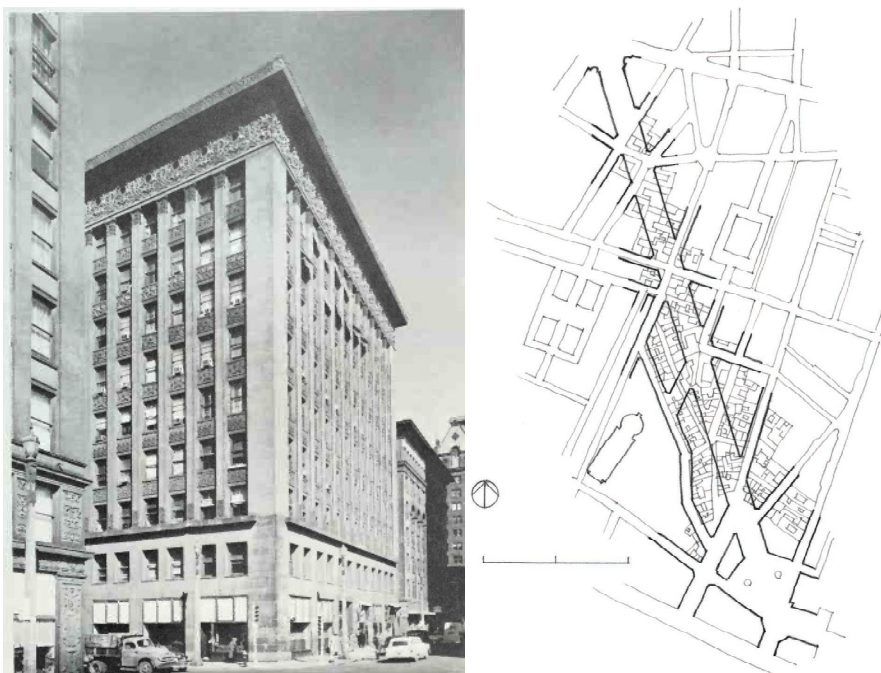
¹⁰² A utilização de estruturas metálicas cruas seria contudo uma moda temporária; a introdução do betão e das estruturas armadas renegaria esta estética do ferro para segundo plano, ao mesmo tempo trazendo soluções estruturais de compressão que não só aligeiraram a secção estrutural dos edifícios como também encaminharam a construção em altura (GYMPEL, 2001); destas competições de engenharia, persistentes num período em que a artisticidade é laboralmente apropriada pelos engenheiros, aproveita-se o espírito de descoberta e empenho na busca de novas formas, que simultaneamente resolvam problemas práticos e se mantenham inovadoras no plano estético.

sociocultural: grandes investimentos de capital, abundância de recursos numa região relativamente virgem de impacto humano, vagas de imigração na busca de melhores condições, o recurso a mão-de-obra escrava proveniente de África e América do Sul e uma mentalidade orientada para a conquista armada foram, entre outras, algumas das bonanças que permitiram à sociedade americana atingir grande poder sobre os povos nativos do continente e estender o seu domínio além fronteiras. Com a entrada do Novo Mundo no panorama da civilização ocidental, o aumento exponencial do fluxo de imigrantes rapidamente condicionou o espaço físico disponível para erigir novas habitações e equipamentos para satisfazer as necessidades da nova sociedade cosmopolita, tornando-se cada vez mais óbvia a carência de novas estruturas que resolvessem estas lacunas no pouco espaço dos centros urbanos (FRANCASTEL, 1963, pp. 98,99); lentamente se foi fazendo notar, especialmente nas principais cidades dos E.U.A, o problema da optimização do espaço, e ao crescimento acelerado da população dos centros administrativos juntou-se o interesse na criação de novas formas arquitectónicas que quebrassem com as antigas lógicas construtivas, na busca incessante pelo aproveitamento das parcelas de terreno disponíveis para colmatar estes problemas. Basta pensar nas primeiras formas dos bairros operários ingleses anexos às fábricas dos centros industriais mais importantes, onde entre formas e aspectos visuais diversos Goitia os classifica como tendo “(...) em comum uma regularidade fria e atroz, e uma grande densidade no que se refere ao aproveitamento do terreno” (GOITIA, 1992, p. 160), situação que emparelhou com a lógica social revolucionária postulada por Marx sobre a tomada de poder laboral da classe operária, ideologia oposta ao sistema capitalista que se instalou e permaneceu.

13.2. O funcionalismo e a escola de Chicago

A partir deste raciocínio inaugura-se aqui o advento pleno do Funcionalismo arquitectónico e o fascínio intelectual pela “forma”, duas componentes historicamente indissociáveis dos desenvolvimentos afectos à arquitectura de finais do séc XIX e da primeira metade do séc. XX, passados à prática nas primeiras intervenções arquitectónicas dos E.U.A afectas à indústria e serviços e posteriormente seguida pela Europa, se bem que de forma inicialmente mais contida. Esta ideia de arquitectura funcional não era de todo recente; ela vinha desde meados do séc. XIX a instalar-se sob a capa de uma arquitectura orgânica coberta por uma pele, na perspectiva de Kruft “(...) a basic feature of the functionalist theory of architecture” (apud GREENOUGH & SMALL, 1947, p. 62; KRUF, 1994, p. 348). Da transparência organizacional do interior neogótico

herdou-se o espírito da economização do espaço com vista à satisfação das funções humanas e a pretensão da verticalidade, onde enquanto aplicada recuperações e escassas obras novas ela foi, entre suaves requalificações de cada peça nova de edificado, primeiramente estudada na escala urbana com eventuais intervenções à escala da cidade, na linha das que foram aplicadas por Georges Eugène-Haussman no centro de Paris entre 1853 e 1870, ignorando as pré-existências em prol de um traçado regular economizado, cujo impacto é sentido ainda hoje (sob este último ponto ver DE MONCAN & HEURTEUX, 2002).



Figuras 64 e 65 – Louis Sullivan, Wainwright Building (1895), St. Louis, Missouri (à esquerda) e o plano urbanístico de Georges-Eugène Haussmann para a cidade de Paris (à direita).

À altura, do outro lado do Atlântico, a cidade de Chicago tinha já o seu estatuto dominante na costa oeste americana, tendo se tornado um pólo confluente de circulação de mercadorias por ferrovia e barcos, e albergando das maiores siderurgias do país; tendo sofrido um grave incêndio urbano em 1871, as edificações estruturadas em ferro não ofereceram resistência às chamas, e da posterior recuperação da traça original ficou condicionada a reconstrução em altura a implantações mais reduzidas e uma estrutura com maior resistência, a fim de satisfazer o acréscimo de sensivelmente um milhão de pessoas entre 1850 e 1890 (GYMPEL, 2001, p. 78). Das necessidades e possibilidades

técnicas nasce o conceito do arranha-céus, e com ele a ideia gótica da verticalidade monumental, adaptada a um edificado austero, depurado e estruturalmente criado de dentro para fora, de maneira a que do exterior se deduz a malha interior. Terá sido o arquitecto Luis Sullivan (1856-1924), segundo Janson “o primeiro arquitecto moderno”, a estruturar o arranha-céus nos três usos – rés-do-chão para comércio, pisos para habitação ou serviços e cobertura para equipamentos técnicos, com acesso vertical total por escadas e pelo recente elevador – e a aplicar esta transparência interior sobre a verticalidade da fachada do edifício Wainwright (1891), sempre fiel ao seu mote “*form follows function*”, que para além de se vir a tornar o lema indissociável da arquitectura moderna depurada de ornamento, viria igualmente a definir a “Escola de Chicago” (GYMPEL, 2001, pp. 78,79; JANSON, 1992, p. 748). Desta lógica distributiva adveio, provavelmente, a sequência homóloga portuguesa “*embasamento-entablamento-coroamento*”, sistema popular na arquitectura do estilo-chão da segunda metade do séc. XX e ainda pontualmente aplicado no sector da habitação suburbana.

Na música

As implicações do pensamento positivista na apreensão do Mundo foram indirectas e não produziram obras que se insiram nesta categoria. Contudo, apontamos na música um caso, presente tanto a nível teórico como prático, que complementou os desenvolvimentos dos estilos deste período: a constatação, a um dado ponto, da necessidade de estabelecer uma “nota-eixo”, de frequência cientificamente determinada e social e culturalmente acordada, sob a qual todas as outras notas seriam relacionadas por fracções de frequência e proporção, permitindo que execuções de uma mesma peça soassem daí em diante igual a nível de tonalidade, e que pudessem ser executadas por qualquer músico individual ou grupo. Apontamos, sob esta ideia, que coube a uma Comissão Internacional – criada em 1879 especialmente para este feito – resolver divergências patentes no círculo musical relativamente ao critério de altura tonal e estabelecer um diapasão com uma nota de frequência fixa: este diapasão foi acordado em ser afinado internacionalmente na nota Lá³ – Lá de terceira oitava –, com a frequência de 435 hertz ¹⁰³ – oscilações por segundo –, uma medida igual em qualquer

¹⁰³ A medida de 435 hertz seria posteriormente alterada em 1939 por um Congresso Internacional reunido em Londres, que firmaria 440 hertz como a unidade do Lá³. Esta medida é a universalmente aceite e a que vigora actualmente nas afinações da nota Lá³ dos instrumentos ocidentais de afinação fixa,

parte do Mundo e portanto facilitadora de execuções musicais mais rigorosas do ponto de vista da afinação (ZAMACOIS, 2009, p. 322).

Inter-relação: apesar de o positivismo não ser um estilo mas uma lógica de pensamento e espírito que, além de relações com a ciência e cultura humanas, estabelece subliminarmente relações com o campo artístico. Destas não podemos deixar passar em claro uma, contemplável com o espírito de um positivista “cientista” e patente, não numa obra de arte, mas numa ferramenta tecnológica: o harmonógrafo.

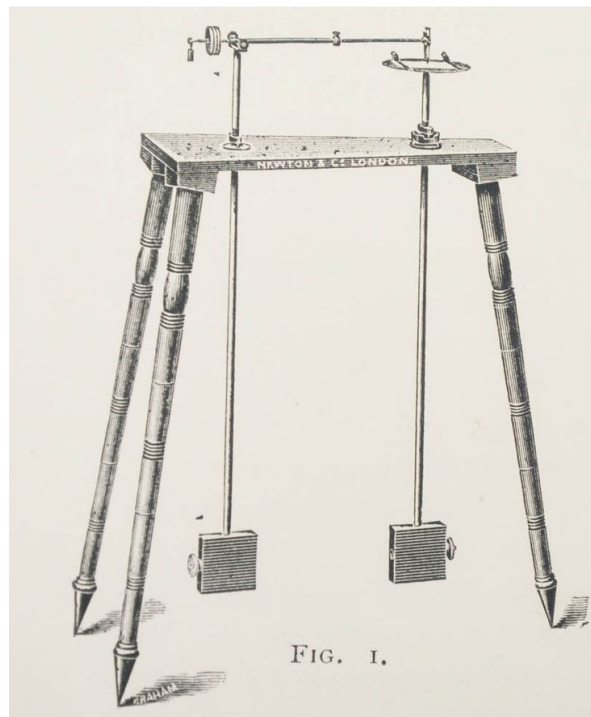


Figura 66 – Harmonógrafo.

Na realidade, o harmonógrafo consiste num pêndulo que, através de um sistema de pesos, cria figuras harmónicas proporcionadas que reflectem, em suma, as partições ou divisões musicais: quando em *uníssono*, o resultado é o que se vê na página do lado:

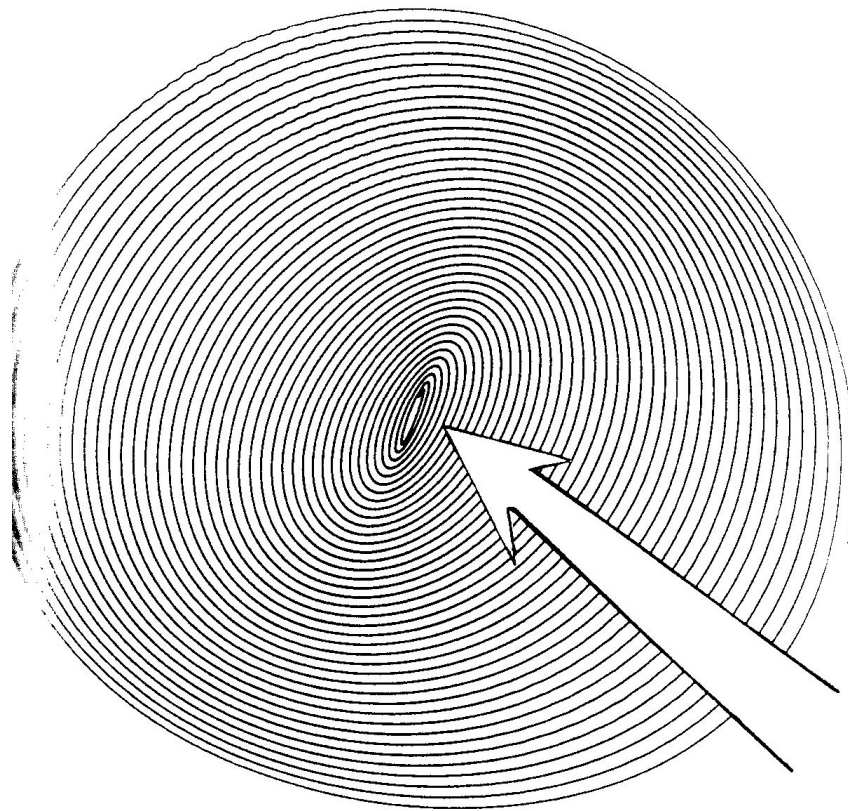


Figura 67 - Unísson através do harmonógrafo. A seta indica a duração ou o tempo da vibração da nota.

As figuras que são geradas a partir de um diapasão em vibração, com uma fonte de luz projectada até ele e reflectida numa superfície escura, foram o que levaram o físico francês Lissajous a descobrir as faculdades vibratórias e a lógica interna daquilo a que desde então se passou a chamar “figuras de Lissajous”: em meados do século XIX, o Prof. Blackburn, em pleno advento do positivismo criou um sistema - ou melhor, um instrumento - que nos providenciaria figuras de natureza harmónica relacionadas com as partições musicais. Seguindo Miranda Lundy para duas figuras básicas imediatamente subsequentes: *“Geometry is ‘number in space’, music is ‘number in time’. The basic set of musical intervals is the elementary set of simple ratios, 1:1 (unison), 2:1 (the octave), 3:2 (the fifth), 4:3 (the fourth) and só on. The difference between the fourth and the fifth, which works out at 9:8, is the value of one whole tone. Musical intervals, like geométrica! proportions, always involve two elements in a certain ratio: two string-lengths, two periods (lengths of time) or two frequencies (beats per length of time). Two octaves, or a quarter, can be exactly defined by two triangles, four squares, or by a pentagon in a pentagram”* (LUNDY, 2001).

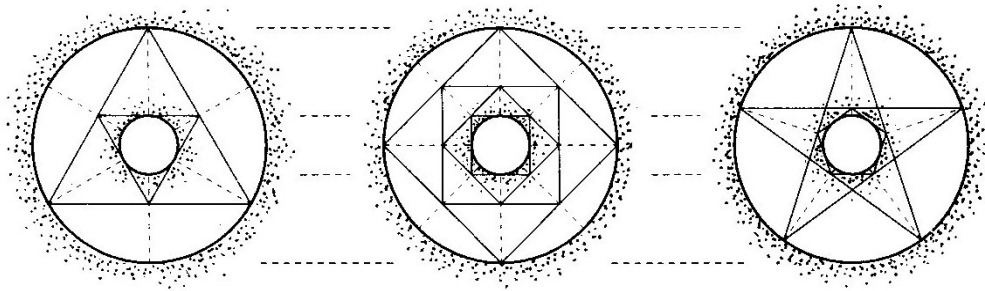
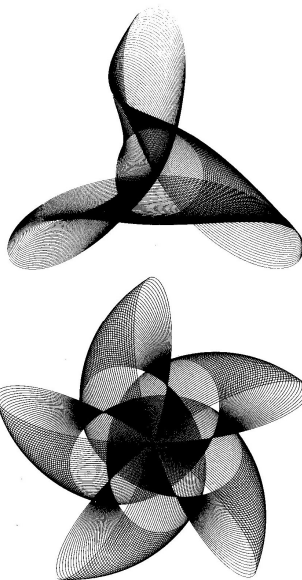


Figura 68 – Figuras do harmonógrafo: duas oitavas (à esquerda), uma quarta (ao centro 2 oitavas) e o pentágono num pentagrama (duas oitavas).



23

Figuras 69 e 70 – Uma oitava em triângulo (em cima), uma quinta em pentágono (em baixo) (seg. Lundy).

Trata-se da possibilidade tornar “visível” componentes do universo musical, e o resultado que é virtualmente infinito - e que é hoje usado em computador - revela as potencialidades para um desenho livre mas harmónico. Resta a questão: terá a arquitectura, especialmente a arquitectura contemporânea, utilizado os princípios das figuras de Lissajous para projectos ou ideias de projecto?

Se não é certo, é muito provável.

13. 11^o Andamento: a Ruptura Moderna. Modernismo, música e a *gesamtkunstwerk* nas artes

Na arquitectura

È difícil apontar em concreto quando é que se iniciou o movimento moderno na arquitectura; o seu começo disfarça-se ainda hoje entre algumas das mais marcantes manifestações da arquitectura historicista de fins do séc. XIX, onde a sucessão relativamente concisa e inspiradora de “estilos de revivência” falhou contudo em acompanhar a mutação das necessidades humanas (JANSON, 1992, p. 746), tornando o progresso tecnológico da Revolução Industrial uma “máscara” subliminar que ocultou as incompatibilidades práticas da disciplina com a verdadeira satisfação da rotina humana.

Na nossa formulação de uma crítica geral do domínio arquitectónico da ruptura moderna deixámos já presente o utilitarismo funcional praticado nas grandes cidades dos E.U.A, cidades-laboratório dos ensaios teóricos de Sullivan que, pretendendo otimizar o desempenho económico do país, revelam todavia a falta de uma tradição arquitectónica indígena como base de trabalho, tradição essa que existia na Europa e que, tendo já servido como inspiração nos historicismos arquitectónicos, o seu espírito serviria entretanto como mote na busca da fusão harmoniosa entre a “máquina industrial” e o retorno à aura natural postulada pelas *Arts and Crafts*.

Da mistura entre estes dois ingredientes e o contacto entre as culturas de ambos os lados do oceano Atlântico sucederam-se, durante finais do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, diversos estilos arquitectónicos em sucessão que denunciam esta busca pela arquitectura moderna.

13.1. Art Nouveau como um pré-modernismo

O primeiro estilo europeu “verdadeiramente moderno” a afirmar-se na Europa durante a transição de séculos teve vários nomes, localmente definidos na perspectiva de um nacionalismo individual – são exemplos de nomenclatura o *Jugendstil* ou “estilo jovem” na Alemanha, o *Sezessionsstil* ou “estilo de secessão” na Áustria ou o *Stile Liberty* na Itália – e que foram regionalismos localizados de uma mesma tendência universalmente proclamada, nascida na Bélgica em 1892 com o nome *Art Nouveau*.

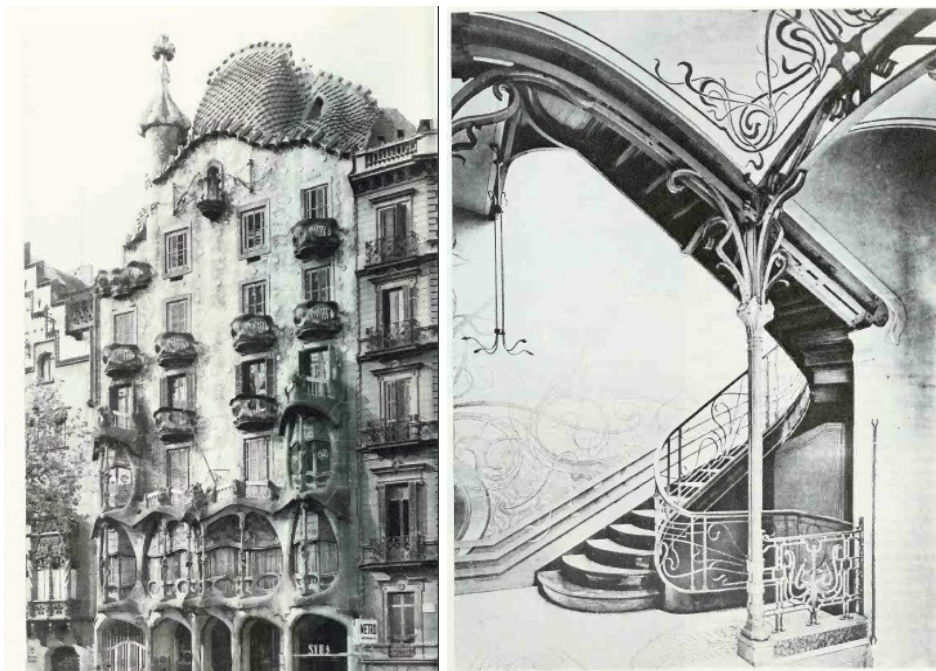
Este estilo artístico, de cunho individualista e estética fundamentalmente decorativa, fundia a técnica artesanal à pretensão de produção industrial, procurando reavivar a produção arquitectónica promovendo o “*retorno ao campo como fuga à cidade*”, num período onde a industrialização na Europa e a hostilidade social generalizada contra os centros urbanos incitava a reforma do modo de vida cosmopolita (GYMPEL, 2001, p. 80).¹⁰⁴ Considerando os interesses adjacentes ao estilo, a “Arte Nova” buscou atingir um modelo moderno, contrapondo a austeridade vertical e a massa estática da arquitectura neo-gótica e utilitária com uma estética mutável, irrequieta e fluida, e que simultaneamente promova a natureza dos materiais usados e a intercale, enquanto ornamento, com a função do edifício, pensamento consonante com o conceito de *gesamtkunstwerk* postulado na música por Wagner referente à “obra de arte total”¹⁰⁵; acresce-se a esta teorização a exponencial importância do betão e a transparência da construção estrutural interior dos edifícios, e ainda a tendência, se bem que primitiva, dos arquitectos em multifacetar a sua criatividade controladora estendendo o seu trabalho à criação de mobiliário simultaneamente de boa qualidade e facilmente produzido com a tecnologia mecânica da época (GYMPEL, 2001, pp. 81,82).

Num período de tempo relativamente curto o estilo produziu diversas obras arquitectónicas de renome, distribuídas por vários países e manifestando tendências regionais específicas. Destacaram-se, entre variados exemplos, o *Modernismo* espanhol do arquitecto catalão Antoni Gaudí (1852 - 1926), conhecido pela sua *Casa Milá* (1905-7), obra de extraordinária maleabilidade marcada em pedra e onde a rejeição das linhas rectas introduz ritmo e movimento pelas curvas da sua fachada e planta interior; na Bélgica pelas mãos de Henry van de Velde (1863 - 1957), fundador da Escola de Artes e Ofícios de Weimar (que se tornaria mais tarde a famosa Bauhaus) e projectista do desaparecido Teatro da Exposição de Wekbund (1914), e Victor Horta (1861 - 1947), famoso pelas suas escadas decoradas a ferro – veja-se a Casa van Eetvelde (1899) – e pelo seu *Maison du Peuple* (1896-9), em Bruxelas; o escocês Charles Mackintosh (1868 - 1928), arquitecto da Escola de Belas-Artes de Glasgow (1896-1910), obra que Janson considera aproximar a estética de Mackintosh do funcionalismo de Sullivan, conhecido igualmente pelas suas peças de mobiliário utilitário; na Áustria através dos projectos de Otto

¹⁰⁴ Vários factores antecedentes contribuíram ideologicamente para o sucesso do estilo, como a iminente reforma das artes industriais como solução da fraca qualidade dos produtos artísticos produzidos em série, sintoma de uma alienação entre o artista e a sua obra; as teorias e desenhos de Viollet-le-Duc referentes ao ferro e o seu uso ornamento decorativo, e o triunfo da literatura alemã em França afecta ao potencial simbólico da arte como reflexo de uma essência artística subvertida à forma (COLQUHOUN, 2002, pp. 14-16).

¹⁰⁵ Ver Apêndice.

Wagner (1841 - 1918) – onde se destaca a Casa Majólica (1898-99) e o *Post Office Savings Bank* (1904-6), ambos em Viena – e dos seus alunos Joseph Olbrich (1867 - 1908) e Josef Hoffman (1870 - 1956), com Olbrich a desempenhar um importante papel na história das artes com a criação posterior (com Peter Behrens, Richard Riemerschmid e Bruno Paul, artistas alemães afectos à *Art Nouveau*) da escola alemã das artes *Deutscher Werkbund* em 1907 (COLQUHOUN, 2002, pp. 16-33; JANSON, 1992, pp. 749-751; sob último ponto ver MOONAN).



Figuras 71 e 72 – Antóni Gaudi, Casa Milá (1905-7), Barcelona, Espanha (à esquerda). Victor Horta, escada interior da Tassel House (1892-3), Bruxelas, Bélgica (à direita).

Não obstante as boas intenções dos defensores da *Art Nouveau*, o movimento acabou por ficar condenado pelo desvanecer da sua moda e pelos custos de produção afectos ao seu artesanato manual, apenas alcançável pelas famílias mais abastadas (COLQUHOUN, 2002, p. 33); todavia, do estilo reteve-se a ideia da criatividade individualizada e liberta e da possível simbiose das novas actividades humanas decorrentes da “modernização” com os novos meios urbanos e rurais, tidos como a nova utopia da “envolvente natural” adequada ao Homem moderno.

À parte de um “pré-funcionalismo” patente nestas novas construções urbanas e numa acepção ainda digna de atenção, o ambiente interno da escola de Chicago serviu igualmente como retiro intelectual de um grupo de arquitectos progressistas denominado *Prairie School*. Defensores de uma tradição orgânica e inspiração pós-*Arts and Crafts*, além de nomes como Robert Spencer e Myron Hunt conta-se o célebre Frank Lloyd Wright (1867 - 1959) como um dos seus fundadores. Defensor da “teoria do design puro”, Wright inspirou-se na linearidade estética postulada por Sullivan para encontrar a fusão perfeita entre o design interior, a arquitectura funcional e o ambiente circundante, perspectiva que apelidou de “arquitectura orgânica”: resumida como a intersecção e sobreposição minimalista de planos estruturantes espacialmente configurantes, combinam em volumes e vazios que juntos não só denunciam a linearidade visual do habitat humano quando implantado no habitat natural, mas também tornam o ornamento (na acepção conceptual patenteada pelas *Arts and Crafts*) visualmente e funcionalmente desnecessário como complemento arquitectónico, uma definição claramente perceptível na sua *Fallingwater* (1935), para muitos o melhor exemplo desta arquitectura orgânica. Ainda que as suas contribuições para o panorama arquitectónico do Modernismo americano tenham sido relativamente “elitizadas”, a sua ideologia foi muito importante para a arquitectura europeia, nesta altura em busca de uma orientação formal que cimentasse o Modernismo na componente arquitectónica (COLQUHOUN, 2002, pp. 51-55).

13.2. Adolf Loos e as tendências do Modernismo europeu

Ainda que a Arte Nova tenha servido como veículo de intercâmbio entre as tendências estéticas do séc. XIX e o utilitarismo do séc. XX, a especialização necessária à execução dos seus ornamentos rapidamente fez esmorecer o estilo com o desenrolar do processo de industrialização e a sua adaptação à cultura das massas, ideologicamente incompatíveis com a complexidade da decoração até ai dominante e com a limitada satisfação das necessidades humanas devido à inflação, aos métodos de produção e ao desenvolvimento dos padrões sociais de beleza; dos princípios operativos da Arte Nova sobreviveu a ideologia da produção artística inter-relacionada – no sentido em que o objecto artístico, especialmente o arquitectónico, é pensado segundo os seus vários elementos constituintes da sua forma total –, como no caso da *Deutsche Werkbund* e da posterior *Bauhaus*.

Enquanto a imagem global da arquitectura e das artes plásticas se especializava, se entrecruzava e se tornava dominante na mentalidade arquitectónica, a sua subsistência

na sociedade moderna era lentamente posta em causa por um arquitecto austríaco portador de um espírito reaccionário, e tremendamente desconfortável com a lógica imperialista do ornamento efémero: Adolf Loos (1870 - 1933). Contemporâneo dos principais pensadores da Arte Nova e do movimento *Jugendstil*, Loos distanciava-se dos seus colegas ao defender a “*cisão total entre o artesanato e o artista*” no contexto das artes aplicadas e da produção utilitária; para Loos não era o método de produção que definia a essência do objecto, fosse ele manual ou mecânico, mas sim a sua utilidade e a sua capacidade como veículo de valores culturais impessoais.¹⁰⁶ Conhecido pelos seus escritos polémicos, a publicação em 1908 do seu livro “Crime e Ornamento” pô-lo na linha da frente do pensamento arquitectónico moderno ao impor o carácter utilitário do edifício sobre a sua génese artística. Loos considerava o ornamento dispensável por este destruir o livre arbítrio ao impor uma imagem desconectada da utilidade e do individualismo pessoal do utilizador, justificando a sua lógica com a independência e autonomia do objecto artístico relativamente ao objecto utilitário, não devendo o último portanto possuir qualquer pretensão artística (COLQUHOUN, 2002, pp. 73,74); a título de exemplo sugere-se o edifício comercial *Goldman & Salatsch* (1909-11) em Viena, com uma fachada depurada e directa na demonstração visual dos seus usos interiores relativamente à sua “utilidade social”, como se pode verificar na imagem que se segue e onde se confirma este mesmo carácter.

¹⁰⁶ Como suporte inicial e contributos para a sua lógica estiveram as suas considerações sobre os trabalhos de Gottfried Semper (1803-1879) e os contactos com a arquitectura americana, mais especificamente a de Louis Sullivan, aquando da sua estadia nos E.U.A de 1893 a 1896, o que lhe cultivou a ideia que o ornamento arquitectónico seria essencialmente “trabalho desnecessário”, que alimentava a alienação do trabalho artesanal como fenómeno produtivo de eleição e que resultava numa “distorção” da beleza do objecto, para Loos inerente à escala satisfatória do seu valor prático; esta mentalidade de depuração ia contra a centralização da produção artística, fortemente defendida por associações artísticas como a Deutscher Werkbund e a Wiener Werkstatte (que se encontravam à altura na voga dos movimentos pan-artísticos), que viam nesta alomeração o futuro do estilo Arts and Crafts à maneira alemã, e nessa lógica a continuação da emancipação das artes populares relativamente às Belas-Artes. Sob a questão prática Loos intervém de acordo com a visão vitruviana do *decorum* e que converge o conhecimento arquitectónico na relação entre *fabrica* e *ratio*, manifesta nas obras de Loos através dos seus “Raumplan” e espelho do seu conceito de percorrer o espaço interior, física e visualmente, através de planos de vista axiais, desníveis de piso e organizações formais derivadas do seu fascínio antagónico pela estética clássica, tornando o interior num “labirinto espaço-temporal” (COLQUHOUN, 2002, pp. 74-85; KRUF, 1994, pp. 364-366).



Figura 73 - Adolf Loos, Goldman & Salatsch Store (1910), Michaelerplatz, Viena, Austria.

As implicações das ideias de Loos foram imensas, e estabeleceram, ainda que sem pretensões, a base ideológica do Funcionalismo e do Estilo Internacional no ramo da arquitectura. Ainda que a nível prático as obras de Loos não tenham efectivamente adensado o discurso da arquitectura moderna, a sua postura teórica, e mais concretamente a atitude contra a decoração, pôs sob o crivo intelectual o conceito wagneriano de *gesamtkunstwerk* e perdurou tempo suficiente para a geração seguinte de arquitectos se inspirar na renovação da linguagem arquitectónica: no que Loos remete para um dualismo impossível entre progresso tecnológico e tradição cultural da óptica estética, menciona-se em exemplo Le Corbusier, que se inspirou em Loos aquando do seu depuralismo como potenciador da “beleza platónica” (COLQUHOUN, 2002, p. 85), somente um entre muitos seus colegas que, tal como ele, lhe sucederam na visão do

movimento *form follows function* cunhado por Sullivan, e que ajudaram a moldar a arquitectura do Ocidente até à contemporaneidade.

Na música

Tal como no mundo arquitectónico, a esfera musical acolheu igualmente uma série de transformações e revoluções decisivas para o rumo da música actual. Contrariando a tendência que se tinha vindo a verificar até então, a música de inícios do séc. XX transgrediu a fronteira das premissas clássicas e os círculos sociais restritos e estendeu-se, à boleia de invenções como o fonógrafo e a cultura dos *mass media*, rumo a um ecletismo de estilos extremamente diversificado, abrangente, fugaz e de longo alcance geográfico e cultural.

Dada a pluralidade de manifestações musicais afectas a dois mundos distintos, o da música dita clássica ou *art music* e o da música popular, a postura que adoptamos aqui na contextualização destes dois mundos musicais distintos é dividida nos capítulos seguintes segundo esses mesmos grandes grupos, sendo que primeiramente se resumem as suas contribuições particulares, pontualmente se pondo em evidência como é que estes dois grupos distintos de música interagiram e se complementaram. Pese, porém, que enquanto até aqui o gosto e crítica públicos deram primazia ao círculo musical elitista e clássico da música artística ou *art music*, com o movimento moderno começam a surgir, na cultura ocidental generalizada, novas formas musicais de teor popular cuja característica mais distinta foi o de se tornarem objectos de uma indústria musical, pelo que o século XX acaba por se distinguir, musicalmente, nesta qualidade quando contraposto com os géneros musicais até aqui recordados. Nesse contexto, e sendo reconhecida a importância dos géneros populares na formação da consciência musical ocidental, a aceção que fazemos nos capítulos seguintes dedicar-se-á, gradualmente, mais à vertente popular da música ocidental do que à da música artística ou clássica. Sem pretender de todo comparar estes dois “mundos” distintos da música do século XX nem sequer equiparar o seu valor cultural, justificamos a nossa lógica com dois pontos: em primeiro, a abrangência de novos estilos surgidos de raiz dentro do mundo da esfera popular, quando comparados com os da música clássica ou erudita que não obteve grandes desenvolvimentos fora dos moldes que até aqui vigoraram, ser muito maior na sua complexidade e inovação musical; e segundo, por considerarmos que a música popular - amiúde alguns pontos muito específicos, apontados nos capítulos seguintes, relativos a desenvolvimentos do mundo clássico musical – adquiriu um papel mais relevante na formação de uma identidade artística e melhor representativa de um

contexto musical, não só ao nível global mas igualmente na formação cultural e socialmente elucidativa de contextos específicos localizados.

13.3. Na música clássica

Tendo já resumido sem compromisso os acontecimentos tumultuosos desta nova era, que definiram a transição do séc. XIX para o séc. XX como um período de progressos tecnológicos e revolução ideológica, as tradições romanceadas do “velho mundo” não reflectiam já a realidade dos conflitos bélicos, a instabilidade financeira e social e as políticas individualistas que, quando comparadas com as materializações musicais da linguagem romântica musical, se assumiram inadequadas à expressão do mundo moderno (LORD & SNELSON, 2008, p. 94); tal como a invenção da fotografia veio redefinir o papel da pintura – e especialmente a do Realismo¹⁰⁷ – a partir de 1822, a invenção do fonógrafo em 1877 por Edison induziu o mesmo efeito no mundo musical, permitindo agora captar uma representação musical, planeada ou espontânea, num meio físico e reproduzi-lo, não só vezes sem conta, mas também em cópias destinadas à divulgação pública, e a seu tempo se tornaria uma ferramenta integrante do próprio processo de concepção musical. A música tornava-se assim um volume palpável, um objecto manipulável na sua concepção e representação, passível de ser escutado em lazer ou na crítica do seu rumo a novos caminhos sonoros.

A busca por uma renovada linguagem clássica tornou-se, amiúde algumas resistências por parte dos círculos académicos, o mote principal dos compositores deste género que, quando conscientes da conjuntura social geral, confiaram à música um papel duplo, primeiro de escape, e posteriormente de resolução da aura de incerteza que pairava no Ocidente pré-moderno. Recordando os desenvolvimentos de Courbet nas artes plásticas¹⁰⁸, a materializar esta estrutura conceptual de acção surgiram as primeiras

¹⁰⁷ Herbert Read explica, e de forma muito simples, a importância desta – e de outras – inovações: “As consequências económicas destas invenções são muito graves – um substituto barato das artes plásticas é acessível ao público. Este pode não se satisfazer tanto esteticamente, mas é suficiente para o baixo nível de sensibilidade que parece ser uma consequência da produção e da educação em massa. O efeito sob o artista foi ainda mais profundo porque o libertou de uma das funções sociais da arte – a de ajuda visual” (READ, 1969, p. 15).

¹⁰⁸ Courbet buscou a representação da realidade visual na pintura através do foco do artista na alegoria que ele pretende mostrar e na liberdade de técnicas e maneirismos pessoais que dispõe para o concretizar em detrimento da sua função de instantâneo. Atribui-se a ele a génese ideológica de um outro artista, Édouard Manet (1832-83), pintor de notável capacidade técnica e expressiva que ao assimilar as intenções de Courbet pintou *Déjeuner* (1863), quadro de flagrante pretexto que chocou a moralidade da época pelo nu feminino num contexto efémero. Janson teoriza que o princípio do movimento prende-se com o facto de a cena negar a plausibilidade comum, por oscilar entre realidade e alegoria e que esta materializa a intenção da pintura “pura” pelo impacto da cor, em detrimento da bidimensionalidade; facto ainda mais óbvio em *O Tocador de Pífaro* (1866) – a própria tela torna-se “(...) uma cortina constituída por manchas lisas de cor”; a atitude do pintor revela-se influente na intenção artística de um conterrâneo Claude Monet (1840-1926), que se apropriou simpaticamente dos conceitos realistas de Manet e os materializa em pinturas ao ar livre com uma carga simbólica nova –

formas de Impressionismo aplicado à música: tendo como foco de inspiração e comparação a exposição colectiva do grupo de Manet em 1884, o Impressionismo musical operou igualmente segundo os mesmos princípios artísticos, definindo-se por afinidade pela recusa em aderir às máximas académicas que constriam a liberdade compositiva geral, e na preferência por uma criatividade mais livre e individualizada¹⁰⁹ do mundo musical. Surgiu então naturalmente, materializado em obras musicais com relações de tom tendencialmente difusas e harmonias mais diversificadas, no que se pretendia à altura ser uma “impressão” pessoal do desejo musical interior do compositor: o seu verdadeiro nascer ocorre primeiramente com Debussy (BOFFI, 2015, p. 210), dos primeiros representantes de uma geração francesa de compositores sediados em Paris, aliás dos principais impulsionadores do modernismo musical até 1920.

Depois de ganhar o Grande Prémio de Roma em 1884, Achille-Claude Debussy (1862 - 1918) volta a Paris em 1887 depois de compor *Printemps* e *La demoiselle éllue*, onde trava contactos com o poeta Mallarmé (1842-1898) e a realidade simbolista postulada anos antes por Baudelaire, cujo interesse o levou até Bayreuth a fim de assistir às apresentações de Wagner - por quem passa a nutrir notável admiração - e que o inspirou posteriormente na composição dos *Cinq poèmes de Baudelaire* (1890). Do interesse pelo movimento simbolista faz nascer a primeira manifestação impressionista musical, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94), considerada pela crítica como detentora de uma forma e ritmo revolucionários, e de um timbre harmónico que rompe a dado ponto com a percepção cultural da tonalidade, algo inesperado aos compositores da época - no que Debussy considerava da música como “veículo de sonhos” em detrimento das emoções, a obra invoca no ouvinte a impressão de um “sonho” muito pessoal e atmosférico (GRIFFITHS, 1998, pp. 9,10), anos antes da publicação de “A Interpretação dos Sonhos” (1899) por Sigmund Freud - e em consonância as tendências da poética impressionista e simbolista, respectivamente da pintura e literatura. Da novidade do timbre parte para *Trois Nocturnes para orquestra* (1897-99) e no teatro musical com *Pelléas et Mélisande* (1893), apresentada em 1902 perante uma plateia chocada com a sua estética progressista e pouco convencional. Entre algumas peças menores para piano e voz o compositor investe nas peças orquestrais *La mer* (1903-05) e *Images* (1906-12), obras que

o quadro *Impressão: Nascer do Sol* (1874) sugere uma mesma “impressão” fugaz da realidade do artista, termo em si sugestivo para um novo estilo associado em parte ao Realismo, o Impressionismo (JANSON, 1992, pp. 620,621).

¹⁰⁹ No que consideramos ser uma atitude iniciadora do Modernismo como movimento dominante do séc. XX, este individualismo do artista vê as portas abertas para a liberdade de expressão pessoal dos seus desejos e vontades sobre o Mundo, tendo sido consequentemente descodificado e aplicado por variados compositores das últimas décadas do Romantismo, que se aventuraram nestas condições culturais e sociais de criatividade,

demonstram o pleno amadurecimento das suas capacidades compositivas, posteriormente confirmadas nos *Préludes* para piano (1910-13), no bailado *Jeux* (1912) e nas variadíssimas elaborações para violoncelo, piano, flauta, violino e e até canto vocal (BOFFI, 2015, pp. 210-212). No que às implicações posteriores lhe diz respeito, Debussy definiu o panorama musical pela sua fuga às premissas académicas e à tonalidade óbvia, pelas escalas pouco comuns e um cromatismo de igual promiscuidade, por meio de um processo mental que para além de não encontrar igual em mais nenhum compositor activo no mesmo período – lembre-se que Strauss e Mahler se encontravam neste período a intervirm no campo sinfónico -, findou em definir simbioticamente com Ravel as linhas-base da linguagem do movimento modernista aplicado às artes musicais (GRIFFITHS, 1998, pp. 10-13).

Por seu lado, o menos afortunado¹¹⁰ Maurice Ravel (1875 - 1937), seduzido pela obra de Debussy, desenvolve então interesse pelas conquistas impressionistas e simbolistas, onde a sua obra se basearia no timbre e técnica ao do seu congénere musical, demonstrando contudo uma morosa mas maior amplitude de estilo bem como mais diversificada: o compositor produziu cerca de 85 obras finais, muitas por acabar, e de influências tão vastas quanto a *suite* cravista *Le tombeau de Couperin* (1914-17), linguagens de jazz nos últimos dois concertos para piano e orquestra, referências a fábulas vernaculares no bailado *Ma mère l'Oye* aplicada à sinfonia (1911) e alusão à pintura nacional do séc. XVIII em *Daphnis et Chloé* (1909-12). *Boléro* (1928), a sua obra mais conhecida, prima pela repetição do mesmo motivo, com relativas nuances melódicas, rumo a uma apoteose fortíssima e feliz. Compositor de profunda cultura, soube afirmar, numa obra relativamente curta e demorada, a sua criatividade através do jogo irónico, intelectual e introspectivo, que resultou porém numa linguagem plenamente controlada, clara e consciente, tanto da origem das suas influências como do impacto sobre os demais compositores da mesma linhagem ideológica (BOFFI, 2015, pp. 212-213). Também integrado nesta geração francesa esteve Erik Satie (1866-1935), amigo de Debussy e em que sem inspirou primeiramente para compor peças como as *Gymnopédies* (1888) e o bailado *Parade* (1916), abrindo inclusive caminho para a nova estética debussiana e uma corrente francesa de neoclassicismo nacionalista (BOFFI, 2015, pp. 236-237; LORD & SNELSON, 2008, pp. 97,100).

¹¹⁰ Ao contrário de Debussy, o compositor nasceu numa família de forte cultura musical, tendo frequentado o Conservatório de Paris e aprendido com o já mencionado compositor francês Fauré, não tendo contudo concluído os estudos.

Além de Paris também Viena começou a centrar em si alguns talentos inovadores no panorama clássico europeu, relembrando uma tradição tipicamente alemã que contrastava com a francesa no detalhe dado a pormenores. Retomando força na vanguarda de Mahler esta corrente, apelidada “Segunda Escola de Viena”, coincide, temporal e culturalmente, com a escola francesa de 1890-1920 e com movimento do Expressionismo alemão - comumente associado a nomes como Sigmund Freud (1856 - 1939) Gustav Klimt (1862 - 1918) e ao grupo *Der Blau Reiter* -, com quem o movimento dividiu, entre relações pessoais, interesses pela subjectividade do artista e pela rejeição de uma tradição, e que lhes permitiria distanciarem-se dos seus homólogos franceses e cunhar um novo tipo de construção formal, que amadurecido a seu tempo se mutaria nas primeiras formas de dodecafonismo e atonalidade (BOFFI, 2015; LORD & SNELSON, 2008). A encabeçar o movimento, aqui abordado no contexto do Modernismo até cerca de 1918, afirmaram-se três nomes, Schonberg, Berg e Webern.

Do primeiro fala-se então de Arnold Schonberg (1874 - 1951), aprendiz de Zemlinsky mas autodidacta de espírito, começou a cunhar em Berlim, para onde se mudou, a sua originalidade pessoal a partir dos programas do Romantismo mais tardio, patente então na sua primeira fase produtiva demonstrada em obras como o poema sinfónico para cordas *Verklarte Nacht* (1899). Feito professor, regressou a Viena em 1903 onde ficaria durante mais de duas décadas e travaria contactos com Mahler, o pintor Kokoschka, o arquitecto Adolf Loos e os seus futuros alunos Berg e Webern – a quem deu aulas entre 1904-10 –, suportes importantes de um compositor numa cidade onde desenvolveria o seu cromatismo, e assinaria algumas das suas obras mais brilhantes e inovadoras: depois de *Pelleas und Melisante* (1903) seguir-se-iam variados dramas, peças pianísticas e então *Das Buch der Hangenden Garten* (1908), obra de alma dissonante e que iniciou as suas experiências com a composição de peças atonais abrangidas pelo serialismo¹¹¹ musical, rompendo então com cunho individual com as formas tradicionais de composição dominantes até então (BOFFI, 2015, pp. 216,217; LORD & SNELSON, 2008, pp. 107-108).

Entre a dedicação criativa pessoal partilhou também com os seus pupilos Berg e Webern a sua tendência abstraccionista e método do serialismo. Sobre o primeiro, de nome Alban Berg (1885 - 1935), procurou até ao fim da década de 20 materializar uma visão reformadora muito própria, notando-se a orientação do seu mestre nas suas

¹¹¹ Método de composição musical, o serialismo consiste na atribuição de valores aos elementos da composição com vista ao tratamento das suas relações dentro da obra.

primeiras obras de linguagem ainda pós-romântica, como a *Sonata* op. 1 para piano (1907-8) e os *Lieder* op. 2 (1909), obras explícitas de um pessimismo e revolta interior, reveladoras de um compositor ainda jovem e musicalmente imaturo. Semelhante percurso teve Anton Webern (1883 - 1945), que até aos últimos anos de aprendizagem com Schonberg se manteve também preso às máximas românticas, todavia libertando-se destas amarras com os seus *Lieder* op. 3 e 4 (1908-9), onde quebra com a noção tradicional de tonalidade e envereda por um caminho de grande coerência e integridade, manifesto em obras como as Quatro peças op. 7 para violino e piano (1910), e nas *Três pequenas peças* op. 11 para violoncelo e piano (1914), sinónimos de um já controlado jogo de concentração tonal e linguagem não-convencional tão próprios do autor, feita dodecafónica nas obras construídas para lá do Pós-primeira guerra mundial (BOFFI, 2015, pp. 218-223; LORD & SNELSON, 2008, pp. 108-109).

Aparte destas tendências localizadas, submetidas então pelos círculos de compositores franceses e alemães que praticamente dominavam o panorama musical clássico europeu, foi-se afirmando ainda num período tardo-romântico um compositor distinto destes movimentos, e que a seu tempo conquistaria, durante o séc. XX, a atenção do público por mérito próprio, e que por essa razão, e porque complementa igualmente a nossa clarificação do contexto de produção musical clássica entre 1890-1920, não podemos deixar de mencionar aqui. Igor Federovitch Stravinsky (1882 - 1971) afirmou-se lentamente como dos mais fiéis representantes do modelo clássico russo: através do pai, cantor lírico de grande renome, estabeleceu contactos com as personalidades musicais russas da sua época e, tendo trocado o curso de direito em 1903 por aulas particulares com Rimsky-Korsakov com quem aprendeu composição, pôde também assistir de perto às composições mais vanguardistas da época na Europa. Decisivo foi um encontro com Diaghilev, afiliado dos bailados russos, que cativado com o seu *Feyerverk* (1908) – obra influenciada por compositores como Tchaikovsky, Debussy e o próprio Rimsky-Korsakov – lhe encomendou então a partitura dedicada a “Pássaro de Fogo” (1910), a primeira grande composição do autor: criação de grande valor tímbrico e rítmico, inicia o seu “período russo”, consolidado posteriormente com as suas obras-primas *Petrusca* (1911) e *A Sagração da Primavera* (1913), nas quais o autor expõe claramente os seus interesses pela tradição popular eslava e russa, repleta de politonalidades e inovações rítmicas de grande complexidade. Obras de inquestionável valor musical, seria contudo com a *Sagração da Primavera* que o compositor se tornaria célebre, posto que a sua estreia no *Théâtre des Champs-Élysées* fez despoletar um violento motim, somente comparável à violência da partitura da peça onde as melodias se contrapõem em ritmos

não-convencionais e de grande dificuldade interpretativa, que conduzem a obra até uma catarse de sacrifício da personagem, símbolo máximo do pessimismo tipicamente stravinskiano. Não obstante o seu sucesso isto não o impediria de viajar forçado para a Suíça, exilando-se então da 2ª Guerra Mundial a partir de 1914, e por aqui seguindo explorando o seu estilo próprio em obras como *Reynard* (1915-16) e *Histoire du soldat* (1918), algo que continuaria a fazer ainda com mais afinco para lá de 1920 quando regressa a França e toma contacto com o neoclassicismo musical francês (BOFFI, 2015, pp. 226-227; LORD & SNELSON, 2008, pp. 98-99).

13.4. Na música popular

No que consideramos que terá sido uma tendência consistente de heterogeneização dos fenómenos musicais de fim de século, os desenvolvimentos gerais da cultura humana ocidental deste período foram decisivos para o curso das novas tendências musicais do séc. XX. A par da música dita clássica, orientada para uma classe mais privilegiada economicamente, a ascensão de uma verdadeira cultura internacional transatlântica serviu de berço para estes fenómenos culturais afectos à música dita popular. Para esta variedade contribuíram inúmeros factores, que grosso modo se podem resumir a quatro pontos: uma emergente cultura comercial com um poder económico cada vez maior, a estabilidade económica de uma classe média em franca ascensão, uma consciencialização, por parte do universo artístico, do potencial da arte em denunciar as opressões e falhas que afectavam, e afectam, a estrutura da sociedade, e ainda os desenvolvimentos dos meios tecnológicos afectos à própria memorização e reprodução dos objectos-música (LORD & SNELSON, 2008, p. 76).¹¹²

Entre as primeiras formas musicais a atingir estatuto popular e a inserir-se no espírito moderno conta-se a opereta. Podendo-se resumir como um prolongamento popular do género ópera, surgiu cerca de 1860 como um género de grande abrangência formal inspirado nas convenções românticas normalmente exclusivas ao círculo erudito, ramificando em géneros tão díspares como a ópera cómica, *buffa* e romance, ainda que se materializando em registos mais leves e com melodias simplistas como

¹¹² Ressalvando a importância dos demais pontos, este último revelou-se um marco de viragem no rumo musical, na medida em que permitiu a um elemento cultural tão decisivo como a música ficar efectivamente *contido num meio*, não só congelado na sua forma como também permitindo a sua reprodução inúmeras vezes, tanto a nível individual - quando o destino é a própria audição do mesmo - como na gravação em cópias destinadas a um público muito mais abrangente e diverso de gostos e tradições. Neste contexto podemos fazer uso de uma analogia metafórica para firmar que *quando a pauta representa a escrita, a gravação representa o "livro"*.

acompanhamento de formas de dança como a *valsas*, recorrentemente com diálogo falado entre personagens de círculos amorosos e nuances exóticas com origem nas tradições *gipsy* da Europa Central. Associando-se aos registos clássicos do período a forma opereta teve como principais centros de desenvolvimento Paris e Viena, onde compositores como o francês Jacques Offenbach (1819 - 80) e o alemão Johann Strauß (1825 - 99) se tornaram os principais contribuidores para o género – são deles obras como *La Belle Héène* (1864) e *Orphée aux enfers* (1858), *Die Fledermaus* (1874) e *Der Zigeunerbaron* (1885), com os exemplos vienenses a inspirar gerações seguintes de compositores operáticos vienenses como Franz von Suppé (1819 - 95), Carl Zeller (1842 - 99) e Carl Millöcker (1842 - 99). O género também conquistou o interesse na composição em língua inglesa, surgindo-nos em Inglaterra nas obras de William Schwenck Gilbert (1836 - 1911) e Sir Arthur Seymour Sullivan (1842 - 1900), e nos E.U.A a partir de 1890 nas obras de Victor Herbert (1859 - 1924) e 1920 com Sigmund Romberg (1887-1951), tomando aqui uma forte e prolífera forma popular (LORD & SNELSON, 2008, pp. 76-77).

Até aqui o universo musical predominante no Ocidente, especialmente o do Mundo Clássico desenvolvido durante o século XIX na Europa Ocidental e colónias americanas, tinha acompanhado e reflectido uma moda social ocidental construída segundo tradições musicais antigas e o gosto das elites da classe média-alta de raça branca, onde as formas musicais dominantes se consolidaram sobretudo na esfera clássica europeia e sem dela se conseguirem emancipar. Contudo, desde a colonização inglesa dos actuais E.U.A que a migração de grande números de escravos africanos e colonos europeus se veio a desenvolver neste país uma síntese destas duas tradições muito particular, que quando complementada por incentivos culturais locais e uma economia florescente inspiradora do “*sonho americano*”, favoreceu desde inícios do século ate aos dias de hoje o desenvolvimento de novos registos musicais específicos deste país, profundamente embrenhados na realidade popular americana.

Uma das primeiras formas musicais a surgir deste ecletismo cultural fervoroso foi o *jazz*. Com raízes na cultura indígena africana, de grande componente rítmica e dançável, o *jazz* – termo original para sexo ou “*jizz*” - foi-se afirmando nas primeiras décadas do século em New Orleans – até à Guerra Civil a única cidade americana autorizada a ter escravos (DK, 2013, p. 234) – como um estilo ao gosto das minorias africanas escravas dos estados do Sul e dos seus descendentes, inspirando-se e mutando-se lentamente sob formas de cultura popular, inicialmente crioulas e a seu tempo conquistando os interesses da cultura branca indo-europeia. Possuía na sua génese características únicas distintas da tradição ocidental dominante, submetendo a

componente melódica tipicamente ocidental a uma síncope rítmica de interpretação africana popular e como síntese de outras tradições, onde esta ganha notoriedade por meio de uma improvisação instrumental e vocal muito pessoal, inicialmente assente nos princípios da “*chamada e resposta*”, a génese cultural patente no princípio do *swing* e formas de diálogo performativo oriundos dos géneros do *blues* e *ragtime*¹¹³ (LORD & SNELSON, 2008).¹¹⁴ Género de grande alcance histórico, surge-nos aqui como introdutório no contexto de um Modernismo inicial, embrionário ainda na sua condição potencial e subvertido também a uma maioria social de gosto clássico e tradição ocidental europeia, promovido principalmente por *big bands* em torneé como a banda branca *The Original Dixieland Jazz Bandpor*, e também músicos negros como King Oliver (1885 - 1938) e um outro, ainda imaturo, Louis Armstrong (1901 - 71), músico este de grande criatividade e vontade de triunfar, semente inspiradora de futuros músicos de jazz e movimentos populares de emancipação racial.

Claro está que o *jazz* como fenómeno nasce como minoria musical, profundamente ligado a uma cultura popular que engloba também fenómenos musicais diversos, todos pertencentes a um contexto cultural popular, tipicamente americano e eclético no seu espírito de intercâmbio cultural.

Um destes fenómenos é o que engloba a criação da canção popular americana, inicialmente melódica por força da presença cultural ocidental, e pouco a pouco se inspira no *ragtime* nas primeiras formas do *jazz* onde depois de sincopada na acentuação rítmica se vai tornando, através de formas de dança como o *quickstep* e *foxtrot*, dançável no seu instinto de marcação rítmica. Com a indústria musical a música popular torna-se um produto da cultura, rapidamente passando de performances de rua com bandas de dança e *jazz* para impressões de pautas em grande escala, infiltrando-se seguidamente no teatro e comédia musicais e fundindo-se com a própria opereta, partilhando a aura intimista, o ambiente natural e espontâneo e um público interessado neste registo contemporâneo, chegando rapidamente ao domínio privado através da gravação e da rádio – um exemplo deste registo simbiótico surge-nos com *Florodora*, apresentada em 1899 em Londres e um ano depois em Nova Iorque -, um fenómeno alimentado pelas

¹¹³ Indirectamente associado ao *jazz*, o *ragtime* foi um estilo musical de duração breve, activo entre 1893 e 1918 e que tinha como traço principal o ritmo sincopado (PRESS), ritmos cruzados com acompanhamento e melodias alternantes dentro e fora do compasso, patentes em muitas canções associados a contextos raciais (LORD & SNELSON, 2008, p. 78). Teve como mais fiel representante Scott Joplin (1867-1917), que se eternizou em obras como *Maple Leaf Rag* (1899) e *Ragtime Cowboy Joe* (1912).

¹¹⁴ A estas raízes africanas mistura-se uma forte componente polirítmica oriunda de uma tradição rítmica militar tipicamente ocidental, instrumentos de sopro como o trombone, o saxofone e o clarinete, e também instrumentação rítmica como a bateria acústica.

indústrias da Broadway e da “Tin Pan Alley”¹¹⁵, um bairro americano de Manhattan onde as editoras divulgavam canções, escritas tanto na Europa como na América, destinadas especificamente a este mercado musical em expansão (LORD & SNELSON, 2008, p. 78).

Também por força de uma síntese original das raízes europeias e africanas e uma cultura popular muito própria nasceu um outro género musical considerado tipicamente americano, o *blues*. Originário de comunidades afro-americanas do Sul próximas de New Orleans, surge no início do século através de uma mistura de tradições e estilos populares de várias fontes, submetidas a uma forte interpretação pessoal por parte de músicos profissionais errantes como W. C. Handy (1873 - 1958) e Gertrude “Ma” Rainey (1886 - 1939), considerados o “pai” e a “mãe” do estilo; pertencentes também ao género foram a cantora de rua Mamie Smith (1883 - 1946) e músicos cegos que fizeram vida tocando guitarra e cantando, como por exemplo Blind Lemon Jefferson (1883-1929). Subdividindo-se em vários estilos regionais, surge-nos c.1900 nas regiões próximas das margens do Mississipi o *Delta blues*, talvez a sua forma mais conhecida, encontrando então suporte formal na tradição musical descendente do canto dos escravos nas plantações de algodão do Sul que, à mercê dos senhores brancos, cantavam em grupo durante o trabalho no campo num registo de “*canto-e-resposta*”, e faziam vida da música cantando a som da guitarra nos bares “*juke joints*”: encontramos o melhor registo desta variante em compositores como Charlie Patton (1891-1934) e o célebre Robert Johnson (DK, 2013, pp. 240-241).

Inter-relação: O alvor do Modernismo foi responsável por um sem-número de desenvolvimentos artísticos e tecnológicos de grande impacto. Entre a nova engenharia arquitectónica e impressões e experimentações musicais, acontecimentos essenciais ao curso da arte do séc. XX, verificou-se um outro, pertencente tanto ao campo das ciências como ao das artes, que consolidou em inícios do século a sua autonomia enquanto disciplina: falamos da acústica musical, um ramo homológico pleno entre estas duas formas de arte e que utiliza a ciência como ferramenta para proporcionar melhores condições espaciais à performance musical e teatral. É neste contexto que aqui

¹¹⁵ Tin Pan Alley foi talvez das primeiras “organizações” centradas à volta da produção e organização de músicas propositadamente destinadas a apelar a um público generalizado. Activa entre 1880 e c.1930 foi regida principalmente por Charles K. Harris, que orientou o movimento na composição da produção musical de teor sentimental, dirigindo as carreiras de autores como Gershwin, Irving Berlin e Garikd Arkeb, sempre com interesses de vingar no mercado de consumo das massas.

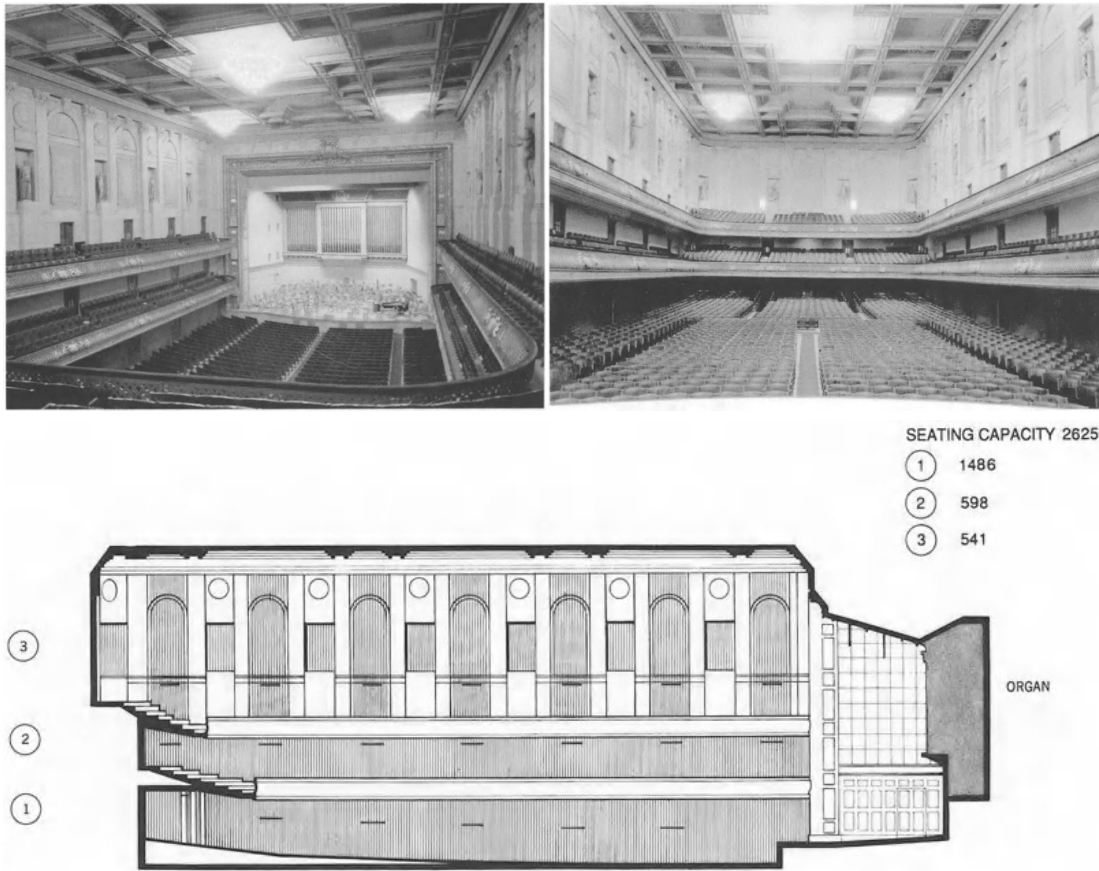
apresentamos, enquanto inter-relação directa e leitura homológica, a acústica musical e a sua importância no acto de conceber arquitectura dedicada ao acto musical.

Já vimos anteriormente, e que podemos aqui recordar, que há muito que o engenho humano vinha no encalço de consagrar um conhecimento empírico do som e espaço – destas contam-se as primeiras experiências da Antiguidade Clássica patentes nos anfiteatros, os ensaios musicais do Gótico nas catedrais de grande reverberação e as medições das características do som no Renascimento, exemplos de grande importância no rumo da música ocidental –, contudo estes experimentalismos foram feitos, em grande medida, na base da “tentativa e erro” e da casualidade, posto que o conhecimento humano não abrangia ainda um método científico que compreende-se o fenómeno do som no espaço.

Porém, foi durante os sécs. XIX e XX que se profissionalizou a acústica enquanto ramo autónomo do controlo material do som: neste espaço de tempo (note-se o interessante significado desta conjugação das palavras “espaço” e “tempo”) distinguiram-se variados contributos individuais para esta disciplina, de cientistas como Félix Savart (1791 - 1841), Georg Ohm (1787 - 1854), Hermann Helmholtz (1821 - 94) e Heinrich Hertz (1857 - 94). Confirmada a importância das suas descobertas na preparação dos espaços sonoros e musicais, foi contudo com Wallace Clement Sabine (1868 - 1919) que – consideramos, a confirmar Luís Henrique – que se consagrou verdadeiramente a disciplina da acústica musical: tendo estudado em Harvard e sido membro do seu departamento de física desde 1889, Sabine participou em 1895 na resolução dos problemas acústicos que afectavam o discurso dos professores no *Fogg Lecture Hall*, o novo auditório da universidade: através do uso de almofadas e de ensaios nocturnos durante dois anos Sabine assinou importantes avanços no conhecimento da sonoridade espacial, que compilou numa série de artigos publicados entre 1900 e 1915 (HENRIQUE, 2014, pp. 28-33; cf. JOHNSTON, 1989).

A importância das descobertas de Sabine foi imensa: as suas fórmulas – em especial a do cálculo do tempo de reverberação (RT), redigida em 1898 – foram aplicadas nos projectos de variados auditórios e salas de concerto desde então. Destes surge-nos, em destaque, o projecto acústico da sua autoria para o *Boston Symphony Hall* (1900), um edifício projectado pela firma MckKim, Mead and White dedicado a sinfonia, possuindo uma sala rectangular com piso de assistência e duas bancadas superiores “de abraço” – que rodeiam o piso inferior -, uma decoração com esculturas clássicas greco-romanas e um tecto cofrado, alto e completamente horizontal. Enquanto laboratório concreto das inovações de Sabine, Beranek aponta este edifício como sendo um dos com melhor

acústica do mundo: *“The sound in Symphony Hall is clear, live, warm, brilliant, and loud, without being overly loud. The hall responds immediately to an orchestra’s efforts. The orchestral tone is balanced, and the ensemble is excellent. Conductors von Karajan, Bernstein, De Preist, Leinsdorf, and many others have agreed it is the “most noble of American concert halls.” Encomiums such as “one of the world’s greatest halls,” “when this hall is fully occupied the sound is just right-divine,” “an excellent hall, there is none better,” are expressed by players and leaders”* (BERANEK, 2004, p. 47).



Figuras 74, 75 e 76 – McKim, Mead & White, Boston Symphony Hall (1900). Fotografia da entrada, fotografia do palco e corte transversal (apud. Beranek).

Na continuação da sua ponderação sobre quais as características que individualizam esta sala a partir da sua acústica, Beranek reitera que a forma de “caixa-de-sapatos”, a reverberação calculada por Sabine e o controlo do seu dimensionamento foram alguns dos factores decisivos para atingir sucesso: *“Seven crucial design features were responsible for the immediate success of this hall. The shoebox shape, which was modeled*

*after the (old) Leipzig, Gewandhaus; the proper reverberation time, determined by Sabine's formula, which set the ceiling height; the preservation of bass both by avoiding large areas of wood, which followed the decision to make the building fireproof, and by choice of seats with a minimum of upholstering; limiting its width and length to insure intimacy; providing sound diffusion by niches, statues, and ceiling coffers; and, finally, by a stage house that blends the orchestral sound beautifully and projects the music uniformly throughout the audience. Whoever has the good fortune to travel to many halls, finds Boston Symphony Hall possessing features that hardly exist elsewhere. (BERANEK, 2004, pp. 47,50). Complementando o carácter único deste edifício, Luís Henrique constata (HENRIQUE, 2014, p. 797), a partir de uma tabela elaborada por Benanek – na qual o autor menciona o *Boston Symphony Hall* como uma das 3 melhores salas – que os auditorios com melhor acústica musical foram erigidos entre 1870 e 1900 segundo uma planta rectangular interior, o que, consideramos, confirma que a simplicidade formal de um auditório será porventura a garantia do sucesso acústico.*

14. 12^o Andamento: Modernismo e modernidade. Libertação e polinização cruzada. As artes e a arquitectura. A reprodutibilidade técnica

Na arquitectura

Já se concluiu até aqui que a transição do séc. XIX para o séc. XX representou para o Ocidente o triunfo do cosmopolitismo cultural: as conquistas tecnológicas, a relativa prosperidade económica e o desenvolvimento dos transportes direccionaram a Europa e os E.U.A rumo à contemplação do seu caminho e progresso intelectual. Porquanto seja tentador pensar que o panorama geral fosse positivo, permaneciam ainda na consciência intelectual global certas ideologias nascidas do Romantismo e dos historicismos a ele afectos, ideologias essas destinadas ao desgaste do tempo, especialmente quando contrapostas aos problemas sociais e demográficos decorrentes do fenómeno industrial e da urbanização expansiva e que tinham posto ainda mais evidência os problemas da habitação pública e da necessidade de satisfazer publicamente as mínimas condições de vida, claramente indispensáveis à subsistência do próprio tecido social.

Na retrospectiva dos desenvolvimentos do mundo arquitectónico do séc. XX, a crítica de Adolph Loos, revolucionária e exponencial no seu alcance intelectual, só se infiltrou no pensamento arquitectónico geral entre os anos 30 e 40. Enquanto Loos apurava a sua ideologia, a Alemanha afirmava-se pioneira na organização dos saberes artísticos sob o espírito do empreendedorismo das artes industrialmente produzidas, muito por força da unificação do Império Alemão em 1871 e da rivalidade nacionalista com a hegemonia francesa e o “Iluminismo universal” (COLQUHOUN, 2002, p. 57); reunindo artistas, técnicos e artesãos na mesma associação na busca de uma produção generalizada de bens de “veia” artística, com qualidade e rentabilidade, desta prerrogativa social nasceu a *Deutscher Werkbund*, uma associação ramificada pelo país destinada a divulgar a “verdade dos materiais”, sob a forma de peças de design moderno apresentadas ao público em exposições de grande alcance mediático (GYMPEL, 2001, p. 82).

14.1. As escolas e associações das artes: na Alemanha, da *Werkbund* à *Bauhaus*

Com ascendência alemã semeada pela herança *Arts and Crafts*, a *Deutscher Werkbund* nasceu em Munique no ano de 1907 da fusão de movimentos artesanais e artísticos numa única identidade. Produto da visão do político Friedrich Naumann (1860 - 1919) e do arquitecto Hermann Muthesius (1861 - 1927), a *Werkbund* englobava 12 arquitectos e 12 companhias diferentes, dedicadas a projectos de arquitectura, mobiliário e publicações, assim conglomeradas pelo desejo de produzir bens de consumo de alta qualidade destinadas a um público abrangente; entre os vários nomes que incorporaram a instituição constou-se Joseff Hoffman, Joseph Maria Olbrich e o arquitecto Peter Behrens (1868 - 1940), o último um dos mais importantes arquitectos do movimento social que impulsionou as escolas de arte alemãs, e que dividiu com Muthesius o papel de divulgador do potencial da escola na renovação da cultura industrial alemã (COLQUHOUN, 2002, pp. 58,59).¹¹⁶

Beneficiando da abrangência de opiniões por parte da sua direcção a escola seguiu assimilando os princípios da máquina produtiva aos bens de consumo em massa, com Muthesius a defender a standardização da forma ou *typisierung*, resultando na cisão

¹¹⁶ Inicialmente uma escola defensora das cidades-jardim e de um novo urbanismo dedicado à habitação social, patente por exemplo no projecto para Hellerau (1909) (GYMPEL, 2001, p. 83), a *Werkbund* relegou recorrentemente a componente arquitectónica até às primeiras experiências de Behrens em meados dos anos 20 (KRUF, 1994, pp. 369,371), onde o compromisso com a dinâmica industrial rapidamente fez a instituição enveredar por domínios de maior abrangência e especificidade nos domínios artísticos afectos à arquitectura.

interna, ideológica e antagónica, entre os expressionistas – movimento artístico decorrente da *Die Brücke*, defensores da expressão subjectiva e individual dos sentidos e significados, em franca expansão desde o fim da Primeira Guerra –, e outro que englobava, entre outros, Heinrich Tessenow (1876 - 1950) e Peter Behrens (COLQUHOUN, 2002, pp. 59-64). Sem pretender menosprezar os contributos de Tessenow para a resolução dos problemas de habitação, focamo-nos adiante no trabalho de Behrens, mais concretamente no papel que desempenhou na renovação da imagem arquitectónica alemã e na influência que teve a partir de 1910, directa e indirectamente, no rumo artístico de algumas personalidades do meio que com ele aprenderam e desenvolveram o seu estilo pessoal.

Iniciado como pintor da Secessão de Munique em 1893, Behrens cedo se interessou pelo simbolismo inerente à causa secessionista alemã, tornando-a num mote ideológico quando de passagem por Darmstadt e ao assumir a direcção da Escola de Artes e Ofícios de Dusseldorf entre 1903 e 1907: defensor da fusão das traças clássicas com a lógica industrial, o seu interesse pela geometria mística adensa-se quanto complementado pela lógica do *gestalt* de Muthesius, que lhe proporciona inspiração para, a partir de 1905, projectar uma série de edifícios de geometria toscana – exemplos desta fase incluem o Crematório de Hagen (1905) e as vilas neoclássicas Cuno em Hagen-Eppenhausem (1908-9) e Wiegand em Berlim (1908-9). Ressalvando o seu talento a nível de projecto habitacional, seria todavia com uma parceria com o Grupo AEG que Behrens alcançaria estatuto no círculo artístico: o seu contrato com a empresa abrangeu não só o projecto da Fábrica de Turbinas AEG em Berlim (1908-9)¹¹⁷, como também os direitos totais sobre o design da marca, incluindo o resto dos edifícios afectos, papel, equipamentos, lâmpadas e até os logótipos, totalizando o que Gympel aponta como “*Corporate Identity*”, concentrando em Behrens o livre controlo da direcção artística da empresa (COLQUHOUN, 2002, pp. 64,65; GYMPEL, 2001, pp. 83,84).

¹¹⁷ Eleita arquétipo da arquitectura moderna do período, a Fábrica de Turbinas AEG introduziu uma nova linguagem arquitectónica e decorativa, apresentando-se como um volume monumental e austero e de linhas quebradas, com uma nave sólida e comprida de vão total, e uma estrutura lateral metálica depurada e sem qualquer tipo de adornos, justificada assim pela luz filtrada pelas suas grandes janelas e pela sinceridade dos elementos portantes quando julgados pela sua funcionalidade estrutural (GYMPEL, 2001).



Figuras 77 e 78 – Peter Behrens, AEG Turbinefabrik (1908-9), Berlim, Alemanha (à esquerda), Peter Behrens, logo e posters para a AEG (1907). O arquitecto e a extensão do seu “domínio social”.

Deixando de parte os aspectos técnicos, a fábrica apresenta contudo uma característica excepcional relativamente aos projectos da época, ao utilizar uma simbologia “quasi-espiritual”, não só ao dissimular a estrutura portante como também ao fornecer, segundo Colquhoun, “ (...) a very effective representation of industrial power”, simbolicamente enquanto produto de uma metáfora subliminar ao templo grego: o edifício é constituído por uma sequência regrada de suportes metálicos delimitados nos extremos por quatro grandes pilares de expressão horizontal, sólidos na aparência mas falsos enquanto revestimento oco de uma estrutura interior dissimulada com sucesso – da combinação entre aspecto e realidade, Behrens cria um jogo visual impar ao fundir, com relativo sucesso, o progresso tecnológico à cultura visual ainda viva do Classicismo, produzindo uma obra inspiradora para os seus contemporâneos e sucessores do ofício (COLQUHOUN, 2002, pp. 66,67).

Assegurado o estatuto de Behrens e da *Werkbund*, o arquitecto incentivou indirectamente a ressurreição da busca pela forma moderna, quando acolheu no seu atelier, em 1910-11, três futuros arquitectos decisivos para o curso da arquitectura do séc. XX, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Charles-Édouard Jeanneret, popularmente conhecido como Le Corbusier (GYMPEL, 2001, p. 84). Cada um deles se distinguiu individualmente durante o séc. XX pelas suas ideias revolucionárias e contributos para os desenvolvimentos da arquitectura do Modernismo, pelo uso de novas fomas e linguagens espaciais que reacenderam o debate sobre a busca da verdadeira forma moderna; porquanto possuam grande abrangência de tipologias de intervenção, restringimo-nos aqui a um resumo biográfico e projectual de cada um,

orientado primeiramente para as conquistas artísticas individuais e depois para a relevância nos desenvolvimentos mais específicos da arquitectura dos autores subsequentes.

No caso de Walter Gropius (1883 - 1969), a solução para o discurso arquitectónico do Modernismo pós-guerra passava então por uma quebra com o passado e por uma busca por novas alternativas aos conceitos predominantes. Inicialmente subscritor do Expressionismo alemão, já tinha adquirido experiência projectual na colaboração com Adolf Meyer para projectar a Fábrica Fagus (1910-14) – uma crítica à simbologia da AEG de Behrens e o triunfo da verdade transparente sobre a monumentalidade autoritária –, encontrando-se mais que preparado para liderar quando toma posse como director da Academia das Artes de Weimar em 1919, que logo reformou. Nela funda uma nova escola de arquitectura, renomeada entretanto Bauhaus (alemão para “casa de construção”) sob o pretexto de reforma da arte alemã unificada pelo espírito do líder expressionista e amigo Adolf Behne e do seu movimento Arbeitsrat für Kunst (AFK). Cedo abandonou o movimento e se alinhou com os novos desenvolvimentos protagonizados pelo movimento da Nova Objectividade (Neue Sachlichkeit), De Stijl e L’Esprit Nouveau, e inspirou-se no Construtivismo Russo advogado por Malevitch para apresentar internacionalmente, em 1923, a escola na sua primeira exibição pública: com o tema “Arte e Tecnologia: Uma Nova Unidade”, Gropius expõe as intenções da instituição em criar uma arquitectura funcional, moderna e dinâmica, despida de ornamento ou pré-conceitos, segundo o modelo da Haus am Horn e das suas peças interiores prototipadas para replicação em massa (COLQUHOUN, 2002, pp. 159-162).

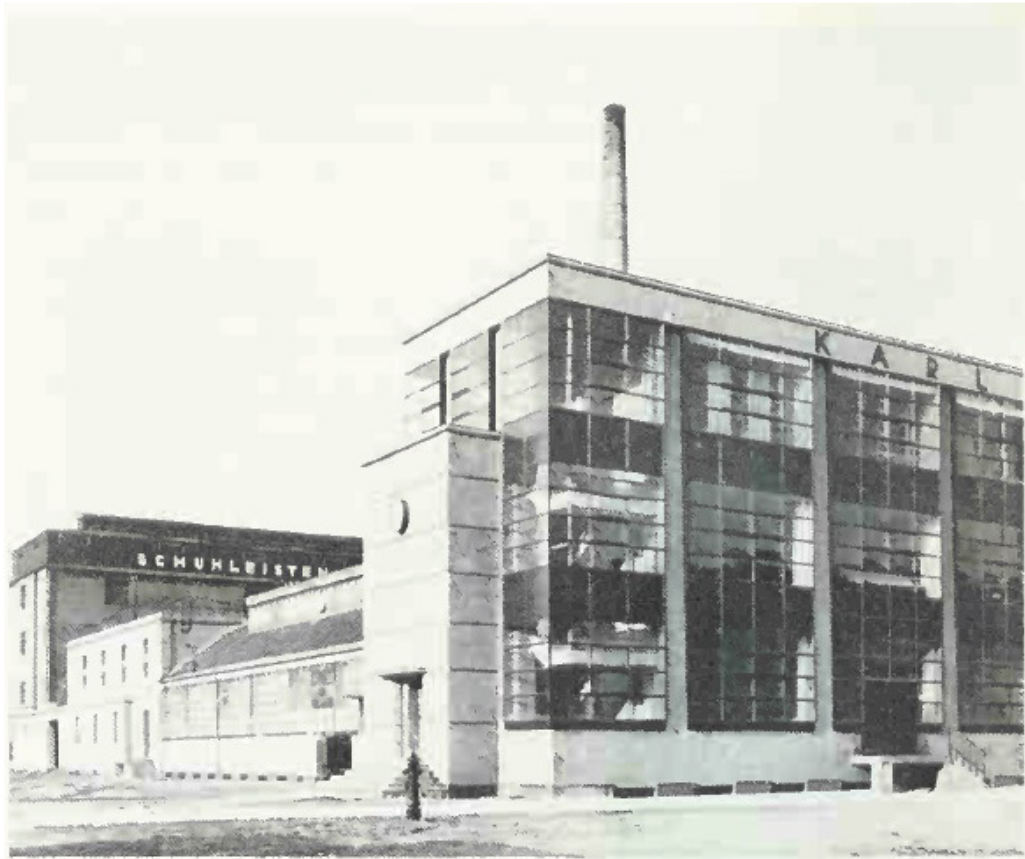


Figura 79 – Walter Gropius e Adolf Meyer, Fagus Factory (1910-14), Alford, Alemanha.

Com a mudança da escola para Dessau, Gropius rivaliza subliminarmente com o simbolismo patente na AEG de Behrens quando projecta, em parceria com Adolf Meyer, o edifício Bauhaus (1925-26): a satisfação máxima do programa da escola num projecto concreto vai de encontro à Nova Objectividade, com o edifício implantado em 3 corpos diferenciados interligados entre si, apresentando visualmente os planos de vidro à frente da estrutura opaca portante do edifício e assim primando pelo jogo da linearidade, do ângulo recto e das formas brancas, lisas e depuradas, quando das funções se retêm a privacidade individual dos aposentos e a transparência das zonas colectivas (GYMPEL, 2001, pp. 88,89).



Figura 80 – Walter Gropius, Bauhaus (1925-26), Dessau, Alemanha.

A obra final comunica desde logo uma lenta mudança do paradigma que se vinha a verificar na Europa em geral, porque não só denuncia uma transmutação da produção artística reorientada para um planeamento *a priori* da optimização do objecto-arte, na óptica da satisfação das necessidades humanas com um toque de estímulo, mas também considera o diálogo intelectual do ofício com os movimentos das artes plásticas europeias *uma condição necessária ao rumo da arte moderna*.

Gropius fez essencialmente carreira como representante da unificação das artes ao nível corporativo; assegurado o seu papel neste fenómeno, outros arquitectos afirmaram-se também a título individual, buscando simultaneamente fontes noutras artes para construir a sua própria identidade arquitectónica. Paradoxalmente, essa mesma identidade individual adquiriu um carácter ambivalente: não só lhes permitiu afirmarem-se no círculo arquitectónico como líderes de vanguarda, como simultaneamente os tornou parte de um fenómeno arquitectónico que os agregou a uma estética que se tornou internacional e transversal às culturas diferenciadas do mundo ocidental. Nestes se incluem nomes como Frank Lloyd Wright, Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe e Le Corbusier, todos eles peças essenciais desta forma 'primária' de globalização de uma imagem arquitectónica, moderna e unificada, igual e acessível para todos, a seu tempo necessários para a revitalização da vivência do espaço e da cidade.

14.2. As arquitecturas “plásticas” e o racionalismo

Com a sua tipificação ideológica e interventiva, os primeiros anos da Bauhaus e da Wekbund como casos alemães materializaram o cruzamento das artes, do artesanato e do engenho numa forma tipificada de “arte total”, em que os arquitectos buscaram inspiração nas variadas tendências de vanguarda exploradas por outros grupos alheios ao meio arquitectónico. A esta questão se adicionou entretanto um interesse social generalizado por uma necessária reforma das implicações sociais da intervenção arquitectónica, e da sua materialização ao serviço do Homem e dos seus requisitos habitacionais: com o processo de modernização e o fim da Primeira Grande Guerra, intensificaram-se os fluxos migratórios dos meios rurais para os principais centros urbanos, o que não só acentuou o problema teórico da ‘habitação para todos’ como tornou inadiável a sua resolução na prática. Se a estes factores recordarmos portanto a homogeneização da estética arquitectónica europeia e as influências que nela tiveram os diversos movimentos das artes plásticas, oriundos de países como a Alemanha, a França e a Holanda, percebe-se que estava pendente uma ‘globalização’ da arquitectura moderna, e que os inícios dos anos 20 seriam o momento ideal para a concretização do ideal arquitectónico moderno comunitário, simultaneamente diversificado e consonante com a realidade das artes plásticas, e homogéneo quando materializável internacionalmente.

Esta ideia de multi-artisticidade da obra arquitectónica terá se iniciado porventura nas obras de Frank Lloyd Wright (1867-1959). Defensor da “teoria do design puro” na linhagem da escola de Chicago, Wright inspirou-se na linearidade estética postulada por Sullivan para encontrar a fusão perfeita entre o design interior, a arquitectura funcional e o ambiente circundante, perspectiva que apelidou de “arquitectura orgânica”, resumida como a intersecção e sobreposição minimalista de planos estruturantes espacialmente configurantes que combinam em volumes e vazios, que juntos não só denunciam a linearidade visual do habitat humano quando implantado no habitat natural, mas também tornam o ornamento (na acepção conceptual patenteada pelas Arts and Crafts) visualmente e funcionalmente desnecessário como complemento arquitectónico - uma definição claramente perceptível na sua Fallingwater (1935), para

muitos o melhor exemplo desta arquitectura orgânica e do potencial que uma obra possui enquanto elemento intrínseco ao local (COLQUHOUN, 2002, pp. 51-55).¹¹⁸



Figura 81 – Frank Lloyd Wright, Fallingwater (1935), Mill Run, Pennsylvania.

Ainda que as suas contribuições para o panorama arquitectónico do Modernismo americano tenham sido de facto relativamente escassas e “elitistas” antes de 1930, a sua ideologia foi relativamente importante para a arquitectura europeia, nesta altura em busca de uma orientação formal que aqui cimentasse o Modernismo na componente arquitectónica, e que nele se basearam em iguais paralelismos de contágio pictórico; um dos arquitectos europeus a ser influenciado pelo trabalho além-Atlântico de Wright e a adoptar esta ideologia de contágio artístico foi o holandês Gerrit Rietveld (1888-1964), arquitecto e designer integrante do movimento *De Stijl* de Mondrian, que se baseou em Wright para integrar, na sua Casa Schroder (1924), um telhado suspenso acima de planos intercalados, lisos e coloridos, numa versão tridimensional ao jeito de Mondrian (JANSON, 1992, p. 761).

¹¹⁸ Da avaliação que fazemos aqui interessa-nos, porém, o contágio da arquitectura pelas ideias patententes nas artes plásticas, e da forma de como Wright demonstra esta relação em suas obras anteriores a 1910, como a Casa Robie (1909), para Janson um exemplo ideal de uma manifestação cubista arquitectónica (JANSON, 1992, p. 752).



Figura 82 – Gerrit Rietveld, Schroder House (1924), Utrecht, Holanda.

Notam-se aqui portanto duas das primeiras formas de um movimento plástico transposto para a arquitectura, onde o Minimalismo e o Cubismo ganham todo um novo impacto ao estenderem a sua esfera de influência para lá do plano da tela, demonstrando que os princípios das artes plásticas de vanguarda podem ser transpostos para a obra arquitectónica com relativa autonomia e originalidade. Quando ao primeiro se deve a bidimensionalização colorida da arquitectura de Rietveld, ao segundo reconhece-se a relação espaço-tempo e da perspectiva como indução do movimento no espaço e a fragmentação do visual, duas das directrizes pictóricas mais importantes para o curso da arquitectura moderna da primeira metade do séc. XX (sobre este último ponto, ver FRANCASTEL, 1963, pp. 206-213).

Pela extensão de moda e influência que esta dimensão arquitectónico-plástica adquiriu, cedo se reconheceram nas suas semelhanças operativas uma tendencial unificação linguística, pelo que rapidamente se constituiu um verdadeiro Estilo Internacional.

14.3. Mies van der Rohe, Le Corbusier e o Estilo Internacional na Europa da 2ª Guerra Mundial

A partir de meados dos anos 20 as tendências arquitectónicas europeias começaram a unificar-se num objecto arquitectónico heterogéneo, polivalente e economicamente acessível. Com o pós-Primeira Guerra Mundial (1914-18) foram em países como a França e a Alemanha que o regresso à ‘primeira ordem’ principiou e acelerou, com intervenções trans-plásticas de organizações artísticas como a parceria Werkbund-Bauhaus e movimentos de vanguarda individuais, que procuraram inovar na linguagem estética e funcional das obras privadas e públicas. Neste contexto o arquitecto da Werkbund Peter Behrens desempenhou, no caso específico da Alemanha, um papel decisivo, ainda que indirecto, na cisão com as formas clássicas historicamente reavivadas e na formação de uma linguagem arquitectónica moderna, ‘funcionalista’ e legível: para além da liderança ideológica da Werkbund foi no atelier de Behrens que estudaram, cerca de 1910-11, não só Gropius mas também outros dois arquitectos muito importantes no panorama movimento moderno na Alemanha e França, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier, nomes recorrentemente associados à habitação privada do ‘estilo de pradaria’ (GYMPEL, 2001, p. 84).¹¹⁹

No que toca ao caso alemão em particular, entre 1910-30 o círculo arquitectónico alemão encontrava-se ideologicamente dividido entre o ‘funcionalismo’ e o ‘racionalismo’, em que o primeiro defendia a forma arquitectónica única, intrínseca ao local e às funções a cumprir, e o segundo a pluralidade de formas repetíveis, estandardizadas e aplicáveis em diversos contextos (COLQUHOUN, 2002, p. 169); enquanto que este discurso se revia e desenvolvia mais afinadamente no espólio da Bauhaus, as decisivas inovações de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) só consentiram autonomia própria após uma primeira fase neoclássica, enraizada, tal como em Le Corbusier, na aprendizagem da tradição dos ofícios das Beaux Arts, sob a qual o arquitecto subscreveu Behrens no estreitamento entre o desenho da casa e do mobiliário em conjunto.

Este período, que Colquhoun relembra como “*Biedermeier*”, durou entre 1907 e 1926 e providenciou-lhe permanência laboral e sustento da sua carreira arquitectónica

¹¹⁹ Esta fase do Modernismo terminaria eventualmente após um momentâneo interesse no sector privado da habitação, posto que os recursos e a atenção pública seriam desviados, sensivelmente a partir dos anos 30, para o advento de uma nova guerra generalizada, cujas vastas consequências acabariam por desdobrar o movimento em terminologias mais abrangentes e úteis afectas à reconstrução da sociedade em geral.

inicial, que lhe concedeu liberdade intelectual para explorar as novas vertentes construtivistas em projecto: a partir de contactos com o dadaísta Hans Richter, El Lissitzky e van Doesburg redige a revista *G: Material zur Elementaren Gestaltung*, suporte ideológico essencial aos seus experimentalismos e onde publica os seus primeiros projectos construtivistas de cunho racional, onde se incluem a Wolf House (1925-7), Tugendhat House (1928-30) e o Pavilhão de Barcelona, afecto à Exposição Internacional de 1929. Enquanto que no primeiro advoga o uso de materiais locais na construção de um edifício de três andares em tijolo, de traça cubóide e piramidal, no segundo inicia uma nova fase artística ao premiar o branco como cor dominante, usando para denunciar a presença de um edifício com uma maior transparência interior panorâmica, com uma clara implantação horizontal sob uma encosta semelhante à existente na sua anterior Riehl House (1907), e onde verificamos retrospectivamente na obra de Rohe o gradual triunfo da transparência do vidro sobre o opaco da parede (COLQUHOUN, 2002, pp. 170-176). Seria todavia com o Pavilhão Philips que Rohe deixaria o seu cunho firme no seio da arquitectura moderna: continuando as suas experiências em busca de uma vivência arquitectónica espiritual e holística, Mies aplica no Pavilhão alemão uma linguagem de ruptura espacial, rectilínea e minimalista, introduzindo pela primeira vez um vocabulário quasi-poético estruturado por paredes-cortina, onde a verticalidade e a horizontalidade se cruzam interiormente em vários planos opacos, denunciados agora para o exterior por uma total transparência de fachadas em vidro no quase total contorno do edifício, delimitadas verticalmente por uma cobertura plana e visualmente suspensa, leve mas estática.



Figuras 83 e 84 – Mies van der Rohe, Pavilhão Phillips (1929), Barcelona, Espanha. Vista exterior (em cima) e pormenor interior (em baixo).

Poesia visual à parte, e no contexto de uma observação atenta e crítica do pavilhão Philips - bem como de outros projectos que lhe sucederam da sua autoria -, podem-se neles observar os vários princípios operativos que caracterizaram, tanto a obra do arquitecto a partir deste período, como a de outros que lhe sucederam na cunhagem do estilo moderno. Nota-se claramente uma inspiração minimalista, tão observável na perpendicularidade das várias fachadas como no traçado da planta, onde as várias áreas do edifício se organizam ritmicamente de forma aberta, tornando o edifício

contemplável por todos os lados, na rejeição do fachadismo tradicional.¹²⁰ Claro está que a renovação da linguagem arquitectónica apresentada ao mundo com o Pavilhão Philips não fez da obra e do arquitecto casos isolados do panorama moderno dos anos 30; na verdade o jogo de volumes horizontais e verticais não-delimitados e racionais era partilhado com Le Corbusier, com quem Mies sobrepunha não só a liderança da revolução da forma arquitectónica como também um interesse por habitações privadas, colocadas em zonas rurais com primazia de contacto visual directo com a Natureza circundante.

Até a afirmação de Jeanneret o panorama arquitectónico francês vinha sendo liderado desde fins do séc. XIX por Tony Garnier (1869-1948), defensor de uma liberalização social utópica do espaço, e Auguste Perret (1874-1954), conservador estudioso da estética de Viollet-le-Duc e adepto do betão como reformador das máximas clássicas (KRUFT, 1994, pp. 393-396).

Porquanto Mies tenha de facto explorado uma nova linguagem na Alemanha, já na França existiam as bases mínimas para a firmação de uma nova tratadística. Com Le Corbusier o caminho seguido foi um outro significativamente diferente: adepto do diálogo arte-tecnologia, para ele a arquitectura não devia de ser espiritual como para Mies, mas uma verdadeira 'máquina de habitar', dimensionada a partir do Homem para que com ele dialogue no cumprimento do seu dever programático.

Nascido na Suíça com o nome Charles Eduard Jeanneret (1887-1965), formou-se na Escola de Artes e Ofícios de La Chaux-de-Fonds, onde escolheu engravamento em detrimento da arquitectura - decisão tardia aquando do influente contacto com Charles L'Éplattenier, que o contractou para redigir um relatório sobre as artes na Alemanha, para onde rumou - e igualmente onde manifestou um primeiro interesse no diálogo entre a tradição arquitectónica e a tecnologia moderna. Aí tomou também contacto com Heinrich Tessenow, Bruno Paul e inclusive Peter Behrens, absorvendo no seu atelier e nas conferências da Werkbund práticas essenciais à formação da sua ideologia interventiva. Das viagens à Europa de Leste, Instambul e Grécia apreendeu a dicotomia clássico-oriental, que cimentou as suas ponderações sobre a arte francesa e alemãs. Entre alguns primeiros projectos de vilas, como a Villa Jeanneret (1912) e a Villa Schwob (1916)

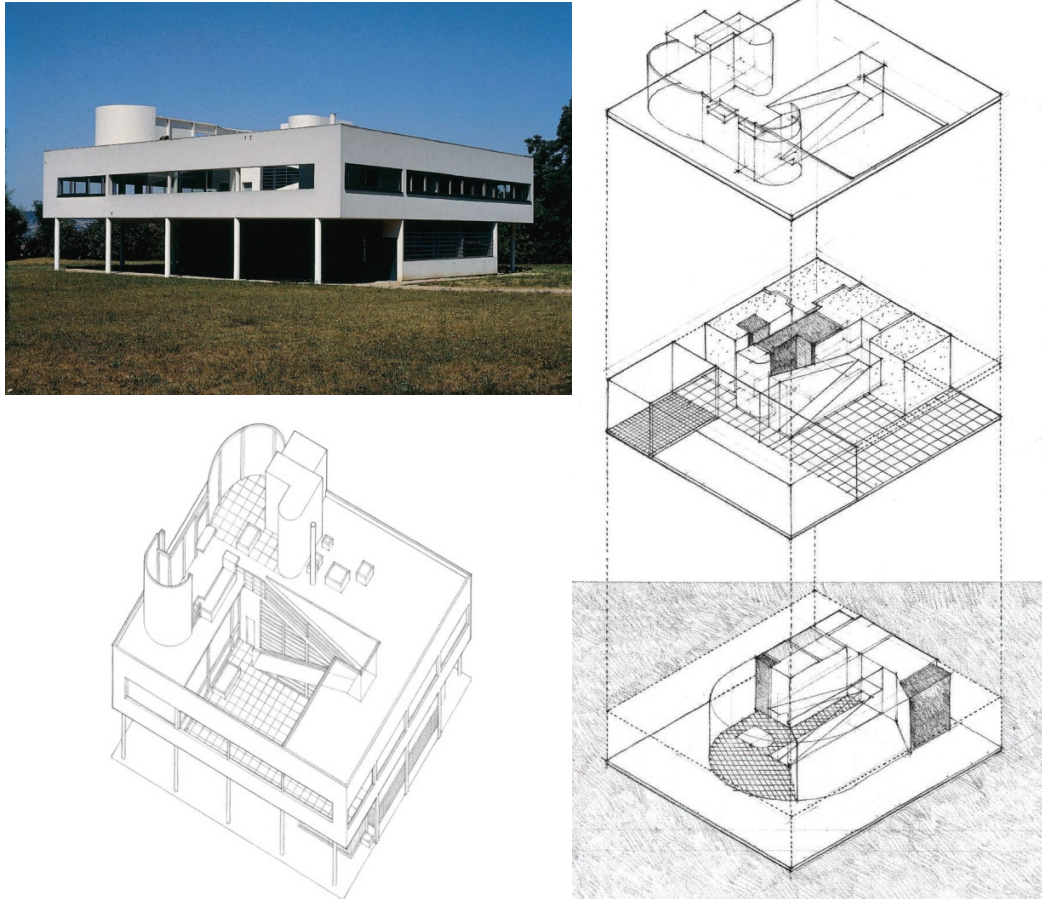
¹²⁰ O próprio limite da janela é alterado, afirmando-se agora como uma moldura para uma natureza idealizada do exterior, dialogando com uma ténue submissão da privacidade interior a uma pressão do observador exterior, quiçá contextual à instabilidade política sentida à época. Surge aqui o conceito de planta livre típica do racionalismo dos anos 30, livre dos tradicionais limites da parede opaca, e assim aberta a uma luz natural, mutável e subjectiva, sempre com o toque de vernacularidade.

interessou-se pelo betão armado e pela sua força estrutural e mabealidade, elementos permanentes no seu vocábulo arquitectónico. Já em 1917 fixa-se em Paris, onde juntamente com Max Dubouis, Amédée Ozenfant e Paul Dermée funda, em 1920, a revista purista *L'Esprit Nouveau*. Tendo como principal temática o diálogo entre a sociedade industrial e a arte, as suas publicações abordavam assuntos tão diversos como engenharia, política, desporto, pintura, arquitectura, escultura, literatura, estética, urbanismo e inclusive música. Adoptou nesta altura o pseudónimo Le Corbusier, que continuaria a usar e pelo qual ficaria conhecido. O seu envolvimento na revista foi construtivo na formação da sua identidade artística: tendo como ponto de partida as experiências pictóricas cubistas divididas com Ozenfant, quando compara com a génese da *De Stijl* reafirma a transição iminente do individualismo para um colectivismo democratizante, mas fá-lo porém de forma distinta, ao eleger a estética clássica como elemento central desta unificação e justificando o conceito grego de harmonia como ponto de chegada da arquitectura moderna da máquina. Juntamente com a consciencialização dos aspectos tipificantes do cubismo pictórico, cunha o termo *objet-type* como receptáculo da descontextualização visual dos objectos do quotidiano (COLQUHOUN, 2002, pp. 137-140).

Consolidadas as premissas do grupo, Le Corbusier aplica-as tacitamente pela primeira vez no Pavillon de *L'Esprit Nouveau*, erigido na então célebre *Exposition des Arts Décoratifs de Paris*, em 1925. Inova aqui na depuração decorativa, acentuada pelo mobiliário fixo por si desenhado e pelo móvel, com peças sem marcada ligação visual, de leitura fácil e total, numa espécie de *gesamtkunstwerk* moderna; no mesmo ano escreve *Urbanisme*, pautada por orientações de planeamento que aplica no Plano Voisin no mesmo ano (COLQUHOUN, 2002, pp. 140-142; KRUF, 1994, p. 400).¹²¹ Já no campo da habitação antevê desde logo a depuração da decoração e a preferência por um objecto arquitectónico rectangular e cúbica, ensaiado primeiramente na Casa Citrohan (1925-27), um projecto duplo a contrato da exposição da *Deutscher Werkbund*, o exterior esconde a estrutura interior induzindo *suspense* na transição entre os meios; firma aqui os 'cinco pontos de uma nova arquitectura', propondo o uso de pilotis, telhado ajardinado, um planta livre, a janela horizontal e uma fachada livre para cimentar a pureza da arquitectura, que culminaria posteriormente na sua muito conhecida Villa Savoye (1929-

¹²¹ Na pretensão de aplicar a polivalência espacial ensaiada no sistema estrutural de betão da casa Dom-ino anos antes (1914), Corbusier antevê a standartização da construção individual e urbana, e inicia aqui uma fase de interesse na construção de habitação familiar e no planeamento da cidade. Esta interesse, tanto na esfera individual como na escala da cidade, perduraria até meados de 1945, concedendo gradualmente à segunda maior importância do que à primeira.

31), obra de grande dinamismo e pertença visual, e que consolidou o arquitecto no nicho das 'casas de pradaria' (COLQUHOUN, 2002, pp. 142-149).



Figuras 85, 86 e 87 – Le Corbusier, Vile Savoye (1928-31), Poissy, França, vista exterior (em cima, à esquerda). Axonometria (em baixo, à esquerda). Axonometria expandida (à direita).

Seja por coincidência ou propositadamente, os inícios dos anos 30 vêm o seu interesse pela escala unihabitacional decair gradualmente, posto que a ascensão do partido nazi na Alemanha e a crescente destruição física e social das cidades dos países conquistados, inclusive a França no fim da década (1940), induz no arquitecto preocupações com a escala da cidade e a renovação urbana, terminando então o seu período no domínio da habitação de pequena escala e antevendo experimentalismos de uma dimensão muito maior.

Recordando as bases de Chaux-de-Fonds, aliás muito semelhantes com o movimento das cidades-jardim, Le Corbusier introduz pela primeira vez esta vertente no seu *Ville Contemporaine* (1922), um plano rudimentar que envolveria a construção de uma cidade de raiz para 3 milhões de pessoas prevalecendo a densidade habitacional num plano aberto que intercalaria parques verdes e traçado viário de grande pressão automóvel. A este plano sucederia a *Ville Radieuse* (1933), uma proposta vanguardista onde arranha-céus sustentados por pilotis marcariam o ritmo de uma paisagem que aboliria marcações entre espaço público e espaço privado, plano que lhe serviria de base para as intervenções em Chandigarh, Rio de Janeiro e Argel (COLQUHOUN, 2002, pp. 149,152) e que coincide historicamente com a tomada do poder pelo Partido Nazi na Alemanha, que substituiu a traça moderna por uma austeridade visual e de vocabulário altamente consonante com o pensamento do partido; por ocasião do quarto Congrès International d'Architecture Moderne (1933) Le Corbusier chegaria inclusive a basear-se neste plano para redigir todo um documento sobre urbanismo, a Carta de Atenas, que seria publicada em 1943 e que se destinaria a guiar os urbanistas num planeamento mais condigno das cidades modernistas. Sem negar a importância do documento para a década de 30, a sua utilidade só seria aprovada a partir de 1945, com o fim da 2ª Guerra Mundial e assim uma justificada necessidade de reconstrução urbana.

Dado que o séc. XX se afirmou globalmente como um período de constantes cisões e revoluções a todos os níveis e além fronteiras, não foi só na Alemanha e França que se procurou inovar no domínio arquitectónico e urbano antes de 1945 e do 'boom' urbanista – Holanda, Rússia, Itália e alguns países da Escandinávia desenvolveram também os seus próprios programas arquitectónicos específicos, contribuindo para o nascimento da identidade arquitectónica do movimento internacional.

Quando na Holanda a De Stijl cunhava uma nova linguagem pictórica, baseada no espírito da máquina advertido por Mondrian e Van Doesburg, e que seria minimalmente copiada por Rietveld, J. J. Oud (1890-1963) e Van Doesburg (com Doesburg a transpor a bidimensão para desenhos destrutivos dos elementos compositivos espaciais, um registo particularmente interesse e vanguardista), a avant-garde russa floresceu com Malevitch e com as instuições de arte de cunho construtivista a suportar arquitectos como Konstantin Melnikov (1890-1974) e Ivan Leonidov (1902-59), vindo a perder ritmo com o governo de Estaline em fins dos anos 20 que canalizou o esforço nacional para programas relacionados com a industria e a colectivização da agricultura, e deixando ao mesmo tempo para segundo plano os interesses colectivos sentenciando em 1932 a dissolução das escolas profissionais da profissão (para mais ver COLQUHOUN, 2002,

pp. 87-135). Do caso italiano retêm-se a estreita ligação entre o regime fascista de Mussolini e a vanguarda arquitectónica, com o 'Novecento' clássico-moderno a liderar até ao racionalismo do *Gruppo 7* em 1926, o último representado com mais fiabilidade por arquitectos como Giuseppe Terragni (1903-43), seguido de uma forte campanha de reconstrução pós-guerra (COLQUHOUN, 2002, pp. 183-186).

Os casos mais interessantes são contudo da autoria dos países do Norte, com formas neoclassicistas e modernistas a sobreporem-se na Dinamarca e Suécia a partir de 1918, principalmente através dos projectos de Paul Baumann (1887-1943) e Eruk Gunnar Asplund (1885-1940), assumindo posteriormente a Suécia um programa nacional de reforma de habitação a partir de 1932 e cunhando, com a ajuda de Sven Backstrom (1903-92) e Lief Reinus (1907-95), um estilo revisionista parcialmente anti-moderno denominado Novo Empiricismo. Para além destas novas linguagens afirmou-se na Finlândia uma forma sucessora da Nova Objectividade, pelas mãos de Erik Bryggman (1891-1955) e Alvar Aalto (1898-1976), com o último a conquistar especial destaque com o seu Sanatório (1929-33) e a participar, a partir de 1950, num debate elitista que dividiu momentaneamente os movimentos racionalistas e construtivistas no país, resultando no fim num acordo comum que acabaria por beneficiar tanto o privado como o urbano (para mais, consultar COLQUHOUN, 2002, pp. 193-207).

Na música

Tendo já posto em evidência a aparente separação da música clássica dos fenómenos musicais populares, o Pós-Primeira Guerra Mundial acentou ainda mais este fosso entre as duas grandes categorias musicais do século XX. Posto que o desenvolvimento tecnológico da electricidade, da gravação musical e das primeiras constituições de uma autêntica "audioteca" de música, pública e privada, se foram tornando tendencialmente uma única realidade comum, o acesso à música por vias da gravação da sua "memória" foi igualmente sendo facilitado e promovido como sendo um elemento transversal a todos os estratos sociais, onde as duas componentes procuram delinear o seu território no seio de uma emergente "indústria musical".¹²²

¹²² Apesar de desenvolvimentos influentes a ambos os universos musicais, a música ocidental continuou a seguir caminhos distintos, já apontados como tendências em capítulos anteriores, e aqui retomados na sua lógica distinta em duas categorias autónomas, e por circunstâncias sociais, culturais e de economia de mercado, quase que adversas uma à outra.

14.4. Na música clássica

No que toca à música clássica deste período os caminhos seguiam sendo traçados pelos dois principais focos musicais europeus, a França e a Alemanha: aqui o panorama musical sucedia-se à Primeira Guerra tendo como ponto de partida o espírito do Modernismo, do progresso técnico e tecnológico à mercê das vanguardas historicistas e das experiências individuais dos compositores, divergindo em estéticas tão complexas e distintas como as de Schoenberg e Stravinsky – que aliás continuaram neste período a desenvolver as suas linguagens –, e buscando nas outras artes inspiração e suporte ideológico, não só para quebrar com as ideias recorrente presentes do passado sonoro, mas também cunhar novas formas musicais e novos caminhos sonoros.

Uma destas novas correntes a surgir, no caso da França durante a Primeira Guerra Mundial, foi apelidado Neoclassicismo musical. Tendo como base o panorama do mundo moderno, a música neoclássica buscou cunhar uma nova estética musical tipicamente francesa, culturalmente reflexiva nos usos de movimentos de índole popular e tendencialmente nacionalista na sua afirmação cultural. Associados a este movimento esteve então o músico Erik Satie – promotor de uma escola franco-prussiana de grande alcance –, e um grupo conhecido como “Les Six” ou o Grupo dos Seis, formado cerca de 1918 e do qual faziam parte nomes como Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979) e Germaine Tailleferre (1892-1983): a uní-los este a preferência por uma linguagem musical, mais simples e abrangente de outros géneros como o jazz e o music-hall, uma crítica irónica ao espiritualismo e uma negação da aura académica dominante e dos valores que se instalaram no pós-guerra. Com grande divergência de ideias entre eles – separaram-se por volta de 1924 –, a sua coesão momentânea foi assegurada por Jean Cocteau, que os encaminhou para uma música tendencialmente tonal mas de grande abrangência de influências, tendo colaborado no mercado emergente da música para filmes, álbuns experimentais como *Les mariés de la tour Eiffel* (1921) e escrito várias sinfonias, entre outros interesses de aura etnológica (BOFFI, 2015, pp. 236-237; LORD & SNELSON, 2008, pp. 100-102).

Para além deste registo francês outras formas de neoclassicismo racional se levantaram, algumas segundo premissas leves e abrangentes. Uma destas foi a vertente alemã surgida nos anos 20 associada à vertente musical da *Neue Sachlichkeit* ou Nova Objectividade, que teve como principal representante Paul Hindemith (1895-1963). Hindemith nutriu inicialmente uma afinidade com o expressionismo musical, mas depois de deliberações sobre o impacto da exclusividade da vanguarda procurou, após a

1ª Guerra Mundial, um regresso à tonalidade, ideia constituinte do seu conceito de *gebrauchsmusik* (alemão para “música para uso”). Formado como violinista e dirigente de orquestra de ópera, entre o cargo de organizador do festival de música contemporânea de Dinaueschingen o músico e tratadista¹²³ buscou construir uma linguagem provocante e moderna, especialmente quando se associou a Kurt Weill (1900-50) –, com quem, depois de colaborações a nível literário com Bertold Brecht, tentou sintetizar um vocabulário repleto de experimentalismo rítmico e harmonioso, de clara tradição do barroco alemão e notável em exemplos como *Kammermusiken* (1922-7) e *Concerto for orchestra* (1925) (BOFFI, 2015, pp. 239-240; LORD & SNELSON, 2008, p. 102).

Também sob a forma do neoclassicismo se configuraram algumas experiências de Stravinsky, muito por força da sua mudança para Paris em 1920 após a Revolução de Outubro. Aqui o compositor tomou contacto com os registos homólogos franceses, e construiu desde logo uma linguagem muito própria e eclética, erigida sobre os usos de formas musicais não convencionais como o jazz e suportadas por uma vontade interior de descontextualizar a ordem aceite: a este seu registo pertencem exemplos como o bailado *Pulcinella* (1920), a ópera *Oedipus rex* (1927) e, no mesmo tipo, *A carreira de um libertino* (1951), esta considerada a última antes de enveredar por experiências dodecafónicas (BOFFI, 2015, pp. 227,229).

Claro está que Stravinsky não foi o único a dar seguimento neste período à busca de um registo pessoal - tal como ele, também a Escola de Viena de Schonberg, Berg e Webern procuram consolidar as suas linguagens individuais.

No caso de Schonberg este deu seguimento ao seu método dodecafónico, na busca incessante por uma ferramenta de composição que igualasse os valores tonais e destruísse a hierarquia do tom tradicional - um exemplo da aplicação deste método surge-nos em *Variações op.31* para orquestra (1926-28), obra de forma construtivista e de grande expressão interior. O compositor vê igualmente esta pesquisa ser ainda para mais facilitada com o seu exílio nos E.U.A em 1933 – Schonberg era judeu -, país onde permaneceu até falecer em 1951 e onde compôs algumas obras de retorno nostálgico à tonalidade. Nos casos específicos de Berg e Webern observamos sobretudo interesses assentes na dúvida existencial, com Berg a materializá-los com mais afinco nas suas obras dodecafónicas *Lulu* (1925) e *Concerto para violino* (1935), e Webern a experimentar o método com relativa pureza em elementos como os *Lieder op. 14-18* para voz e

¹²³ Entre vários ensaios teóricos e um livro sobre Bach escreveu um tratado sobre harmonia musical com o nome *Aufgaben für Harmonie-Schüler* (1948)

instrumentos (1917-24), a cantata *A Luz dos olhos op. 26* (1935) ou o *concerto op. 24* (1934) (BOFFI, 2015, pp. 217-223).

Para além destes movimentos de grande impacto oriundos maioritariamente da Alemanha e França, houve outros tantos de outros países que, embora de menor porte, marcaram também o panorama musical do período entre as duas guerras mundiais: na Hungria afirmaram-se em particular Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967), ambos investigadores da tradição popular húngara e do seu folclore cultural; na Itália, a par da “geração de Oitenta”, celebrizaram-se sobretudo Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Ottorino Respighi (1879-1936) e Gian Francesco Malipiero (1882-1973), defensores de uma música instrumental de tradição italiana oriunda do Renascimento e Barroco; em Espanha adquiriu relativa fama o teatro musical nacional, representado por figuras como Felipe Pedrell (1841-1922) e Manuel de Falla (1876-1946); na Rússia depois de 1930 notabilizaram-se, além de Stravinsky, os exilados Serge Rachmaninov (1873-1943) e Serge Prokofiev (1891-1953) – fugiram do comunismo para os E.U.A –, e no teatro Dimitri Chostakovitch (1906-1975); em Inglaterra, segundo os modelos sinfónicos nacionais, Edward Elgar (1857-1934) e Vaughan Williams (1872-1958); e também nos E.U.A, entre os fenómenos populares emergentes, inspirações europeias através das composições de Charles Edward Ives (1874-1954) e George Gershwin (1898-1937), com o último a inspirar-se em obras de índole popular afro-americana (BOFFI, 2015, pp. 234-251).

14.5. Na música popular

A partir de inícios dos anos 20 a música popular, tal como a sua homóloga clássica, seguiu desenvolvendo as suas manifestações próprias à mercê de uma tradição formulada, não só na cultura da sociedade e do seu gosto, mas também dos interesses de mercado defendidos pelas editoras e por uma indústria da música em franca expansão. Quando numa análise formulada a partir de um vislumbre instintivo, se já até aqui se pressentia uma relativa distanciação entre os espíritos destes dos mundos musicais, a partir dos anos 20 a distancia cultural entre eles aumentou ainda mais, enquanto que o primeiro estágio de uma globalização dos transportes, das comunicações e a afirmação da *mass media* aproximava ainda mais as pessoas uma das outras, especialmente e socialmente.

Acontece que, entre a saudável competitividade naturalmente existente entre culturas musicais tão distintas, elas tomaram partido em conjunto de um novo elemento recém-chegado à cultura popular, aqui abordado pela importância do seu contributo

para o mundo moderno e contemporâneo: a rádio tornou-se, a partir da primeira emissão em 1920 e das primeiras produções industriais do equipamento, uma ferramenta de divulgação de grande procura, tanto da parte das primeiras emissoras como do comum cidadão e do músico profissional, que reconheceu nele um meio de comunicação com a realidade do mundo moderno e todos os seus novos acontecimentos, mundanos e musicais, e também símbolo de uma afirmação de status social típica do Modernismo no Ocidente.¹²⁴

Relativamente às formas musicais já consolidadas até aqui, o período aqui abordado em análise foi favorável à continuação da sua maturação própria, com os E.U.A – por força da afirmação económica e cultural, opulência militar, exacerbação da língua inglesa e vanguarda tecnológica – a afirmarem como uma superpotência cultural que ofuscaria globalmente a cultura europeia.

Sobre os estilos vigentes, a opereta continuou o proveito da cultura do palco e da performance segundo um guião, recorrente nas prestações em palcos americanos com *The Student Prince* (1924), *The Desert Song* (1926) e *The New Moon* (1928), e na Grã-Bretanha com *The Dancing Years* (1939) e *Kings Rhapsody* (1949) (LORD & SNELSON, 2008, pp. 77-78). Indirectamente associado à opereta advém um emergente estilo de entretenimento chamado *teatro musical*, uma peça de teatro sentimental e grande energia que aparece nos E.U.A nos anos 20 como prolongamento popular do teatro clássico, eternizado nas primeiras apresentações de *Show Boat* (1927), de Jerome Kern, e *As Thousands Cheer* (1933) de Irving Berlin (DK, 2013, p. 282), e elevando o estatuto da Broadway a um nível de popularidade que nunca uma forma clássica tinha alcançado. Relativamente à forma popular do blues, esta continuou a consolidar-se na sua estrutura e performance, com as migrações do Sul rural para o Norte urbano a levar consigo tradições essenciais à sua afirmação para lá de 1945.

Recordando o jazz e o seu alcance cultural até aos anos 20, este desdobrou-se em novas sub-formas após 1920, onde uma influente migração dos músicos de New Orleans para Chicago inaugurou a “era dourada do estilo” (DK, 2013, p. 235) e disseminou ideias sujeitas entrão a novas interpretações formais. A par de nomes como Louis Armstrong (1901-71) e Billie Holiday (1915-59), músicos como Duke Ellington e Paul Whiteman especializam-se em orquestrar bandas com um instrumental crescente: surgem as

¹²⁴ A seu tempo tornar-se-ia muito mais do que um equipamento de mobiliário de uma qualquer sala de estar, diversificando os seus conteúdos e tornando-se um instrumento de investigação social dos gostos mais abrangentes da corrente clássica e popular, promovendo músicos e bandas de todos os géneros musicais, já instalados e em emergência, e dando-lhes oportunidade para alcançar um público mais vasto e diverso nas suas origens e preferências.

“bigbands”, bandas de jazz com grande número de músicos integrantes, onde entre instrumentos de sopro e ritmos de pratos entretinham as pessoas, ora numa vertente simples dançável do estilo conhecida como “swing” (DK, 2013, pp. 242-243), ora complexificando-se através de inovações harmónicas, melódicas e rítmicas criadas a partir de improvisos espontâneos e de ritmo acelerado como no caso do “bebop” (DK, 2013, pp. 246-247), imortalizado através de músicos como Charlie Parker (1920-55) e Dizzie Gillespie (1917-93) e Thelonius Monk (1917-82).

No seguimento da manifestação cultural da condição moderna, para além destes registos de tradição musical apontados até aqui deu-se um outro, diferente na sua lógica construtiva e propósito, que se foi fazendo sentir lentamente na cultura ocidental e que, pela sua força e extensão, permaneceu activo até aos dias de hoje: referimo-nos aqui à música especificamente composta para acompanhamento do cinema.

Inicialmente parte complementar da obra cinematográfica, este tipo de música começou como mero acompanhamento dos primeiros filmes de cinema mudo, onde a partir de trechos clássicos construídos sob melodias emocionais eraticada ao vivo em improviso por um pianista, regido então por marcações sonoras sincronizadas com as personagens e a trama, estratégia que se manteve até meados de 1914-16 com desenvolvimentos nos órgãos para cinema e nas partituras, integralmente compostas para peças como *The Birth of a Nation* (1915), de D. W. Griffith (1875-1948) (LORD & SNELSON, 2008, p. 84). Quando em finais dos anos 20 os filmes mudos são substituídos por filmes com som, os realizadores começam a recorrer a cânones musicais sinfónicos, oriundos então dos registos românticos, e a organizá-los segundo gravações de trechos cronometrados com o filme, desenvolvendo posteriormente técnicas específicas para exacerbar momentos do filme, como o *leitmotif* de Wagner (DK, 2013, p. 290). Depois de *The Jazz Singer* (1927), o primeiro filme com banda sonora pré-gravada, a música para cinema profissionalizou-se de tal maneira que os estúdios de Hollywood começaram a organizar equipas exclusivamente dedicadas à música das suas obras (LORD & SNELSON, 2008): para além do conhecido Alfred Newman (1900-70) muitos dos compositores deste tipo de música dos anos 30 e 40 tinham origens e formação europeias, como o vienense Max Steiner (1888-1971) que compôs para *King kong* (1933) e *Gone With the Wind* (1939), o austríaco Erich Korngold (1897-1957) que se dedicou a *The Adventures of Robin Hood* (1938) e Miklós Rózsa (1907-1995) que dirigiu a música do filme noir *Double Indemnity* (1944) (DK, 2013, p. 291). Também pertencente ao mundo do cinema mas segundo um estilo diferente afirmou-se o filme musical: este “novo” género toma partido de uma narrativa inerente ao conceito do filme, que entre a

guerra e a crise económica da Grande Depressão se alinha com o potencial de ter uma produção mais grandiosa, tanto no palco da Broadway como no emergente mercado dos filmes de Hollywood, com acompanhamento sonoro ao longo de um estilo da trama que tipicamente combinava música orquestrada, dança coreografada, comédia satirizante e romance feliz – como um “escape moderno” à realidade sangrenta, veja-se *42nd Street* (1933) – e melhor representado entre os anos 20 e 1945 através do filme *O Feiticeiro de Oz* (1939) (DK, 2013, pp. 292-293).¹²⁵

Inter-relação: Abstracção e fundamento: eis o caminho que a música começa a trilhar, com o som a emancipar-se antes de tudo. A arquitectura e a música nunca se encontraram tão separadas, unidas apenas pelo método abstracto numa componente clássica e pelo mercado do instrumental pop que envereda por caminhos difíceis de compreender.

No lugar de uma homologia, difícil de estabelecer sob este panorama, tecemos antes uma crítica ao seu contexto. Na mesma altura em que o cubismo ou os começos do abstraccionismo - veja-se a vanguarda russa - reduzem a pintura à cor e à forma - e não ao conteúdo e ao significado - e ultrapassam o símbolo e a componente alegórica, também a arquitectura revela as potencialidades das formas puras e das cores puras: do cubo, do hexágono ou da curva abstracta, manifestam-se sem referência a pressupostos culturais tradicionais – isto é, sem cânones ou ordens clássicas - onde se traduz, essencialmente, a plasticidade arquitectónica do modernismo, e se transpõe para música onde, alegoricamente, “rebenta” com as convenções, com os andamentos, com as marcações e com o conceito tradicional de uma partitura. Afinal o que seria o jazz senão uma intromissão informal de música informal, da “informalidade popular” no seio de um grupo que até socialmente é restrito nos seus princípios e se constitui como elite? Até que ponto é que o jazz não se inflama como música popular, de raiz, e depois avança para território experimentais como se conforma no circuito musical clássico? Não assistiremos aqui a um processo semelhante ao que, na arquitectura, vai do funcionalismo extremo ao dis-funcionalismo inventivo e radical, e ao modernismo das formas em que o exterior define o interior, e que deita fora o predomínio das tipologias?

¹²⁵ Para além da continuação dos desenvolvimentos dos géneros já partilhados na cultura popular, outros foram sendo incubados ou se consolidaram e deram a conhecer neste período, tais como o country, a salta e o tango.

15. 13^o Andamento: o Movimento Moderno.

Experimentação: dodecafonismo, música concreta, música atonal. Músicos e arquitectos

Na arquitectura

A primeira metade do séc. XX foi, a todos os níveis, tudo menos estática. As reavivadas revoluções políticas e sociais, o tumulto económico, as várias guerras e as incessantes inovações tecnológicas encaminharam a sociedade ocidental para um desenvolvimento cultural generalizado e sem precedentes. Porquanto o Modernismo tenha manifestado em todos os sectores da actividade humana, com especial foque na produtividade artística, a extensão do seu alcance ficou atrofiada com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, que alocou sobre si toda a atenção mediática e recursos internacionais e encerrou, pelo seu carácter, toda a utilidade das vanguardas arquitectónicas no espaço da sua resolução. Amiúde as experiências arquitectónicas até aqui protagonizadas referidas nos capítulos interiores, a emancipação da arquitectura moderna só obteve liberdade para se materializar nas ideias e nas formas que surgiram a partir de c. 1945, e permaneceu firmemente condicionada por circunstâncias nacionais específicas, restringida sobretudo a intervenções urbanas estatais e projectos arquitectónicos elitistas.

Destas duas categorias abrangentes a primeira procurou resolver a crise habitacional generalizada na Europa, cujo interesse já vinha ganhando força antes da 2^a Guerra Mundial e com esta adquiriu maior força e propósito, conquistando a atenção social sobre a segunda, que grosso modo só mereceu interesse do público a partir dos anos 60. Dado que se manifestou nos vários países com diversas nuances locais, opta-se aqui por distinguir localmente estas especificidades, apontando quando necessário eventuais influências além dos domínios nacionais de cada país.

15.1. A questão urbana na Europa e Américas

O século XX foi um período de grandes empreendimentos urbanos de abrangência nacional, vindo a tender nessa direcção ainda nos anos 30 na Europa. Com o despoletar da 2^a Guerra a instabilidade que se instalou tornou impossível a resolução da crise habitacional, forçando que estas pesquisas urbanas fossem ensaiadas fora do continente. Com Le Corbusier a encabeçar este novo movimento, a reforma urbana foi transferida

para antigas colónias dispersas por África, Ásia e América, transformando o movimento moderno numa autêntica ‘cruzada’ do Estilo Internacional urbano.

A encabeçar esta extensão do estilo urbano surgiram, através de Le Corbusier e dos seus contactos dentro da esfera política e do círculo arquitectónico, propostas do autor para novos traçados urbanos afectos às cidades Rio de Janeiro (1929) e Argel (1932-42), no que pode considerar serem ‘ensaios teóricos’ de preparação para os projectos das capitais de Chandigarh, na Índia, e Brasília, a nova capital do Brasil. Tanto no Rio como em Argel, o rumo tomado por Le Corbusier buscou integrar o espaço privado e público com a circulação na cidade, inovando relativamente a projectos anteriores pela simbiose projectual com a topografia local e pela disposição dos lotes individuais dentro de uma macroestrutura urbana, acessível através de novas estradas locais e uma auto-estrada financiada por fundos públicos. Surgido num momento de interesses do sector imobiliário na satisfação do “boom” demográfico local, o projecto de Argel foi considerado pelas autoridades como demasiado utópico e sofreu múltiplas revisões, vindo a ser rejeitado definitivamente em 1934; não obstante o seu destino, foi neste período que Le Corbusier desenvolveu o conceito do *brise-soleil*, estrutura de protecção solar dos vãos que não só satisfazia uma necessidade recorrente em climas com muita iluminação solar como adicionava um novo termo ao vocábulo arquitectónico modernista, tornando a estrutura interna do edifício facilmente identificável pelo exterior (COLQUHOUN, 2002, pp. 209-212).

Pelo facto da natureza destes projectos assumir uma divagação contemplativa sem raízes culturais, a sua simbologia não coincidia no terreno com as necessidades culturais e práticas locais onde o projecto arquitectónico se deve inserir, pondo em evidência a necessidade de reformular os princípios operativos pelos quais o projecto urbano se devia de modular, e ao mesmo tempo facilitar a assimilação destas vanguardas pela parte dos cidadãos.

Por influência do vocabulário arquitectónico alemão e russo, é neste contexto que se acende um debate entre duas posturas urbanas dissidentes, que opõe o movimento Nova Monumentalidade e um outro denominado Equipa X, nascidos num ambiente de debate arquitectónico associado ao CIAM e à Carta de Atenas, e orientados para uma reflexão do edifício e da cidade como monumentos de natureza representativa de ideologias políticas e sociais específicas. Subscritos num manifesto de Sigfried Gideon (1888-1968) com o nome ‘Nove Pontos sobre Monumentalidade’ (1943), converge os equipamentos cívicos numa aura de comunidade, entrecruzando o conceito do *gesamtkunstwerk* com o de *Volk* (povo) - ambos conceitos especificamente alemães - e

antevê assim uma colectivização das actividades humanas sob a actividade arquitectónica moderna. Seria esta mesma atitude que Le Corbusier adoptaria tanto nos projectos urbanos de Chandigarh e Brasília: ambas pretenderam revelar-se uma materialização espacial do mesmo conceito simbólico, sectorizando as actividades estatais em zonas específicas do plano, ligadas por acessos viários axiais que por vias da perspectiva visual e distributiva não só evidenciam como emancipam o poder político da base social que a suporta, o povo e o seu uso da cidade¹²⁶ (COLQUHOUN, 2002, pp. 212-217); no que toca à evidenciação do poder político na arquitectura urbana o caso português merece aqui igual menção, posto que o regime do Estado Novo buscou uma optimização dos recursos do país relativamente à construção de bairros habitacionais e aderiu ao movimento moderno por volta dos anos 50, materializando-o em bairros como o das Estacas, em Alvalade (1949-52) (PORTUGAL, 2012).

15.2. A abstracção arquitectónica e as novas linguagens do Modernismo

Enquanto que durante a maior parte da primeira metade do séc. XX a Europa liderou enquanto palco dos mais recentes desenvolvimentos arquitectónicos, o despoletar da 2ª Guerra Mundial pôs em causa a estabilidade social e económica do Continente e relegou para segundo plano os interesses na construção e requalificação da arquitectura e da cidade. Como já foi apontado, a afirmação do poder político nacionalista na Alemanha vinha já restringindo gradualmente ao longo dos anos 30 a vanguarda arquitectónica. Quando até à tomada de poder por Adolph Hitler os desenvolvimentos arquitectónicos seguiam as tendências modernistas com relativa liberdade intelectual, com Hitler o rumo arquitectónico tomou um curso altamente simbólico e enraizado no pensamento político do partido. No Ocidente pós-guerra a arquitectura monumental e opaca tornou-se daí em diante símbolo de uma opressão totalitária, expressa por meio de uma implantação racional e um vocabulário estético opressivo e maciço cuja carga nostálgica negativa ditou uma necessidade imediata de uma reestruturação da imagem arquitectónica moderna. Quando a este facto se reconhece a 'sádica' possibilidade de construir grandes empreendimentos, potenciada pela destruição de grande parte das cidades europeias com bombardeamentos, acrescenta-se a isto a necessidade de albergar rapidamente um grande número de

¹²⁶ No caso de Brasília assiste-se a todo um planeamento funcional e visual pela parte de um lobby político, alinhando os interesses do presidente Kubitschel aos projectos de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e o próprio Le Corbusier, no que podemos considerar ser um autêntico corporativismo arquitectónico de interesses, que na prática acabaram por restringir a evolução do tecido urbano da cidade.

desalojados e repor o funcionamento das instituições públicas destruídas até 1945. Daqui até aos anos 70 a arquitectura ocidental do Movimento Moderno tomaria caminhos divergentes, adoptando formas e raciocínios tão estandardizados, regulares e homogéneos como bizarros, orgânicos e escultóricos. Tendo permanecido em França quando subjugada ao poder alemão, Le Corbusier surge em primeiro plano na direcção artística do estilo, relacionando as suas ideias urbanas com arquitectura através da sua *Unité d'habitation* em Marselha (1945-52), um projecto vertical que standardiza a 'máquina de habitar' num único edifício e que se afirma como uma unidade colectiva de habitação.



Figuras 88 e 89 – Le Corbusier, *Unité d'habitation* (1945-52), Marselha, França. Vista da fachada (à esquerda) e pormenor dos pilotis e varandas (à direita).

Sendo uma de outras unidades que aplicou esquematicamente em cidades como Nantes, Berlim e Brie-La-Forêt, resume-se numa construção vertical que funde 337 habitações, lojas, jardim infantil, salas polivalentes, restauração, pavilhões desportivos e instalações comuns num único edifício de 135 metros de comprimento¹²⁷. Apresentando-se ao exterior com uma métrica regular estruturada por pilotis e quebra-sóis nas varandas da fachada, o interior é rigorosamente dimensionado segundo o seu sistema "Modulor", que o próprio concebeu ao basear-se numa Regra de Ouro dimensionada para um homem com 1,75m, resultando numa rigorosa dimensionalização de todos os elementos que seria copiada em tantos outros edifícios de conotação funcionalista, e

¹²⁷ Este estilo racional de vocabulário regular e génese utilitária seria igualmente copiado por outros arquitectos da sua geração – como por exemplo nos edifícios anexos à Praça dos Três Poderes em Brasília (1957-64), de Oscar Niemeyer – e influenciaria o desenvolvimento do Brutalismo como movimento arquitectónico.

inclusive com relações urbanas mais complexas como no caso das “megaestructuras” japonesas e holandesas. Toda esta presença de vocabulário linear instiga contudo uma aversão ao racionalismo, e paralelamente a este surge no Ocidente uma corrente orgânica arquitectónica, sintetizada em formas curvas e estruturalmente desafiantes¹²⁸, orientada para uma percepção visual do edifício pela parte de um público fascinado com o “gosto mundializado”. Autêntica corrente de desmaterialização, participou na paisagem da arquitectura moderna através de variadas obras: são exemplos o Museu Guggenheim (1956-59) de Frank Lloyd Wright , o Terminal da Trans World Airlines (1956-62) do Aeroporto J.F.Kennedy pelo filandês Eero Saarinen (1910-1961), os edifícios de concerto d a Philharmonie (1960-63) em Berlim por Hans Scharoun (1893-1962) e a Ópera de Sidney (1959-73) por Jorn Utzons (1918-2008), e a Capela de Notre-Dame-du-Haut (1950-54), a última um projecto de um Le Corbusier já cedido aos devaneios da forma (COLQUHOUN, 2002, pp. 222-229; GYMPEL, 2001, pp. 98,101-103).



Figura 90 – Frank Lloyd Wright, Guggenheim Museum (1956-59), New York, E.U.A.

¹²⁸ Para estes projectos contribuíram os desenvolvimentos no betão pré-esforçado e cascas de betão armado, que permitiam assim formas volumosas e irregulares, leves e simbólicas na leitura, destinadas a um fascínio na forma exterior que prioriza o aspecto sobre a componente funcional, postura que se pode considerar ter permanecido relativamente intacta até à arquitectura contemporânea dos arquitectos-celebridade.



Figuras 91 – Eero Saarinen, terminal do aeroporto John F. Kennedy, New York, E.U.A.

No que toca à manifestação do Movimento Moderno e do Estilo Internacional nos E.U.A o panorama altera-se ainda durante a 2ª Guerra. Tendo grande parte da Europa sido arrasada pela guerra, as cidades americanas foram poupadas à devastação e reuniam condições para que os arquitectos exilados da Europa aí encontrassem refúgio e trabalho, carregando consigo uma aversão ao monumentalismo neo-clássico em que este era, já em fins dos anos 40, visto pelos arquitectos como desactualizado e totalitário, e indissociável da realidade política europeia. Posto que o movimento moderno tinha adquirido mais força na Europa do que nos E.U.A o panorama era agora favorável à disseminação das ideias modernas em solo americano, exacerbado ainda mais por uma economia capitalista em franca ascensão. Esta abundância de investimento, juntamente com uma macroestrutura económica legalmente sustentada, permitiu que o país obtesse simultaneamente financiamento para habitação privada, colectiva e empreendimentos culturais e empresariais.

Foi em cidades como Nova Iorque, Chicago e Washington que o racionalismo concentrou em si a expressão de uma funcionalidade rigorosa e transparente, abordada na prática através de directrizes programáticas subscritas pelos arquitectos e assinadas em movimentos-guia, como por exemplo no *Case Study House Program* de John Entenza

(1905-1984) que financiou projectos de vários arquitectos e artistas plásticos, onde se incluem Pierre Koenig (1925-2004), Charles (1907-1978) e Ray (1912-1988) Eames, Eero Saarinen, Richard Neutra (1892-1970) e até Jackson Pollock (1912-1956). Estes arquitectos projectavam nos grandes centros urbanos tendo como base o vocabulário de arquitectos imigrantes da Europa, que aqui se fixaram pela estabilidade e garantia de trabalho: são casos desta herança cultural Louis Khan (1901-74) e Mies van der Rohe, que emigrado em 1938 projectou, juntamente com Philip Johnson (1906-2005) os Apartamentos Lake Shore Drive (1948-51) em Chicago e o Edifício Seagram (1954-58) em Nova Iorque. Aqui destacam-se as fachadas em vidro marcadas por uma trama estrutural em aço, afirmando a parede-cortina como elemento de transparência da função interior e a estrutura portante como elemento construtivo de grande resistência. Sob o lema “less is more” Mies liberta a arquitectura de qualquer elemento ornamentativo distinto, sublinhando o contorno do edifício e a sua monumentalidade simbólica e elegante, instrumental na afirmação do país enquanto potência económica inabalável (COLQUHOUN, 2002, pp. 231-237, 242,243; GYMPEL, 2001, pp. 96-97).

15.3. Corporativismo, crise ideológica e o fim do Movimento Moderno

Até meados dos anos 60 a arquitectura ocidental pluralizou-se ao nível dos estilos – funcionalismo pleno, arquitectura “escultórica”, minimalismo, pré-fabricada, alegórica. Com o eminente processo de globalização artística, tecnológica e das comunicações as obras arquitectónicas ora se erigiam localmente segundo traças distintas ora pendiam globalmente sobre uma homogeneização lata e efémera, encaminhando o Movimento Moderno na direcção de uma paisagem sem distinção nem valor acrescido, tornando tanto a paisagem arquitectónica da Europa como dos E.U.A numa mescla uniforme e sem raízes de tradição. Porém, à parte deste processo, enquanto que até meio do século a Europa dirigiu as vanguardas do ofício algumas condições específicas encontradas nos E.U.A – uma economia capitalista competitiva e investidora, legislação menos restritiva, priorização do espaço e conglomerações de instituições associadas aos serviços, entre outras – permitiram ao país afirmar-se no contexto arquitectónico c. 1950 com um novo tipo de construção, o “corporate office building”.

Definido por Colquhoun como “(...)perhaps the greatest achievement of American architecture after the Second World War”, a tipologia surge enquanto estrutura associado a uma forma específica de empreendimento arquitectónico, normalmente associado ao sector dos serviços, que veio a assumir-se regularmente nas formas de arranha-ceús de porte regular e simétrico. Ensaaiadas rudimentarmente por Mies van der Rohe, contam-se

entre as suas primeiras construções o Lever House (1951-52) em Nova Iorque, da autoria de uma das grandes firmas de arquitectura do seu tempo e da actualidade, a Skidmore, Owings and Merrill (SOM), fundada em Chicago em 1933 por Nathaniel Owings (1903-84), e Louis Skidmore (1897-1962). Tendo como possível base intelectual as ideias de Louis Sullivan esta firma veio a torna-se num grande consórcio de arquitectos e engenheiros, orientados para uma produção prototipada de edifícios deste tipo, onde o projecto não cabe a um único arquitecto mas sim a um conjunto de participantes de variadíssimas áreas, inclusive de gestão dos interesses do mercado imobiliário. Autêntica 'brands' de um corporativismo arquitectónico, a sua forma geral reitera o triunfo da América capitalista sobre um Mundo ostracizado, sendo financiada agora por entidades culturais privadas de grande capital, que cremos terem transformado a profissão num negócio de investimentos e interesses. Tornando-se óbvio o crescimento exponencial do sector construtivo, suportado por uma economia cada vez mais globalizada, assiste-se nesta década às primeiras manifestações de um corporativismo do sector construtivo, abordando a profissão como um negócio tendencialmente elitista e que, pela sua génese ideológica, transformou o acto de projectar arquitectura numa acção simultaneamente burocrática, corporativista e formalmente simbólica na sua forma e estrutura. Mais ainda, a monumentalização transparente da obra típica transforma o edifício numa representação de uma ideia empresarial, postura que a seu tempo geraria crítica vinda de todos os sectores da sociedade. O Movimento Moderno e o seu racionalismo radical começaram efectivamente a perder alento, ao qual se junta a esta arquitectura de mercado a disassociação da obra do acto de habitar. Com a depuração arquitectónica instalou-se uma monotonia visual e pouco estimulante, onde à habitação colectiva de fraca qualidade e estandardizada a mínimos inabitáveis se juntou uma excessiva regularização teórica do acto de planear a escala urbana, que vinha a contribuir, pelo seu acto de rasgar as camadas antigas de construção, para a desagregação das cidades heterogéneas, substituindo-as com um zonamento desarticulado, esquemático e pouco natural. Um exemplo conhecido desta obsessão pela regra verificou-se na arquitectura do complexo habitacional de Pruitt Igoe (1954-56) em St. Louis, da autoria de Minoru Iamasaki (1912-1986), um projecto inicialmente aclamado pelo círculo mediático arquitectónico que, pela sua escala desmesurada exterior (e pela falta dela interior), pela construção barata e carência de manutenção estatal das zonas comuns rapidamente conduziu rapidamente uma segregação dos seus habitantes (COLQUHOUN, 2002, pp. 237-246; GYMPEL, 2001, pp. 100-101).



Figura 92 – A demolição de Pruitt Igoe foi, para muitos e para nós, o fim da arquitectura moderna.

Com efeito esta crise ideológica do movimento moderno rapidamente degenerou num tumulto social insustentável, onde a inospitalidade da cidade moderna tornou-se demasiado inevitável para refutar uma alteração do paradigma – tendo o Movimento Moderno ‘reinado’ na arquitectura durante mais de meio século esta crise antevia já os seus últimos dias, sendo que com a demolição do complexo no Verão de 1972 com ele deu-se, para muitos e para nós, o falhanço do Modernismo como ideal e o fim da arquitectura do Movimento Moderno.

Na música

A música deste período foi, relativamente aos antecessores, muito mais polivalente, ramificada e complexa: foi a partir dos anos 70 que o universo musical ocidental tomou proveito de novas linguagens, das tecnologias electrónicas e digitais e de uma maior consciência da força da música na reflexão, crítica e promoção de uma maior consciência do mundo humano, dos seus défices e das suas valências.

15.4. Na música clássica

Na continuação natural dos desenvolvimentos do universo musical clássico dos anos 40, a nova música do pós-guerra seguiu amadurecendo o vocabulário ensaiado

pelo serialismo de Schoenberg, Berg e Webern, com o trabalho destes músicos a servir como pontos de referência para posteriores experimentações. Ainda que a linguagem destes autores clássicos da primeira metade do séc. XX dissolvesse a noção cultural de tonalidade através da dodecafonía, as suas obras ainda se mantinham presas a estruturas construtivas tradicionais e formas pré-concebidas, uma lógica que seria radicalizada pelas experiências das gerações posteriores no seio de um serialismo integral vanguardista, em busca de novas linguagens e novos registos musicais e possível apenas pelas inovações na electrónica, informática e metodologia compositiva.

Um dos acontecimentos importantes no advento da composição serial abstracta foi o Curso de Verão de Composição de Darmstadt, realizado em 1946 e onde se promoveu a cisão com pressupostos formais tradicionais e pré-concebidos e a experimentação analítica de uma nova linguagem compositiva, racional, rigorosa e conceptual. Foi neste movimento que se incubaram as primeiras experiências musicais, da vanguarda pós-1945, afectas então à música concreta, electrónica e informática, e a ele atenderam compositores da linhagem musical pós-Weber – como Stockhausen, Berlioz, Maderna, Nono, entre outros – (BOFFI, 2015, p. 254), e que tentamos resumir aos pontos mais importantes.

Um dos primeiros estilos musicais vanguardistas a surgir deste movimento foi a música concreta, um tipo de música construído não com sons produzidos por instrumentos mas por sonoridades pré-existentes no ambiente humano e animal, como o canto dos pássaros ou a buzina de um automóvel, gravados e alterados com meios electrónicos segundo intenções de obter novos timbres e texturas sonoras de grande abrangência, e assim quebrar com a distinção tradicional entre som e ruído: surgindo pela primeira vez em 1948 com *Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer (1910 - 95), teve como divulgadores, entre outros, os franceses Edgar Varèse (1885 - 1965) e Olivier Messiaen (1908 - 92), compositores notáveis que se distinguiram pelo seu ecletismo sonoro e pelo uso dos instrumentos electrónicos mais recentes como o Ondes Martenot (BOFFI, 2015, pp. 254-255; 258-259). Com este tipo de música contactaram também autores das primeiras formas de música electrónica, produzida a partir de modulações electrónicas de sons e trabalhadas por Bruno Maderna (1920 - 73), Luciano Berio (1925 - 2003) e Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) nos estúdios de fonologia de Colónia e Milão (BOFFI, 2015, pp. 262-264).

Além destes registos mais conhecidos desenvolveram-se também outros, mais contidos e de experimentalismo mais vago e abstracto: em Itália, por exemplo, afirmou-se uma nova corrente de vanguarda dódecáfónica encabeçada pelos músicos da já falada

“geração de Oitenta” e notabilizada por nomes como Luigi Dallapiccola (1904 - 75), Goffredo Petrassi (1904 - 03) e também Giacinto Scelsi (1905 - 88) (BOFFI, 2015, pp. 256-258); também a partir de idealismos muito pessoais, no caso específico de um junção entre a lógica compositiva musical e a construtiva espacial, mencionamos o grego Iannis Xenakis (1922 - 2001) e o seu uso de metodologias recorrentes na matemática para modular simbioses entre edificação e música específica, e também Luigi Nono (1924 - 1990), onde a música serve como veículo de pessoais conotações políticas e marxistas (BOFFI, 2015, pp. 265-266); no enalço de uma linguagem mais conceptual mencionamos, além de Xenakis, também o fundador do IRCAM Pierre Boulez (1925 - 2016), que se inspirou na vanguarda do dodecafonismo e evoluiu na direção da música casuística construída com o auxílio de métodos informáticos.

15.5. Na música popular

Sob a esfera da música popular o pós-guerra trouxe consigo um conjunto interessante de intercâmbios sociais e inovações técnicas¹²⁹, essenciais para o desenvolvimento dos estilos musicais de índole popular e na resposta a problemas de ordem técnica característicos da época em questão, e que continuam na prática o espírito de progresso já denunciado em períodos anteriores. O que porventura distinguirá a música do pós-2ª Guerra Mundial relativamente à antes dela será a globalização da cultura humana e dos seus valores da liberdade individual, e aqui no contexto da música a escala e complexidade que esta cultura assume no contexto dos géneros musicais existentes ou em emergência onde a crescente luta pela paz e pela democracia revê-se no mundo musical como uma incessante busca pela emoção criativa. Aos géneros musicais já integrantes da cultura ocidental acrescem-se outros, totalmente novos ou com partilha de raízes e influências, que pela complexidade formal que assumem e pela extensão que adquiriram no contexto da cultura contemporânea, resumimos aqui por falta de espaço os mais importantes.

Relativamente aos géneros já mencionados estes encontraram a partir de 1945 um florescimento cultural altamente. Através da colaboração entre Richard Rogers e Oscar Hammerstein II o teatro musical seguiu colaborando com a realidade do cinema, integrando a música e o drama com maior eficácia – veja-se Oklahoma (1943) – e

¹²⁹ Uma deles foi a amplificação: entre os primeiros rádios e os primeiros sistemas electrónicos, do alcance geográfico ao alcance local partimos para os instrumentos eléctricos e a amplificação, surgidos por volta dos anos 50 como resposta à necessidade dos músicos de se fazerem ouvir entre a crescente multidão que atendia a concertos. Também se inovou nas estruturas de palco temporárias, essenciais à disseminação musical dos anos 60 até à contemporaneidade.

abordando temas de maior seriedade social e também estéticas musicais exclusivas de outros géneros, como por exemplo o *pop* em *Bye Bye Birdie* (1960) e o *rock* na peça inglesa *Jesus Christ Superstar*, estreada na Broadway em 1971 e Londres em 1972 (LORD & SNELSON, 2008, p. 82); o contexto do musical de Hollywood entra em recessão aquando da disputa com a televisão, adaptando para filme peças da Broadway como *My Fair Lady* (1964), entrando o género em declínio financeiro já em fins dos anos 70 (DK, 2013, p. 293). O *jazz* pluraliza-se a partir de outras influências, inspirando-se no *tango* e na *habanera* cubana e tomando uma forma latina como no caso do *afro-latin jazz* (DK, 2013, pp. 276-277), e também assumindo uma forma híbrida, amplificada e amadurecida a partir do *soul*, *funk* e efeitos sonoros do *rock* como no *jazz fusion*, bem patente no álbum *Bitches Brew* (1969), de Miles Davis (1926 - 91) (DK, 2013). Também o *blues* sofreu desenvolvimentos neste período, quando depois da Grande Depressão dos anos 30 e no advento da amplificação dos instrumentos assumiu, depois do *blues* rural, uma forma urbana: com epicentro em Chicago desenvolveu-se aqui uma indústria sofisticada de editoras como a Chess e a Vee Jay Records, que não só tipificaram a estrutura do “12-bar blues” como ajudaram talentos como Muddy Waters (1913 - 83), Jimmy Reed (1925 - 76) e John Lee Hooker (1917 - 2001) a atingir o estrelato (DK, 2013, pp. 306-307), artistas esses que, não obstante um declínio gradual, ajudaram a cunhar novas linguagens musicais neste *blues* citadino como no caso do *rhythm and blues*.

Comumente conhecido como *R&B*, o *rhythm and blues* foi cunhado pela revista *Billboard* em 1949 para designar uma contra-corrente afro-americana, extremamente popular, que se emancipou do seu arquétipo quando músicos como Big Joe Turner (1911 - 85) gritavam para colmatar os volumes das *big-bands* que os acompanhavam: com raiz no movimento *boogie-woogie* transformou-se num estilo de música para adultos, com ritmos de bateria e melodias de saxofone a delinear um género sedado em Los Angeles e Nova Orleães, e melhor representado por músicos como o pianista Antoine “Fats” Domino (n.1928) – também associado ao emergente *rock’n’roll* –, Louis Jordan (1908 - 75) e também Ray Charles (1930 - 2004), este último dos principais impulsionadores do *soul* (DK, 2013, pp. 310-311).

Tendo como base o instrumental e a atitude do *R&B*, uma das novas formas musicais a surgir neste período foi o *rock’n’roll*, posteriormente conhecido por *rock*. Sucedendo a uma reinterpretação das estruturas do *rhythm and blues* o estilo funde os seus acordes ritmados com o fenómeno emergente dos amplificação musical e a presença de palco, onde o estilo se afirmou com um tipo de som distorcido e rebelde, imaterializado na guitarra eléctrica e destinado comercialmente ao público jovem

adolescente dos anos 50, sensibilizado então pelo fenómeno das celebridades de cinema e pelas bandas populares de músicos vestidos a rigor. Com início no círculo musical de Memphis no Tennessee, o fenómeno alastrou-se deste os anos 40 quando a diluição racial apresentou músicos brancos a tocar música até aí exclusivamente negra, quebrando tabus sociais e primando pela irreverência contra as tradições instaladas, condição intrinsecamente moderna – entre os exemplos dos grandes músicos americanos do género encontram-se nomes como Chuck Berry (1926 - 2017), Gene Vincent (1935 - 71), Bill Halley (1925 - 81), Buddy Holly (1936 - 59) e o célebre músico e ícone de cinema Elvis Presley (1935 - 77), porventura o símbolo mais forte da cultura do *rock'n'roll* (DK, 2013, pp. 314-315; sobre Elvis ver também DK, pp. 316-317). Forjando lentamente a sua identidade própria, o estilo surge-nos historicamente associado ao gosto das massas, à irreverência da “estrela de *rock*” e como estilo representativo da emergente indústria dos festivais de música¹³⁰. Entre um moroso hiato musical do género e a sua momentânea substituição comercial pelo *soul*, a partir de finais dos anos 60 o *rock* dito “clássico” ramifica-se em variados subgéneros, individualmente consolidados e inseríveis em fenómenos globalmente abrangentes de domínio maioritariamente inglês e americano, e onde os seus intérpretes se fazem soar em mais do que um estilo ao longo das suas carreiras. São aqui, por falta de espaço, brevemente mencionados alguns exemplos: o *surf rock* da banda americana Beach Boys; o fenómeno da “Invasão Britânica” nos E.U.A, corporizado pela banda The Beatles – para muitos, e para nós, a banda mais influente da música popular do séc. XX –, também famosa pela sua abrangência de influências e evolução de estilo, o *blues rock* de nomes como The Rolling Stones e Eric Clapton (n.1945); o *rock* psicadélico, hedonista e associado ao movimento *hippie* e às drogas psicadélicas, através de Jimmi Hendrix (1942 - 70) e tantos outros; também o *heavy rock*, *hard rock* e *glam rock*, frequentemente associados a fases de bandas e artistas como Queen, ACDC, Dire Straits, Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple e o “camaleão do *rock*” David Bowie (1947 - 2016); *rock* progressivo, com exemplos no álbum *The Dark Side*

¹³⁰ Com origens remotas nos festivais de folk, de música popular dos anos 50 e nas grandes aglomerações de estudantes concentradas em Newport – que aqui se juntavam por ocasião do Newport Jazz Festival a partir de 1954 –, os festivais de música tornaram-se a partir dos anos 60, a par da gravação, da televisão e da rádio, no símbolo da indústria musical das massas e da cultura *hippie*, cuja máxima realização foi o festival de WoodStock de 1969, um grande evento filmado por Martin Scorsese onde actuaram mais de 30 artistas perante cerca de 500,000 pessoas. Iniciando aqui um fenómeno de procura de grandes eventos musicais ao ar livre, a este sucederam outros como o ainda-vigente Glastonbury, o Roskilde Festival em 1970 na Dinamarca, o Sumerfest – que em 1970 entrou para os recordes com um milhão de espectadores –, e também o Cambridge Folk Festival, dedicado aqui ao folk. Pioneiros no acesso da uma grande quantidade de pessoas à cultura musical, estes primeiros festivais e a indústria a eles associada organizaram-se e mantiveram o seu testemunho e contributo até aos dias de hoje (DK, 2013, pp. 344-345).

of *The Moon* (1973) da banda inglesa Pink Floyd, e também em *In The Court of King Crimson* (1969), dos King Crimson; e entre outros tantos subgêneros como o *folk rock*, *heavy-metal*, *soft rock*, o *rock* electrónico – possível apenas com o desenvolvimento da instrumentação e produção musical electrónicas – e também variadíssimos géneros de fusão com outros géneros populares.

Paralelamente ao desenvolvimento do *rock* e no aproveitamento de alguma inactividade houve um outro, genealogicamente diferente mas socialmente reflexiva, que surgiu a partir do espírito do *ghospel* mas reinterpretando a sua tradição face ao contexto da emancipação negra dos anos 60 e dos protestos civis americanos, o *soul*.

Palavra inglesa para “alma”, surge enquanto versão secular, política e popular do *ghospel* de afirmação da cultura africana, orientado na óptica popular para um público cada vez mais socialmente consciente e envolvido em assuntos de testemunhos do direito civil, da liberdade de todas as raças e do protesto social através da música¹³¹. Tendo como epicentros as cidades de Detroit, Memphis, New Orleans, Chicago e também Philadelphia, e encabeçado por grandes editoras como a Motown – que promoveu nomes como Marvin Gaye (1939 - 84) e Stevie Wonder (n.1950) – e a Atlantic, o género musical teve o seu expoente entre os anos 50 e fins dos anos 70, e foi immortalizado por nomes como Sam Cooke (1931 - 64), Otis Redding (1941 - 67, Solomon Burke (1940 - 2010), Ray Charles, Aretha Franklin e pelo pioneiro do *funk* James Brown (1933 - 2006), e por grupos como Martha and the Vandellas e a malograda banda de Memphis Bar-Kays (DK, 2013, pp. 320-321).

Para além destes géneros musicais historicamente intrínsecos à música inglesa, houve também outros, mais contidos no seu alcance, igualmente dignos de serem mencionados. Em França, por exemplo, verificou-se um reavivar nostálgico da *chanson* que, assumindo agora uma forma “moderna”, fez uso de uma atitude *folk*, de uma inspiração literária nacionalmente enraizada e uma lírica carregada de crítica política, social e romântica para denunciar a fragilidade da condição humana – são exemplos o dueto de Serge Gainsbourg (1928-91) com Jane Birkin em *Je t'aime, moi non plus* (1969) e Edith Piaf (1915-63) em *Je ne regrette rien* (1960) (DK, 2013, pp. 268-269).

¹³¹ Com o reavivar da música folk e também por ocasião de um número crescente de manifestações contra a desigualdade racial e as políticas estaduais afirmou-se, por volta dos anos, 60, um fenómeno de música de protesto: através do uso da música e das letras compositores como Bob Dylan (n.1941) e Joan Baez utilizaram a música como ferramenta de afirmação dos direitos civis, uma atitude inspiradora para futuros movimentos musicais associados a protestos contra a opressão política e social, como caso do hip-hop a partir dos anos 80.

Há ainda, claro está, que mencionar a língua portuguesa. No Brasil, a mistura de uma cultura musical indígena com a portuguesa e africanas deram origem ao samba – uma forma de dança, cantada em síncope com harmonias simples de chamamento e resposta e acompanhamento com percussão – e a bossa nova, sintetizada por Carlos Jobim (1927-94) nos anos 50 a partir do samba, onde através de melodias desfasadas da harmonia a dissonância instalada resulta numa tensão introspectiva, nostálgica e suave, que através de Jobim, João Gilberto e Stan Getz obteve grande alcance internacional. Também em português mas muito mais contido no seu alcance esteve o fado, tão conhecido no nosso país, em que o magistral uso da guitarra portuguesa com temáticas de saudade, perda e nostalgia fez, entre outros talentos, de Amália Rodrigues (1920 - 99) a sua mais fiel representante em Portugal e no estrangeiro.

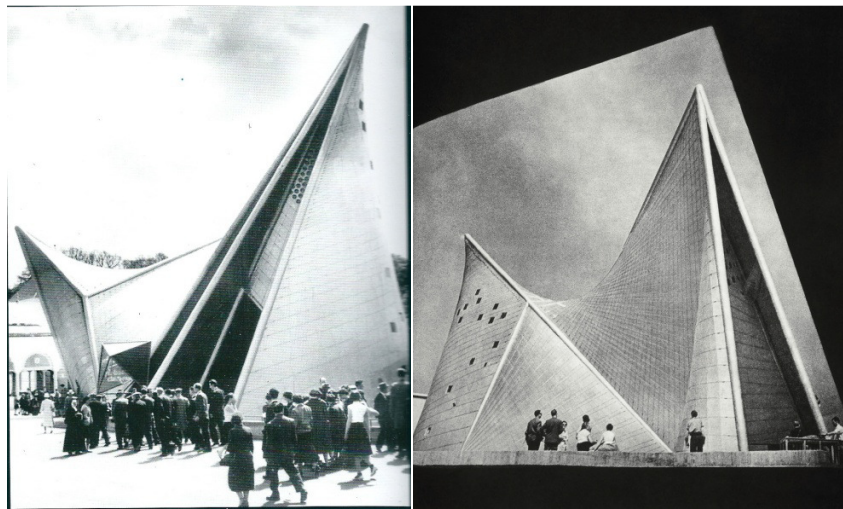
Inter-relações:

I. Inter-relação: a arquitectura atmosférica e o músico-arquitecto

Uma das mais interessantes tendências arquitectónicas a surgir no pós-guerra, e que serve aqui de tema enquanto instrumento exclusivo de fusão intencional entre a espacialidade arquitectónica e a sonoridade musical, são aquilo que chamamos de “arquitecturas atmosféricas”: instalações e construções, de carácter temporário, concebidas justamente por artistas músicos e arquitectos e erigidas como o propósito de pôr em causa dogmas ideológicos predominantes, de propor novas ideias e construir novas experiências espaciais através do uso de outros elementos – não-participativos numa arquitectura dita “tradicional” – intrínsecos à sua existência: deste período destacam-se dois casos, abaixo explorados no contexto associativo da arquitectura-música.

Um dos primeiros exemplos a pertencer a este tipo de arquitectura será, porventura, o Pavilhão Phillips (1958), projectado para a Exposição Internacional de Bruxelas desse ano a contracto da empresa de tecnologia Phillips, que recorreu a Le Corbusier para materializar uma estrutura de carácter utópico que simbolizasse a vanguarda tecnológica da instituição e o triunfo da tecnologia do pós-guerra. No seguimento de algumas experiências pessoais no campo da poesia Jeanneret propõe o

conceito do “*poema electrónico*”, obra onde segundo ele participariam *som, luz, cor e ritmo* na construção poética¹³² da expressão da obra, e que seria elaborada por ele e por alguns colaboradores: o arquitecto-músico Iannis Xenakis e o compositor Edgar Varèse, com Xenakis a assumir a gestão do projecto e a dividir, com Varèse, a composição musical específica; Jean Petit trataria da imagética e livro, e Philippe Agostini da componente cinemática (SORIANO, 2008, pp. 31-33).



Figuras 93 e 94 – Le Corbusier e Iannis Xenakis, Pavilhão Phillips (1958), Bruxelas, Bélgica.

Procedendo a uma breve análise do objecto arquitectónico e do objecto musical, a sua realização arquitectónica foi, amiúde uma direcção à distância de Le Corbusier – que se encontrava na Índia a tratar do projecto urbanístico de Chandigarh – dirigida por Iannis Xenakis, arquitecto que vinha a colaborar há alguns anos como engenheiros no atelier de Jeanneret e que acompanhou o processo de criação do *Modulor*, período em que Le Corbusier, segundo Soriano (SORIANO, 2008), o arquitecto constatou que a harmonia e proporção matemáticas, no seu entender geradoras das dimensões do corpo humano, seriam porventura as mesmas a conectar uma harmonia paralela entre

¹³² A poesia já era considerada uma potencial forma de experimentalismo trans-artístico. Segundo David Beard e Kenneth Frampton (apud. BEARD & GLOAG, 2016, pp. 4-5; cf. HURAY & DAY, 1988, p. 221), o filósofo Kant debruçara-se sobre as diferentes formas de arte e a sua transigência, concretamente as da música e da poesia. Os autores citam le Peter Le Huray e James Day para suportar a afirmação de Kant: “*As far as charm and stimulation go, I should place after poetry that art which comes closer to it than any of the other arts of eloquence and which can thus very naturally be combined with it: music. For although it communicates by means of mere sensations without concepts, and therefore does not, like poetry leave anything to reflect on, it nevertheless moves us in more ways and with greater intensity than poetry does, even if its effect is more transient.*”

arquitectura e música: “ *Le Corbusier, como otros autores, no se limita a establecer un sistema adecuado a la dimensión del hombre, sino que a su vez participa de la idea de que la matemática que rige el cuerpo es la misma que rige la armonía universal y defiende conexiones, en especial, entre la arquitectura y la música*”. Considerados os elementos em comum Xenakis concebe – a partir de estudos matemáticos anteriores, elaborados graficamente para a composição da sua obra musical *Metastaseis*¹³³ (1953-54), e oriundos de uma aprendizagem próxima do próprio com o compositor Oliver Messiaen – um projecto arquitectónico de formas curvas e laminadas com uma linguagem escultórica meticulosamente calculada ao nível da engenharia, que resulta em oito superfícies parabolóides hiperbólicas de betão, pré-fabricadas e montadas no local sob um sistema de cabos de tensão ocultos: enquanto “poema electrónico” a espacialidade do edifício deveria de ser, acima de tudo, experienciada pelo movimento espacial e temporal – o “poema” teria uma duração de 8 minutos –, promovida pelo uso de um cuidado jogo de cores expressivas¹³⁴, projecções de filmes e propaganda e um tratamento cuidado da luz e das figuras projectadas ou “*ambiances*”. Apesar de existir enquanto peça auto-suficiente, Soriano não deixa contudo de apontar que o seu entendimento, enquanto obra arquitectónica, é indissociável dos meios electrónicos, meios esses determinativos do seu propósito e leitura conceptual, e claramente do meio musical que a ele se encontra associado – enquanto música “espacializada”, o músico Varèse foi convidado para compor a obra sonora onde, fascinado pela recente tendência electrónica compositiva, concebe nestes moldes e apenas com uma breve ideia do intencional de Le Corbusier para a experiência tanto a peça musical como o plano electro-acústico do seu interior, definindo com Xenakis os mapas espaciais do percurso e posicionando os altifalantes – da Phillips, claro está –, em locais específicos no interior para reforçar a sua espacialidade (SORIANO, 2008, pp. 31-57).

¹³³ Segundo Soriano (cf. SORIANO, 2008, p. 55), Xenakis explica o pavilhão Phillips com a partitura de *Metástasis*, argumentando que ambos advêm de “(...) *la búsqueda de la transposición entre puntos del espacio geométrico o entre estados sonoros del espacio musical, sin romper la continuidad*”. Soriano reforça que, para Xenakis, existem sobrepostos na obra o espaço geométrico e o espaço sonoro, expressos pela frequência, intensidade, duração e timbre e materializados enquanto espacialidade matematicamente determinada, e onde a técnica musical do glissando justifica a formulação espacial física e perceptiva do pavilhão.

¹³⁴ Este interesse de Corbusier pelas cores foi explorado com maior afinco em obras como a *Unité de Habitation de Marselha*, edifício onde o arquitecto impõe um ritmo colorido nas varandas da fachada, devendo aparentemente este interesse aos contactos com o pintor português Nadir Afonso.

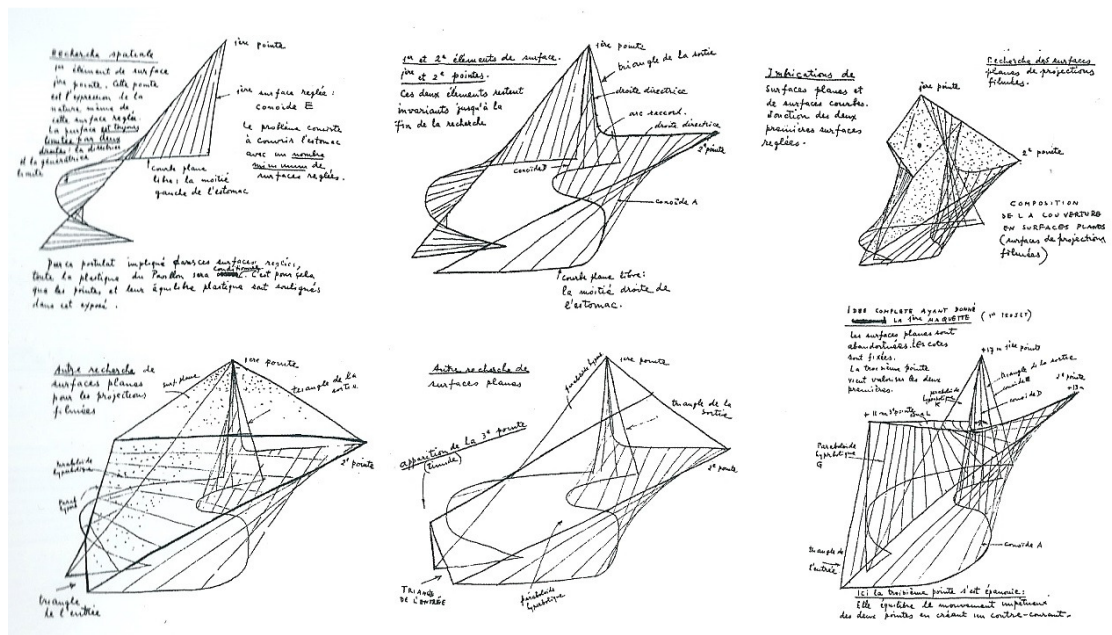
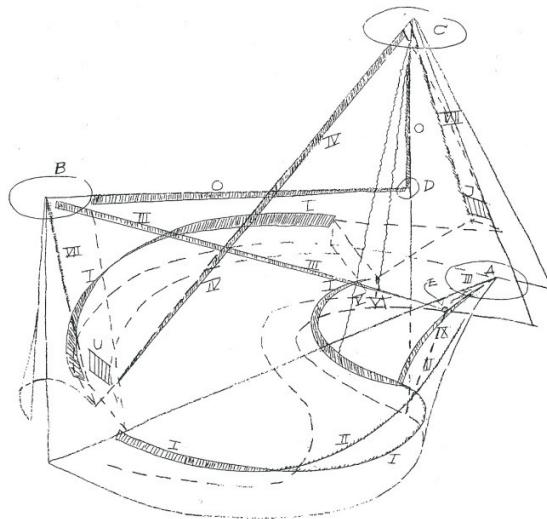
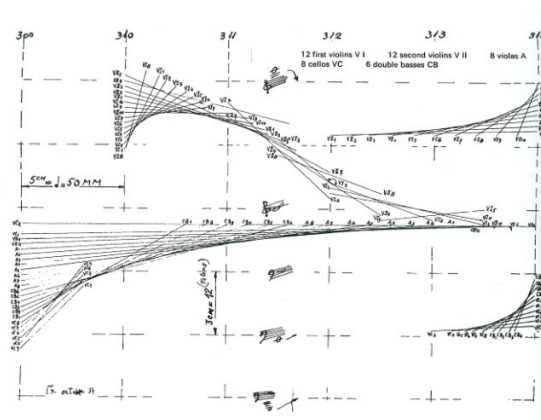


Figura 95 – Processo de busca da forma por Xenakis.



Figuras 96 e 97 – Extracto do diagrama de coordenadas de Metástasis (1954) (em cima) e diagrama das rotas sonoras por Xenakis (em baixo).

Na via de estabelecer uma homologia sobre esta obra, este tipo de “arquitetura musical” inaugura uma nova lógica de concepção, a da criação de uma obra espacial propositadamente criada, não para colaborar, mas para interagir com o ser humano através do uso da sua forma e de meios auxiliares, destinados a serem contemplados de forma simbiótica como uma experiência de um todo. Percebe-se, segundo a *forma*, que tanto a arquitetura como a música se materializam a partir da interpretação criativa de Xenakis de um processo de composição musical – nota-se nos contornos de ambas as peças um instinto melódico exacerbado pela curvatura e pelo jogo do ornamento – entenda-se como complemento decorativo, luminoso e sonoro. A *função* é igualmente

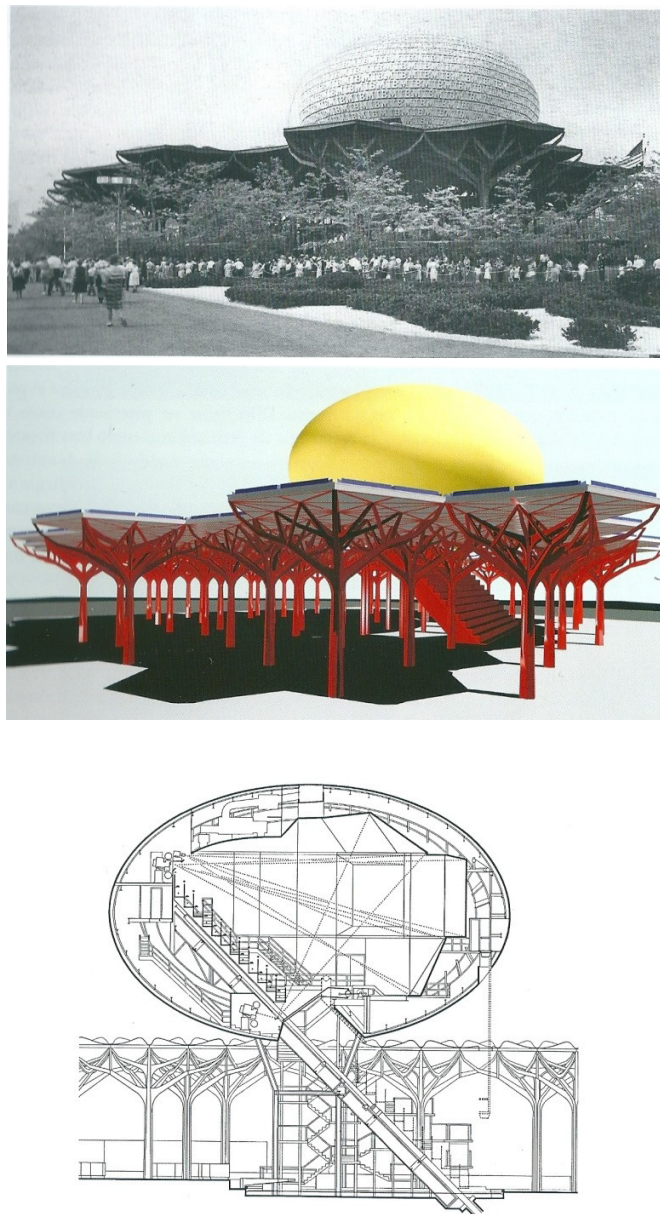
explícita desde a sua génese – a de criar um composto de espaço e som plenamente conceptual e experimental no seu destino, através de técnicas vanguardistas de projecto arquitectónico e musical, desde o betão moldado ao serialismo sonoro. A *simbologia* já foi também apontada: pretendia-se que tanto o espaço como o som fossem abarcados enquanto ingredientes de uma experiência transversal aos seus domínios, que quebrassem conceitos espaciais *a priori* e que prosseguisse na busca de um diálogo entre o espaço físico e o espaço sonoro espiritual e etéreo. A prevalência inter-disciplinar de uma melodia em detrimento de uma partição de ritmos, a quebra com as teorias de proporção clássicas tradicionais e o uso de meios alternativos de comunicam acabam, cremos nós, por produzir uma obra equilibrada, tanto no seu conceito como no alcance do seu propósito.

II. Inter-relação: no advento do digital, o caso do Pavilhão IBM

Um outro caso de arquitectura atmosférica deste período, de espírito muito semelhante e de igual engenho técnico, verificou-se com o Pavilhão IBM (1963-64), um projecto de uma estrutura arquitectónica temporária construído para a Feira de Nova Iorque de 1964: planeado durante mais de dois anos enquanto instalação múltipla de informação e entretenimento, foi projectada do contracto da IBM com os arquitectos Kevin Roche e John Dinkeloo da Saarinen Associates – herdeiros de uma obra póstuma de Eero Saarinen –, que se associaram com o compositor Elmer Bernstein e os designers Ray e Charles Eames, encarregues então da apresentação *Think*, para produzir uma pavilhão como celebração das conquistas da era informática (cf. SORIANO, 2008, pp. 61-65).

A expressão arquitectónica e musical é deveras interessante. Sobre a primeira componente, Roche e Dinkeloo ficaram encarregues de revitalizar a imagem comercial da empresa, e conseguiram-no através de um projecto, quasi-utópico, detentor de uma arquitectura digna de espectáculo: entre uma floresta de estruturas metálicas, semelhantes a árvores e integrantes do piso térreo, surge uma plataforma móvel de assentos a 45º do plano do chão, hidraulicamente assistida na ascensão dos espectadores a uma outra estrutura de grande porte, um teatro de forma ovóide num piso superior onde lhes seria então apresentado um cenário diverso de multiprojecções em poliedro, 180º em redor da plateia e acompanhadas de um apresentador situado numa plataforma independente ali presente no esforço da informação do público. A plateia assiste ao filme *Think*, produzida pelos Eames na abordagem da recente linguagem informática de 0's e 1's e elucidativa de como ela poderia simplificar quantidades complexas de

informação a dimensões abarcáveis pelo intelecto humano, recorrendo a imagens conceptuais e à música – esta, produzida enquanto obra autónoma por Bernstein específica para este evento, sucedia-se a outras colaborações dos Eames com o compositor desde 1953 e destinava-se a acompanhar o ritmo das imagens expostas em vinte ecrãs distintos, num espectáculo que Soriano refere como destinado à “sociedade de consumo” (SORIANO, 2008, pp. 63,67-81).



Figuras 98, 99 e 100 – Eero Saarinen, Pavilhão IBM (1963-64). Fotografia do exterior (em cima), modelo computadorizado (a meio) e corte longitudinal (em baixo).

A homologia que estabelecemos aqui remete directamente para o advento de uma autêntica “era digital”, termo recorrente na nossa sociedade desde as últimas décadas e que inaugura aqui, através de uma arquitectura vanguardista típica das Exposições Internacionais, a fusão da arquitectura com a música e os elementos *media*.

Porquanto seja tentador comparar o pavilhão IBM com o pavilhão Phillips, existem diferenças conceptuais e morfológicas que os distinguem: com o pavilhão IBM o conceito gerador celebra o corporativismo da empresa através da imagética formal do edifício, onde o arquitecto apenas materializa as directrizes impostas quando impedido de experimentar uma linguagem individualizada; a presença musical, ainda que existente, é relegada para plano secundário, posto que o foque é na tecnologia da *brand* ao invés da inovação artística; o estreitamento entre arquitectura e música não fora, convenhamos, idealizado como no exemplo anterior, mas incorporado no vocabulário conceptual. No entanto a homologia existe, contemplável na música de Bernstein que incorpora elementos de índole electrónica – no seguimento das composições pelas quais ficara conhecido –, da mesma maneira que a arquitectura incorpora elementos directa e indirectamente relacionados com a celebração da tecnologia electrónica e digital: do ponto de vista *formal* o elemento principal, a esfera ovóide, “coroa” a música enquanto elemento artístico com a capacidade de rodear espacialmente o ouvinte; a *função* da arquitectura é, para além do acto de celebração de engenho, o de distinguir a identidade corporativa, da mesma maneira que a composição de Bernstein funciona pela sua distinção metodológica através da sua associação à marca IBM; a *simbologia* presente é, sem dúvidas tecnológica em ambas, posto que tanto Saarinen como Bernstein se distinguem individualmente enquanto experimentalistas das tendências projectuais mais recentes.

16. 14^o Andamento: o Pós-Moderno e a Contemporaneidade. Globalização, comunicação e linguagem conceptual

Na arquitectura

Posto em evidência o impacto que a revolução na comunicação humana teve a partir das invenções, do telefone e dos primeiros circuitos de computador, o efeito que o fenómeno dos *mass media* e o processo de globalização tiveram na arquitectura a partir dos anos 60 fo avassalador. A par da arquitectura orgânica já anteriormente mencionada assistiu-se, numa abrangência sem fronteiras, a um conjunto diluído de novas tendências arquitectónicas que eclodiram da crescente liberdade providenciada por uma sociedade mais coesa e liberal, que ora se entrecruzaram ora se encaminharam para caminhos conceptualmente distintos.¹³⁵

Dada a relativa proximidade de tempo que estes movimentos possuem relativamente ao nosso tempo presente, e ainda pelo facto de ser praticamente impossível obter uma crítica extensa, concisa e imparcial quando fazemos parte deste mesma era, resumimos aqui estas mesmas tendências, posto que elas se misturam umas nas outras sem, cremos, formarem categorias verdadeiramente dignas de separação.

Um dos primeiros movimentos a surgir após o desuso do Movimento Moderno é a da arquitectura apelidada *High-tech*. Com raízes na pré-fabricação da Revolução Industrial, o movimento define-se ideologicamente, grosso modo, pela extroversão da verdade construtiva do edifício sobre a sua pele, onde a engenharia e a função são invertidas relativamente à ordem que até aqui tinha vigorado. Seguindo a tendência crescente do fascínio pela forma as novas construções que alinham com este estilo não se apresentam só em edifícios mas também em estruturas transparentes e permeáveis, semi-fechadas, inspiradas em estruturas naturais como teias e ninhos. Surgem também novos experimentalismos no processo de projecto de arquitectura, em que a busca da forma se inspira tanto em conceitos abstractos como na manipulação de formas naturais ou semi-naturais (GYMPEL, 2001, pp. 104-105). Dada a dimensão interventiva destes

¹³⁵ Estes surgem num período em que a sociedade se complexifica nas suas relações de proximidade e distância, onde a operatividade da obra de arte tende para uma conceptualização do diálogo e vocábulo artísticos, e assim também arquitectónicos.

projectos a sua maioria, tal como nos do Movimento Moderno, é financiado por entidades privadas, que neles vêm um veículo de afirmação da sua imagem corporativa. Entre os edifícios que alinham com esta dinâmica estética mencionam-se, em exemplo, o Estádio Olímpico de Munique (1968-72) de Frei Otto e Gunter Behnisch, o Centro Cultural Pompidou (1971-77) em Paris, de Renzo Piano e Richard Rogers, e o Banco de Hong-Kong e Xangai (1979-86), da Foster Associates, Ove Arup and Partner. Nestes três exemplos a estética em evidência relembra-nos um contexto maquinal não muito longínquo, onde se coroa o progresso técnico através da cimentação de formas metálicas estruturais, que diluem a fronteira entre arte e tecnologia numa ambiguidade visual num tal pretexto que, entre uma forma e uma estrutura difíceis de perceber de maneira independente, só encontra explicação contextual quando equiparada às imagéticas de ficção científica tão características dos anos 70.



Figuras 101, 102 e 103 – Estádio Olímpico de Munique (em cima, à esquerda), Banco de Hong-Kong (em cima, à direita) e Centro Georges Pompidou (em baixo).

Paralelamente a nível cronológico surge igualmente um outro estilo, menos vago nos seus princípios muito mais abrangente nas formas resultantes, que se apresentou como um movimento de cisão explícito com as máximas do Movimento Moderno, o Pós-Modernismo. Num ensaio de crítica ao modernismo intitulado “*Complexity and contradiction in Architecture*” (1966) o arquitecto Robert Venturi (n.1925) projecta para o futuro a necessidade de quebra com o movimento moderno, subscrevendo uma nova filosofia construtiva analítica baseada numa simetria clássica e composição atípica, trivial e próxima de um público que nela busca admiração e revolução formal; prega também uma disassociação entre a forma exterior e a interior, que pelo seu efeito-surpresa procura a aprovação de um observador leigo que, socialmente instigado, premeia a vaidade em detrimento da utilidade (GYMPEL, 2001, pp. 105-108); a estas características acrescenta-se uma generalizada pluralização e complexificação do conceito de ornamento, um crescente individualismo da obra pela parte do arquitecto e um devaneio da forma e da materialidade que converge em ecletismos locais de difícil leitura.¹³⁶

Associados a este movimento estão variados arquitectos e obras correspondentes com nomes que nos são bastante familiares: Robert Venturi, que projectou a *Guild House* (1960 - 63) em Philadelphia, símbolo do movimento pós-moderno; Michael Graves (1934 - 2015), autor do *Portland Building* (1981-82) e da extensão da Biblioteca Pública de Denver (1995); Philip Johnson (1906 - 2005), um modernista próximo de Gropius e de Mies, com quem projectou o já mencionado *Seagrams Building*, e que se distinguiu no Pós-Modernismo com o seu icónico *ATT&T Building* (1978-82) em Nova Iorque; Frank Gehry (n.1929), umas das figuras mais importantes do panorama pós-moderno e contemporâneo, célebre durante a fase pós-moderna através do projecto da sua residência (1978) em Santa Monica e pelo pré-desconstrutivismo – ainda que o próprio rejeite pertencer a tal estilo – da Casa Dançante (1992-96); James Stirling (1926 - 92), arquitecto britânico que patenteou o estilo na Europa em projectos como a *Neue Staatsgalerie* (1977-83) em Estugarda; o italiano Aldo Rossi (1931 - 97), que se inspirou no racionalismo nacional dos anos 30 para projectar o *Teatro del Mondo* (1979) e também os japoneses Tadao Ando (n.1941) e Isozaki Arata (n.1931), que projectaram

¹³⁶ A justificação desta ramificação da componente formal é-nos dada por Venturi com a sua célebre máxima “Less is a bore”, ela própria um trocadilho da frase “Less is more” de Mies van der Rohe. Posto que Venturi reconhece a forma exterior como o primeiro contacto do espectador com a obra arquitectónica, o autor segue justificando a sua doutrina enfatizando a fachada como montra histórica de alusões e materiais, cuja fragmentação e módulo permitiria tornar o edifício pós-moderno mais apazível ao olhar (GHIRARDO, 1997, p. 18).

respectivamente o *Museum of Wood Culture* (1995) e o *Museum of Contemporary Art* (1981-86) em Los Angeles (TASCHEN, 2016, pp. 638,317,220-223,604,624-627,304-305). Em Portugal o estilo obteve maior alcance com Tomás Taveira (n.1938), conhecido pelas Torres das Amoreiras (1985) e por outras “experiências” fora do círculo arquitectónico.

Tendo por fins dos anos 80 já sido consolidada, repetida e reafirmada a imagem pós-moderna num número incontabilizável de edifícios, a arquitectura deste movimento foi sendo gradualmente substituída por um outro movimento nascido dentro dos experimentalismos do pós-moderno, apelidada pelos *media* como Desconstrutivismo. Firmado ideologicamente na exposição “*Deconstructivist Architecture*”, organizada em Nova Iorque em 1988 pelo então pós-modernista Philip Johnson, o arquitecto baseia-se na análise semiótica do filósofo Jacques Derridas – que o autor cunha como “desconstrução” – para transpor a conceptualização da linguagem do campo da literatura para a arquitectura com o pretexto de inovar através de formas ainda mais abstractas e desconexas de legislação e racionalismo: através da contraposição não-harmoniosa entre elementos de aspecto díspar o movimento afirma-se como sendo caótico, anti-moda e culturalmente distanciado, rejeitando assim todas as máximas invocadas tanto pelo Movimento Moderno como pelo Pós-Modernismo (GYMPEL, 2001, pp. 108-109). Transversal às obras desconstrutivas é o uso da fragmentação não-regrada, a rejeição do conceito de harmonia, continuidade e simetria, características que, pela sua rápida leitura, são facilmente perceptíveis nas obras de arquitectos como Peter Eisenman (n.1932), o já mencionado Frank Gehry, da arquitecta Zaha Hadid (1950 - 2016), Rem Koolhaas (n.1944), Daniel Libeskind (n.1946) e Bernard Tschumi (n.1944) (TASCHEN, 2016, p. 148).

Com a rejeição das máximas do passado busca-se (ainda) um jogo de contraste de elementos, onde a forma fantástica, abstracta e alegórica busca replicar ambientes conceptuais no espaço concreto, firmando inclusive contrastes extremos entre construção antiga e nova: estes pressupostos são fielmente aplicados em obras como o Museu dos Judeus (2001), onde Libeskind cria espaços desconfortáveis por analogia ao ambiente do Holocausto; na cobertura desenhada pelo atelier COOP Himmelblau (1983-84), aqui futurista sobre uma forma clássica; na Casa da Música do Porto (2001) de Koolhaas, edifício em betão com uma forma de um prisma irregular; o *Walt Disney Concert Hall* (2003) de Frank Gehry, edifício de formas altamente complexas e com uma (dispendiosa) materialidade em titânio; também por Zaha Hadid no Quartel de Bombeiros (1992-93)

de Wel am Rhein, novamente com uma implantação abstracta demarcada por uma pala triangular harmoniosamente suspensa.¹³⁷ Sendo um estilo fortemente elitista – isto é, com grande investimento de capital financeiro e humano –, o estilo representa apenas uma mera percentagem da nova construção dos últimos anos, que se funde discretamente com as tendências recentes de requalificação de antigos edifícios, da arquitectura ecológica e da arquitectura de baixo custo.



Figuras 103, 104 e 105 – Quartel dos Bombeiros de Wel am Rhein (em cima, à esquerda), Museu dos Judeus (em cima, à direita) e o *Walt Disney Concert Hall* (em baixo).

Considerando que a arquitectura contemporânea que se faz hoje ainda se encontra fortemente associada a estes recentes movimentos e é definida por eles - directa e

¹³⁷ Dada a complexidade das formas abstractas associadas aos edifícios o movimento dinamizou e vulgarizou o uso de métodos de modelação por computador, que não só permitem conceptualizar e experimentar novas formas antes da construção como também torná-la de facto possível, sendo hoje uma das ferramentas mais usadas por arquitectos tanto em formação como em funções.

indirectamente por vias de ideias, métodos projectuais e construtivos -, a nossa percepção crítica do contexto arquitectónico actual é-nos fortemente condicionada, não só pelo facto de ainda fazermos parte integrante dela e de ser próxima no tempo do contexto social e cultural que lhe deu origem, como também de ainda não ter de facto passado tempo suficiente para que as suas qualidades e defeitos se tornem claras a uma análise mais aprofundada. Será necessário observar e aguardar ainda, para que os seus contributos para o acto de fazer arquitectura se tornem evidentes o suficiente para que os possamos avaliar e apreender, e assim contribuir para a criação uma arquitectura mais digna, próxima das pessoas, e de uma cidade mas coerente, fluida e socialmente justa.

Na música

Por volta dos anos 70 começam-se a assumir na música, tal como na arquitectura, situações que anteviam uma globalização cultural: com o surgimento de novas tecnologias electrónicas, como os computadores, os telefones portáteis e instrumentos electrónicos, e também no advento da era digital, surgiram novas formas de comunicação, novas linguagens e novos facilitismos em fazer música, desenvolvimentos que se sucedem ainda nos dias de hoje. Por se tratar então de um período relativamente recente na cultura ocidental, existe uma abundância de informação e memória sobre os desenvolvimentos das formas anteriores, pelo que nos encontramos aqui dispensados de desenvolvimentos exaustivos e nos restringimos a pequenos resumos.

16.1. Na música clássica

Depois de se ter esgotado a criatividade dentro do universo do estruturalismo musical, as correntes clássicas activas em finais dos anos 60 continuam a caminhar rumo à abstracção e ramificam-se em individualismos de grande complexidade, onde entre gostos e métodos pessoais de composição se começa a afirmar um interesse pela lógica aleatória e casual da criação musical, vertente profundamente enraizada na cultura conceptual de fins do séc. XX e nas duas primeiras décadas do séc. XXI. Entre uma miríade de estilos surgidos neste período consideramos aqui três dignos de serem mencionados: a música aleatória, o minimalismo e a *Neue Einfachheit*.

Sobre a aleatoriedade musical há que reter o seu indeterminismo, especialmente predominante nas obras de piano preparado – um piano alterado com objectos nas cordas, para obter uma sonoridade não-controlável – de compositores como John Cage

(1921 - 92), justificado então com ecletismos filosóficos extremamente pessoais. Entre os adeptos do Minimalismo, um movimento que consiste na repetição de pressupostos do enunciado segundo uma lógica imutável e fontes tão abrangentes como a música africana e indiana, contam-se os americanos Steve Reich (n.1936) e o cinemático Philip Glass (n.1937), grandes nomes na música clássica contemporânea. Ainda sobre o plano da simplicidade relatamos o *Neue Einfachheit*, termo alemão para “nova simplicidade”, previsivelmente representado por músicos como Wolfgang Rihm (n.1952) e que exploram o Serialismo e a subjectividade da apreciação da música enquanto elemento artístico (BOFFI, 2015, pp. 272, 282-283).

16.2. Na música popular

Resumindo desenvolvimentos dos géneros já mencionados, sucedeu-se no *jazz fusion* uma ramificação em formas como o *acid* e o *smooth jazz*, que apesar de serem originais não fazem certamente jus ao impacto que o *jazz* outrora teve; o *blues* também não resistiu ao fenómeno da globalização, vindo também a perder terreno para a música comercial, assim como no caso da música para filmes, com a particular diferença que esta teve um ressurgimento na orquestra – são exemplos a banda sonora de John Williams (n.1932) para *Star Wars* (1977) e a de *The Dark Knight* (2008) de Hans Zimmer (n.1957) – e que expandiu igualmente a sua lógica aos videojogos; as formas *folk* souberam conquistar e valorizar-se no mercado musical, chegando-nos em reinterpretações originais como os Mumford and Sons, ficando contudo à margem de um gosto especializado e fora do circuito comercial dominante.

A surgir neste período, e num contexto de reconhecida originalidade, foram dois géneros musicais directamente derivados do triunfo da electrónica e da industrial musical comercial: o *disco* e a música *pop*.

Simplista no seu registo de batida, o *disco* surge naturalmente do contexto da diversão nocturna norte-americano em meados dos anos 60, onde a música de dança se tornou uma contracultura face a géneros musicais mais predominantes como o *rock*: com origens remotas no *funk* e *soul*, o ponto-chave do *disco* foi a criação de batidas simples e repetidas segundo um ritmo constante, um baixo sincopado e um refrão cantado, onde o DJ se ocuparia do desenvolvimento do registo através de trocas graduais de música para música sem paragem, a fim de perpetuar a dança. Sem um epicentro verdadeiramente consolidado, o seu sucesso nos E.U.A. foi garantido por músicas como *Rock the Boat* (1973) dos Hues Corporation, *Kung Fu Fighting* (1974) por Carl Douglas (n.1942), *Stay'in Alive* (1977) dos Bee Gees e na Europa através da *Dancing Queen* (1976), dos ABBA.

Tendo sido um estilo de fama temporária e efémera, evoluiu lentamente para outras formas variadas, tornando-se também uma influência para futuros movimentos de dança como o EDM ou *house music* (DK, 2013, pp. 354-355).

Com a crescente afirmação de uma autêntica cultura da imagem, a música *pop* especializou-se enquanto forma popular através da conjugação perfeita entre acção e representação musical, música e dança. Derivada das primeiras *boy's band* como os Osmonds e os Jackson 5, o género desenvolveu-se em meados dos anos 70 a partir de uma mistura entre melodias sonantes e memoráveis, lírica simples e uma imagem do artista ou artistas orientada para o sucesso no mercado da musical comercial enquanto produto de mercado, atingindo tamanha estabilidade na indústria que se manteve até aos dias de hoje: são exemplos de músicos *pop* Michael Jackson (1958-2009) – considerado o “Rei do Pop” e imortalizado por músicas como *Thriller* (1983), single homónimo do álbum mais vendido de sempre, Madonna – a “Rainha do Pop” –, célebre pelo seu tema irreverente *Like a Virgin* (1984) –, e também as conhecidas “*boy's band*” Take That, Backstreet Boys e a “*girl's band*” Spice Girls (DK, 2013, pp. 350-351).

Para além destes valores, e na continuação dos pressupostos pós-modernos da liberdade, da paz e do diálogo, um dos novos movimentos a projectar-se no panorama da música mundial foi o *reggae*, um estilo oriundo da ilha da Jamaica que, ao sintetizar influências do *ska*, *R&B*, *soul* e *funk* numa mistura eclética, sobrepôs linhas de baixo fora de tempo a guitarristas eléctricas simplistas dentro de um ritmo lento, quebrado e relaxado, intercalado por letras com mensagens profundamente enraizadas na cultura local *rastafari*. Seguindo uma filosofia muito própria, o estilo seguiu divulgando mundialmente um apelo à paz através das letras de músicos como Bob Marley (1945-81) que, com a sua banda The Wailers, estendeu-se o seu alcance musical até ao Ocidente e consolidou o estilo no panorama musical popular (DK, 2013, pp. 348-349).

A partir dos anos 70 surgiram também, a par de outros na família musical do rock, dois subgéneros muito importantes para o panorama da música comercial do Ocidente: o *punk-rock* e o rock dito “alternativo”.

Possuindo uma atitude agressiva *anti-establishment*, o punk afirmou-se como uma reinterpretação abrasiva do *garage rock* por uma geração inspirada nas bandas de *rock* bem-sucedidas e que, desejosa de quebrar com a tradição, a moda musical e as ideias concebidas de conduta em palco, cunhou uma sonoridade rebelde e descomprometida. Aparecendo paralelamente nos E.U.A, Austrália e em Inglaterra, entre os melhores exemplos deste registo contam-se a banda americana The Ramones e a sua música *I Wanna Be Sedated* (1978), os ingleses The Clash e o seu álbum homónimo *The Clash*

(1977), e também os ingleses Sex Pistols, eternizada pelo seu irreverente álbum *God Save the Queen* (1977) (DK, 2013, pp. 356-357); a partir dos anos 80 foram perdendo alento e transformando-se em registos reinterpretados – como em *Love Will Tell Us Apart* (1990), da banda inglesa *post-punk* The Joy Division, e inspirando também registos mais comerciais em fins dos anos 90 como o *pop punk* das bandas americanas Sum 41 e Green Day.

Seguindo a mesma lógica de experimentação e irreverência, o *rock* alternativo toma nos anos 80 o legado do *punk* como ponto de partida, onde entre uma vaga de editoras independentes procurou sair do circuito underground e atingir fama internacional. Através de bandas como os americanos Velvet Underground, os ingleses R.E.M e também The Smiths, o género diversificou-se em inúmeras vertentes musicais e registos não-convencionais, tendo como ponto em comum o desejo de cunhar uma linguagem inovadora. O género cedo ganhou grande abrangência criativa e subdividiu-se noutros nichos musicais – contam-se como exemplos curtos o *grunge*, uma versão de *rock* dura e áspera que eclodiu em Seattle através da sonoridade de bandas como Nirvana, Soundgarden e Pearl Jam; o *britpop*, uma versão inglesa de *rock* popular e “catchy”, representada então pelos Blur, Oasis e Pulp (DK, 2013, pp. 358-359), e registos híbridos de *funk* e *post-grunge* como os americanos Red Hot Chili Peppers e os Foo Fighters, do ex-baterista dos Nirvana Dave Grohl (n.1969).

Sem prejuízo de outros géneros musicais que se manifestaram nos últimos 30 anos na cultura musical ocidental, o último movimento cultural e musical a afirmar-se no panorama da música contemporânea terá sido porventura o *hip-hop*. Com raiz na cultura poética do *jazz* e *soul*, o movimento surge nos anos 70 a partir dos recortes ou *samples* das partes mais dançáveis do *disco* e *funk*, seleccionadas por DJ Kool Herc em 1973 e remisturadas em vinil num ciclo repetido ou *break*, como construção frásica dos MC's a mercê de uma narrativa de rima num relato da dura realidade urbana americana. Inicialmente um estilo musical, a cultura *hip-hop* diversificou-se enquanto fenómeno cultural, onde entre os *disck-jockeys*, os *rappers*, os *breakdancers* e os artistas de *graffiti* se construiu toda uma identidade, extremamente influente no panorama musical contemporâneo. À parte dos artistas plásticos foram músicos e grupos como Tupac Shakur (1971 - 96), De La Soul, Run DMC, Fugees e N.W.A que expandiram a sua influência além da cultura do bairro, desdobrando o género em variados sub-estilos de grande originalidade e carregando as suas influências até gerações de MC's mais recentes e integrados no séc. XXI como Jay Z (n.1969), Kanye West (n.1977) e Kendrick Lamar (n.1987) (DK, 2013, pp. 368-369).

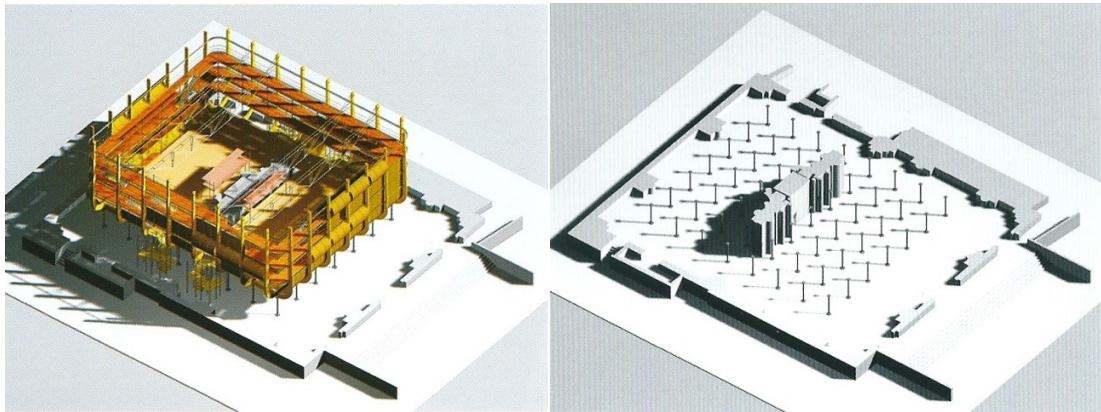
Inter-relações:

I. Inter-relação: a arquitectura musical conceptual, o caso Prometeo

Enquanto que a arquitectura construída para as feiras e exposições pós-45 foram sobretudo obras efémeras onde a música surge como complemento da leitura arquitectónica, os desenvolvimentos sociais e tecnológicos dos anos 70 posteriores – relembre-se a tendência conceptual do desconstrutivismo, um sintoma desta mesma mutação – alteraram a forma de como as pessoas percebem tanto a arquitectura enquanto invólucro como a música enquanto ingrediente. Para exemplificar de como as novas linguagens e processos intelectuais se fundem num novo conceito de vivência do espaço musical, abordamos um projecto único onde esta vivência se materializa de uma forma plenamente revolucionária, a arca de Prometeo (1984-85). Com projecto arquitectónico de Renzo Piano, conceito e música do notável Luigi Nono e texto de Massimo Cacciaria, o Prometeo surge-nos, não enquanto sala de performance, mas enquanto formalização espacial de uma estrutura projectada para ser erigida dentro dois espaços distintos e acolher performances musicais de uma miríade de artistas e intérpretes afectos uma performance de experimentação.

No que pretendemos ser uma leitura global da obra arquitectónica e da composição musical – necessária à nossa avaliação das relações entre espaço e som –, segundo Soriano a primeira consistiu, na sua essência, numa complexa autónoma e peça pré-fabricada – conceptualmente móvel no seu local de montagem e afinável nas suas dimensões de “instrumento”, destinada a ser erigida no interior da Igreja de Lan Lorenzo (1580-1616) em 1984 e na fábrica del Ansaldo em Milão (1985) – que formaliza uma sucessão de retículas de aço de 30m por 26m na horizontal e de 14,5m na vertical, estruturalmente independentes da estrutura portante do invólucro do edifício exterior e onde se insere uma trama quadrada de malha em madeira de contraplacado, formando células individuais sob quatro pisos e destinadas à plateia e músicos – sobre as características acústicas retêm-se a polivalência dos painéis exteriores curvos, ajustáveis na trama segundo as aplicações da reflexão da instrumentação musical afectas à reverberação – e distinguindo-se, além das características já apontadas, pelo jogo de luz das suas reentrâncias e pelo cuidado posicionamento de altifalantes no espaço interior da estrutura musical. Assemelhando-se ao porão de uma “arca”, a acção musical ocorreria nas suas paredes e ao centro situar-se-ia a mesa de controlo da *live electronics*,

elemento de edição electrónica em directo das diversas fontes sonoras e componentes do segundo elemento de acção, a música. Enquanto componente entregue à criatividade de Luigi Nono, o compositor recorda experiências e contactos com outros nomes desse campo – como em Darmstadt, onde contacta com Varèse, Stockhausen, Boulez e Hermann Scherchen, mentor de Xenakis – para se inspirar na criação de uma espacialidade musical experimental: iniciando os trabalhos em 1975 reconhece o potencial da peça enquanto drama musical acusticamente dinâmico, e trabalha directamente com os instrumentistas e engenheiros de som para primeiramente apurar, para cada reticulado e num processo lento de composição e escuta, uma expressão individual musical e espacial concreta como parte integrante de um todo, e debruçando-se seguidamente sobre a componente de edição electrónica afecta à captação do som e a sua manipulação em tempo real – tanto pelos instrumentistas a quem era dada essa liberdade, como pelos técnicos de som ao centro – e a sua sobreposição, a par das fontes naturais, enquanto camada experimental de engenharia electrónica e acústica (SORIANO, 2008, pp. 112-147).



Figuras 107 e 108 – Renzo Piano, “arca” de Prometeo. Axonometrias interiores.

Para nós a “arca” representa um dos, senão o, melhor exemplo de inter-relação experimental entre a obra arquitectónica e a obra musical: quando à essência de uma produção conceptual de um espaço sem-lugar – criado por Piano com o intento propositado de desafiar conceitos espaciais e experimentar novos vocabulários e estruturas - se adiciona uma componente musical tão sublime e imprevisível como esta de Nono – que se distingue compositivamente pela componente aleatória da performance instrumental individual –, e ainda se filtra a componente sensitiva de

ambas segundo um planeio cuidado de fontes sonoras e luminosas, a ambiência criada será a de um extraordinário espectáculo de artisticidade. As homologias possíveis aqui são imensas: desde a forma arquitectónica e musical, unidas na manipulação de elementos individuais, distintos e não-tradicionais, que criam uma atmosfera etérea e cambiante; a função, descaradamente desafiadora, de pôr em causa pressupostos disciplinares há muito instalados e canalizar cada componente espacial e sonora para uma mescla de sensações; até a própria simbologia inerente, já apontada enquanto experimentalismo, se distingue das demais pelo retorno ao conceito, à produção projectual e compositiva genealógica e inclusive ao acrescento da manipulação sonora que põe em causa o próprio conceito de performance eternizada. Com a ordem do engenho triunfa aqui o caos organizado, onde num invólucro dentro de um invólucro o ritmo do interior da arca – com as suas células repetidas – contrasta com a mutabilidade irrepitível dos filtros sonoros aplicados às melodias individuais de cada músico, e sob o inverso a música concebida busca influenciar a própria noção psicológica do espaço circundante, perene no câmbio entre ambientes tão distintos como San Lorenzo e San Ansaldo. Não é necessário descrever cada paralelo – este tipo de união discursiva por si só, e lamentamos que tal experimentalismo não seja repetido com maior frequência no mundo ocidental, há décadas submetido à conformidade do mercado elitista da arquitectura e à descomunal força da indústria discográfica, onde ambas se conformam, entre complementos estéticos, a criar uma herança desinteressante.

II. Inter-relação: *homologia* - o hip-hop “enquanto ritmo urbano”

Entre as associações apontadas nos capítulos anteriores, legíveis num contexto de aplicação propositada de premissas independentes a uma forma a elas adversa, apontamos uma, aversa às anteriores pela natureza casuística da sua formação, mas que consideramos interesse e relevante enquanto complemento da leitura das associações existentes entre arquitectura e música: referimo-nos ao urbanismo americano e o seu papel na criação do género musical do *hip-hop*, relação sob a qual estabelecemos uma *homologia* baseada nos padrões formais da génese arquitectónica, na função do espaço público e privado enquanto incubador dos requisitos sociais do género musical, e na simbologia que a política arquitectónica adoptada pelas entidades políticas promoveu o nascimento deste género musical ferozmente crítico.

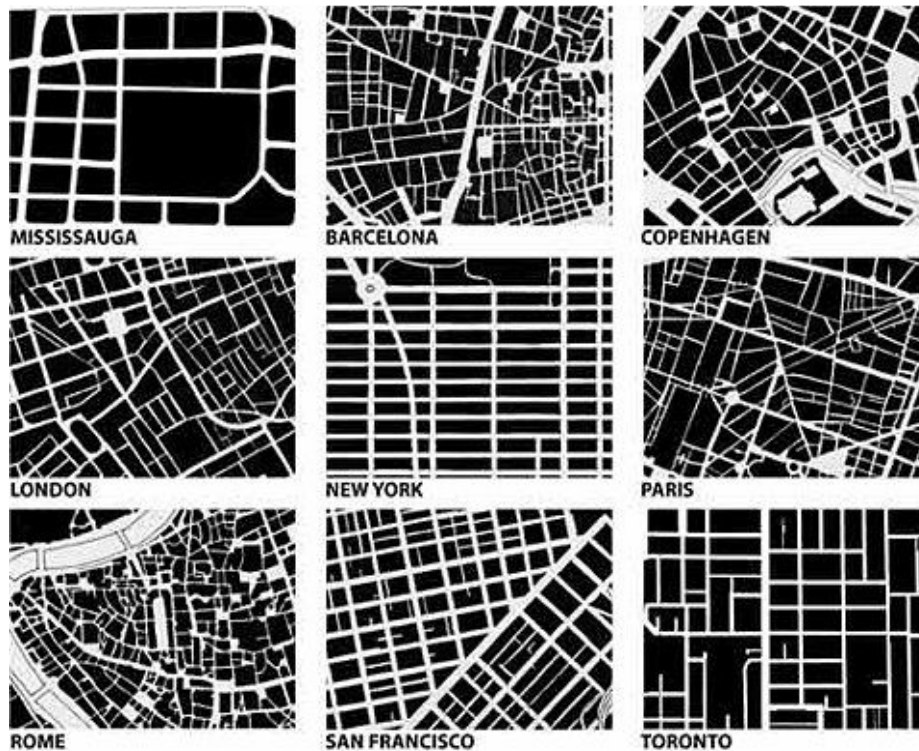


Figura 109 – Plantas de Noly de malhas urbanas de várias cidades europeias e americanas. Note-se a diferença de geometria entre o tecido urbano dos casos europeus, heterógeneo e ramificado enquanto substracto temporal de maior abrangência, e o dos casos americanos, com um padrão mais regular e rectangular.

Sustentamos a nossa homologia através de algumas observações e considerações nossas. Como é do conhecimento comum do círculo arquitectónico, e que complementamos com a imagem acima, o sistema urbano comumente reconhecido como sistema-padrão nas principais cidades e capitais europeias é substancialmente diferente do sistema aplicado nas cidades e capitais do continente americano onde, recordamos, a civilização ocidental só se desenvolveu nos séculos recentes e igualmente – focando agora questão urbana, com os sistemas projectuais de génese iluminista, quadrangulares regulares – particularizou esta paisagem ao criar um sistema urbano ritmado e sequencial, na forma de um padrão que complementa a estética arquitectónica existente e que define, de forma inquestionável, a vivência humana americana do espaço da cidade. Firmando as observações já apontadas e debruçando-nos agora sobre o caso particular das metrópoles norte-americanas do ponto de vista social, o *modus vivendi* das periferias é potenciado pela incubação de características sociais e culturais específicas: a presença de um grande número de imigrantes e descendentes afro-americanos

segregados pela raça e pela classe, portadores de uma forte cultura ancestral musical e poética mas de baixa capacidade financeira, foi sendo canalizada nos anos 60 e 70, após sucessivas afirmações de igualdade de direitos, para uma consciencialização do status social americano na crítica das desigualdades existentes na sociedade americana. Observando a participação arquitectónica neste processo não deixámos de notar alguma responsabilidade na exacerbação desta identidade: as campanhas americanas de habitação social em torre, localizadas nas periferias suburbanas de grandes cidades como Nova Iorque, Chicago ou Los Angeles, marcaram e marcam uma paisagem de opressão de classe ao delegar para estas periferias a habitação de baixo custo em massa para uma maioria tendencialmente afro-americana, que fez e faz vida entre urbanizações de traça repetida e desmesuradamente funcional, de fraca qualidade e de padrão repetitivo, entre edifícios de grande porte e lotes demolidos e vazios, criminalidade elevada e inexistência de uma mínima estabilidade social.

É neste contexto generalizado que surge o *hip-hop*. Enquanto movimento, subdividiu-se em quatro manifestações artísticas – o *rap*, o DJ, o *breakdance* e o *graffiti* – e surgiu no Bronx em finais dos anos 70, uma área com uma malha urbana regular e repetida sem uma mínima variação formal onde, entre habitação social de baixa qualidade e lotes devolutos ou demolidos, a população afro-americana e latina se reunia as chamadas “*bloc parties*”, festas na rua ou em lotes vazios organizadas pelo grupo local Ghetto Boys onde a população convergia para conviver, dançar e assistir às performances de lírica vocal -- lírica essa de forte componente crítica social e política, e que se tornou a base do “*rap*” ou “*MCeing*” – MC para “mestre-de-cerimónias” –, um registo sobreposto a diversas músicas reproduzidas do vinil para os sistemas de som electrónico pelo DJ: sendo a dança um elemento intrínseco à cultura africana, a qualidade musical do *hip-hop* definiu-se quando as partes preferidas das músicas em vinil eram seleccionadas e cortadas pelos DJs, e repetidas em *loop* na mistura com outras partes de outras músicas num acto contínuo musical, formando a base musical e ritmada do *rap* – o “*turntablism*” ou “*mixing*” –, intercaladas ainda com virtuosismos próprios do DJ na interacção com o gira-discos – a que se chamou de “*scratch*”: surge a segunda componente da cultura, o “*DJeing*”. Ao aparato vocal e musical se sucede a componente dançável como terceira “disciplina”, ela própria uma competição de proeza individual subdividida em variados estilos locais, todos de grande destreza técnica – a esta chamou-se o *breakdance*. Entre a expressão vocal e musical eclode também a pictórica – sob a forma do “*graffiti*”, o quarto elemento da cultura *hip-hop* –, uma forma de pintura com aero-sol ou “*spray*” feita em muros e fachadas –, que se celebrou pelo seu carácter

público ilícito e anti-sistema, expressão individual e pela grande abrangência de estilos, dinamizando-se desde a pura escrita às mais complexas e elaboradas obras.

As relações entre a arquitectura social americana e a música do *hip-hop*, no mínimo, inspiradoras. A música do *hip-hop*, em concreto o *rap* e o DJ, formaliza-se enquanto partição de elementos rítmicos vários – as *samples* ou amostras – e define-se na organização de ritmos modulares e quebras, “padrões” e “vazios”, segundo um discurso humano culturalmente exclusivo, enquanto que a arquitectura social do Bronx, do ponto de vista formal, materializa-se ela própria como sucessão de ritmos de cheios e vazios, lotes de grande porte e gavetos demolidos formalizando quarteirões regulares quebrados por ruas, localizações que fomentaram o eclodir do *hip-hop* e que submetem localmente a um discurso lógico humano exclusivo desta realidade: a inter-relação *formal* é, portanto, fortemente rítmica e paralela a ambas as artes, contudo submetida a um diálogo culturalmente localizado e um conteúdo fundamentalmente político e social em ambas as partes. Aquando de uma análise *funcional* a relação é, contudo, inversa: a função deste tipo de arquitectura inicia-se como confluyente – no sentido em que as campanhas de habitação social, nomeadamente as de Nova Iorque, promovidas por Robert Moses (1888 - 1991)¹³⁸ – e termina como segregadora, marginalizando as classes menos afortunadas economicamente para os subúrbios e destes, dada a fraca qualidade da habitação social interior, para o convívio na rua ao invés da casa - sobre este ponto mencionamos as decorrentes investigações¹³⁹ do arquitecto americano Michael Ford afectas à importância da arquitectura no contexto da formação do *hip-hop*, onde o arquitecto aponta, por exemplo numa entrevista que deu e que foi transcrita, como a arquitectura das torres de habitação social americana, no seu entender descendente do Plano Voisin de Le Corbusier, ajudou simultaneamente a libertar espaço do tecido urbano e a criar “*depriving ecologies*”, o que, considera, fomentou o nascer do *hip-hop* (FORD, 2013) –; já para a música do *hip-hop* acontece o contrário, em que a segregação apontada encontra resolução na unificação da população em torno do bem comum, funcionando inclusive como catalisador de um tipo de crítica, musical e pictórica, que era tido nos anos 70 como marginal mas que tem vindo a adquirir estatuto no círculo social e artístico contemporâneo – apontamos como exemplos neste registo a presença

¹³⁸ A despeito do papel de Moses no urbanismo de Nova Iorque e na formação do *hip-hop*, ver “*The Fifth Pillar: A Case for Hip-Hop Architecture*”, (URL: <http://www.archdaily.com/501449/the-fifth-pillar-a-case-for-hip-hop-architecture>.)

¹³⁹ O autor preparou a publicação de um livro, de sua autoria, intitulado *Hip-hop Architecture* que, à data da redação da presente tese (2017) não se encontrava disponível publicamente.

exponencial de artistas de *hip-hop* nos eventos musicais ocidentais, e a “irónica” (dado o estatuto inicial) função do *graffiti* como actual e recorrente dinamizador arquitectónico do ambiente urbano público, das fachadas, muros e dos edifícios devolutos de muitas cidades pelo Mundo. Notável é a componente simbólica comum entre esta “arquitectura do *hip-hop*” e a música do *hip-hop*: a música assume-se como uma cultura de crítica à opressão e aos problemas sociais, políticos e culturais do Mundo, e justifica-se na componente pictórica por esta interacção com o ambiente arquitectónico e urbano, quebrando uma simbologia ancestral da arte de tela ao transformar o substrato físico da cidade e da arquitectura numa autêntica “tela de todos”.



Figura 110 – Odeith, Zeca Afonso, Amadora, Portugal.

Coda

17 - Arquitectura e contemporaneidade: do modernismo à condição super-moderna

17.1. Do espaço para a arquitectura

Desde o Modernismo que a produção artística humana no Ocidente foi sofrendo subtis mutações incubadas durante séculos: no que se iniciara numa quebra das tradições criativas rapidamente enveredou por uma tendência crescente de conceptualização rumo a uma abstracção formal. Vimos que, desde a Grécia Antiga até à Idade Média, o conceito de espaço era tido como filosófico e simbólico, onde desde a proporção harmónica – claramente oriunda da génese musical grega – à holística espiritual do Cristianismo medieval, a falta de crivo metodológico e intelectual celebrava sobretudo uma simbologia teológica enquanto eixo de produção artística, à qual a forma e a função arquitectónicas se submetiam. Com o Renascimento inicia-se, todavia, uma busca – e até certo ponto, uma nostalgia - por uma génese há muito esquecida, onde o conceito de “belo”, intelectualmente reconhecido como propriedade da Antiguidade, ganha força numa nova espacialidade, concebida agora plenamente para o Homem: inicia-se aqui a viragem arquitectónica, onde a academia e o intelectualismo liberal fomentaram uma complexificação crescente de novas espacialidades, e assim, novas arquitecturas. Esta “nostalgia” ramificaria brevemente na monumentalidade barroca, que exacerbou o conceito de espaço privado até dimensões de, diga-mos, fraca modéstia e limites insustentáveis, contudo decisiva à luz da experimentação e do juízo da observação na conformação e consolidação de um vocabulário neo-clássico universal. A espacialidade ocidental segue tornando-se uma ciência exacta, domada pela experiência e pelo engenho humano, onde entre desenho de planeio e perspectiva visual se totaliza, com o Iluminismo e a Revolução Industrial, a verdadeira centralização do Homem no intelecto humano, alimentada pelas ciências e por tecnologias cada vez mais avançadas e exactas. Entre tumultos, guerras e tendências artísticas radicais o Mundo ocidental desenvolve-se tornando-se – pelo menos ideologicamente – de todos, onde a habitação, o urbanismo e o espaço público se aproximam de condições de uso mais dignas de uma escala, física e social, cada vez mais imprevisível e inevitável. Em meados do séc. XX dá-se uma verdadeira explosão social, cultural e tecnológica: o espaço emparelha com o tempo e já não é produto de uma qualquer filosofia imaterial, mas, acima de tudo, um ingrediente-chave no jogo mundial do funcionalismo capitalista, ingrediente esse

necessário à sociedade para se manter autónoma, prática, eficiente e cada vez mais globalizada.

Contudo, o vocabulário estético clássico perdeu-se enquanto exotismo do passado, vencido pela abundância de informação que submete a noção humana de tempo a um momento fugaz e efémero: finda a raiz arquitectónica clássica, arcaica e desconexa, o progresso tecnológico e económico torna-se o objectivo final da concretização humana, e este transborda na arquitectura do séc. XXI na materialização de formas radicais e abstractas, numa busca incessante e interminável do fascínio pela forma que a passagem do tempo rapidamente resolve no esquecimento, e que torna o acto de projectar arquitectura um ciclo incessante de experiências repetidas e substituíveis na criação de novas raízes que voltem a ligar o ser humano à Terra, uma ligação há muito perdida.

17.2. Do som para a música

A transformação do som em música distingue-se da relação espaço-arquitectura entre as diferenças gradualmente apontadas, pelo seu propósito biológico – precisamos de arquitectura para viver o nosso quotidiano biológico, mas a música não aparenta possuir um mesmo propósito natural. A sua existência serve-nos de pertença e realização, posto que transformar o som em música é transformar uma matéria bruta em algo belo, prazeroso e justificável por si só na sua existência enquanto criação emocional. Em toda a sua evolução – desde os primórdios da percussão no ritual até a grandes organizações instrumentais –, a música ocidental seguiu complexificando-se em ramificações variadas, todas elas unidas na aclamação do mesmo espírito humano que incentiva a expressão. Vimos como se iniciou enquanto ritual espiritual e se materializou desde logo como satisfação dos deuses da Antiguidade, como se transformou num veículo de catarse espiritual durante o Cristianismo da Idade Média, como se organizou em composições virtuosas de grande dinamismo no Renascimento e como se tornou num espectáculo de dramaturgia no teatro e na ópera barrocas: todas estas vertentes descendem da interpretação filosófica de uma harmonia física patente nas cordas tencionadas do monocórdio de Pitágoras, e das teorias por ele formuladas na consagração de um Universo matematicamente estruturado. Esta harmonia, termo comum e transversal no vocabulário do arquitecto, do músico e do artista plástico, manteve-se enquanto força motriz criadora até inícios do séc. XX, onde o individualismo do sujeito criador – agora mais liberto de um poderoso e opressivo juízo social – favoreceu a quebra com a tradição, na busca de novas melodias, ritmos e harmonias: as tonalidades anteriores, lineares e facilmente abarcáveis, não mais servem a partir deste

momento para explicar os anseios da alma, e experimentaram-se outras, cada vez mais distantes da tradição cultural e que puseram em evidência o potencial ilimitado do som enquanto matéria mutável da música e enquanto veículo de crítica política, social e cultural.

A música do séc. XX não é mais elitista, exclusiva - ela torna-se parte da cultura popular de todos, acessível e gratuita, dinamizando-se em dois mundos distintos que a seu tempo aprendem a conviver e a influenciar-se mutuamente. Através das novas comunicações e da consolidação, a par da gravação, de uma verdadeira indústria discográfica a música popular transforma-se na aclamação das culturas globais pela sua disponibilidade (que se quer gratuita), onde as suas formas e géneros se unem pela vontade de se mostrarem ao Mundo, de expressarem as suas ideias, as suas danças, a sua partilha, assim convidadas a alcançar os cantos mais recônditos do planeta através do disco enquanto meio físico e palpável, e portanto passível de ser contemplada tanto pelo consumidor desinteressado como pelo mais fiel ouvinte.

Entre tradições e revoluções a música seguiu tornando-se uma arte da vida, o reflexo do espírito e da criatividade humanas, e a sagração do nosso mais profundo estado de alma.

17.3. Do espaço para a música

A influência do espaço na música é total – sem espaço o som não nos é transmitido ao ouvido, e portanto a música não se faz sentir sem ele. Ainda que seja um componente física do Universo e apreensível pelos sentidos, o seu uso enquanto veículo musical não é nem foi o mesmo para todas as culturas: como vimos, o Homem primitivo fez uso do espaço enquanto veículo de suporte, não domada, do ritual; porém, com a Antiguidade Grega, iniciou-se a sua manipulação plena com vista ao acolhimento dos fenómenos musicais do drama humano no teatro, algo que seria potenciado na Idade Média com o uso do interior gótico enquanto “ressoador” das melodias vocais da polifonia e da sua atmosfera divina. Entre intento e casualidade o Homem do Renascimento tomou o espaço como invólucro da actividade humana e musical, desenvolvendo-a em escalas de instrumental cada vez maiores até ao Barroco e *rocaille*, onde oscilou entre a monumentalidade da Ópera e a pacatez do salão nobre na busca por uma apreciação contemplativa. O espaço pluraliza-se, experimenta cientificamente as propriedades do som rumo à Acústica, tomando balanço com a Revolução Industrial para construir interiores maiores acessíveis a um público mais numeroso e abrangente de gosto.

Todavia foi no séc. XX, com o desenvolvimento tecnológico, cultural e social que nos é conhecido, que se postulou o uso do espaço de novas e variadíssimas maneiras musicais: enquanto salas de ópera dedicadas, salas de concerto com uma acústica invejável, grandes praças de convívio de músicos de jazz, salas de gravação acolhedoras e grandes espaços abertos prontos a acolher os hoje usuais festivais de música. A pluralização dos espaços musicais, tanto os intencionados como os espontâneos, ganha para além da apresentação da obra uma nova dimensão, a da manipulação activa e consciente da matéria sonora musical durante processo de criação. A influência do espaço na música é, portanto, dupla - enquanto vocalizador externo das suas propriedades físicas, e enquanto inspiração psicológica e poética das suas qualidades mais fortes - abarcável a partir de muitos pontos e onde as homologias que estabelecemos se aproximam apenas dos paralelos existentes entre a actividade do arquitecto e o substrato da música, contudo, acrescentamos nós, sem nunca conseguir verdadeiramente demonstrar com clareza todos os mistérios espaciais por detrás da criação musical dentro de arquitectura.

17.4. Do som para a arquitectura

Arquitectura sem som é arquitectura vazia — através dele complementamos os demais sentidos na percepção daquilo que nos rodeia e, ainda que recorrentemente nos esqueçamos da sua importância, ligamo-nos com a arquitectura e o espaço através da sensibilidade do eco, do reflexo, do timbre e de todas as suas qualidades. No acto de habitar a contenção do som é relativamente importante na obtenção de um espaço calmo e acolhedor, primando pela sua redução ao mais pequeno incómodo; no universo musical, a qualidade do som é extremamente importante para uma estimulante assimilação da obra da arte sonora, pois que funciona como uma forma de comunicação da obra, pronta a ressoar segundo o seu mais pequeno estímulo e a revelar a dimensão do seu interior, a aumentar a sua força ou a destruí-la no vazio, e a participar na criação e actuação de uma dada obra tornando-a digna de ser escutada inúmeras vezes. O papel do som na apreciação da arquitectura é assim de extrema importância: através dele — bem como da música — a arquitectura revela-nos uma presença muito para lá dos seus contornos físicos, mostrando-nos além da sua dimensão exterior aquilo que esconde no seu interior e permite que o sujeito se possa sentir acomodado e confortável dentro de um espaço que se quer convidativo e inspirador.

REFERÊNCIAS DE FIGURAS

Figura 1 - Stephane Cardinaux, *Géométries Sacrées*, Ed. Trajectoire, 2006. Tomo I. "Propileus"

Figura 2 - Stephane Cardinaux, *Géométries Sacrées*, Ed. Trajectoire, 2006. Tomo I. "Propileus"

Figura 3 - Dóczy, G. (1990). *O Poder dos Limites - Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitectura*. São Paulo: Mercuryo Lda.

Figura 4 - Dóczy, G. (1990). *O Poder dos Limites - Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitectura*. São Paulo: Mercuryo Lda.

Figura 5 - Dóczy, G. (1990). *O Poder dos Limites - Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitectura*. São Paulo: Mercuryo Lda.

Figura 6 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 7 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 8 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 9 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 10 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 11 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 12 - Panofsky, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.

Figura 13 – Stephane Cardinaux, *Géométries Sacrées*, Ed. Trajectoire, 2006. Tomo I. p. 54

Figura 14 – Stephane Cardinaux, *Géométries Sacrées*, Ed. Trajectoire, 2006. Tomo I. p. 54

Figuras 15 e 16 – Raimundo, N. (2014). *A Harmonia Musical da Arquitectura de Seiscentos - Análise e intervenção no Convento de Santa Marta*. (Master Dissertation), UTL, Lisboa.

Figura 17 - WITTKOWER, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (6th ed.). Great Britain: Academy Editions.

Figura 18 – WITTKOWER, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (6th ed.). Great Britain: Academy Editions.

Figura 19 - WITTKOWER, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (6th ed.). Great Britain: Academy Editions.

Figura 20 – WITTKOWER, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (6th ed.). Great Britain: Academy Editions.

Figuras 21 e 22 – SERLIO, S., *Libro primo d'architettura...*, 1566, f. 16v.

Figura 23 – TAVARES. Domingos (2007), António Rodrigues, Dafne Editora (apêndice por XAVIER, J.P.)

Figura 24 - Norberg-Schulz, C. (1986). *Baroque Architecture*: Random House Incorporated.

Figura 25 e 26 - Norberg-Schulz, C. (1986). *Baroque Architecture*: Random House Incorporated.

Figuras 27 e 28 - Norberg-Schulz, C. (1986). *Baroque Architecture*: Random House Incorporated.

Figura 29 - Norberg-Schulz, C. (1986). *Baroque Architecture*: Random House Incorporated.

Figura 30 – Obtido a 3 de Fevereiro de 2017 em <http://www.cm-mafra.pt/pt/turismo/palacio-nacional-de-mafra-0>

Figura 31 - BNL (fundo Antigo inv^o. 306) (ópera *Didone Abbandonata*).

Figuras 32 e 33 - BNL (fundo Antigo inv^o. 304), BNL. Cota: D88A

Figura 34 - M.M.Paris (des.); *Collecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terramoto e pelo fogo do primeiro de Novemb.ro de 1755* (Museu da Cidade, Lisboa).

Figura 35 - Prov. A.N.B.A. "Scala di almi n^o 100 Romani"

Figura 36 – Prov. A.N.B.A. "Scala di almi n^o 100 Romani"

Figura 37 – BNL.

Figura 38 - JANUÁRIO, P. G. (2008). *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales.* . (PhD), ETSAM/UPM, Madrid

Figura 39 - JANUÁRIO, P. G. (2008). Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales. . (PhD), ETSAM/UPM, Madrid

Figura 40 – Obtido a 21 de Janeiro de 2017 em <http://lisbon-pre-1755-earthquake.org/image-gallery/?album=1&gallery=8>

Figura 41 – Coleção Casa Cadaval.

Figura 42 – Obtido via Wikimedia Commons em 13 de Dezembro de 2016.

Figura 43 – DGEMN (adaptado).

Figura 44 - KING, R. (1996). *Emancipating Space*. USA: The Guilford Press.

Figura 45 - BERANEK, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses - Music, Acoustics and Architecture* (2nd ed.). New York: Springer-Verlag.

Figura 46 - Obtido via Wikimedia Commons em 13 de Dezembro de 2016.

Figura 47 - Obtido via Wikimedia Commons em 13 de Dezembro de 2016.

Figura 48 – Obtido via Wikimedia Commons em 13 de Dezembro de 2016 (adaptado).

Figuras 49 e 50 - Ching, F. D. K., Jarzombek, M. M., & Prakash, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley.

Figura 51 - JANSON, H. W. (1992). *História da Arte* (5th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 52 – Imagem cedida por Paulo Pereira do powerpoint “Herigoyen”.

Figura 53 – Obtido via Wikimedia Commons em 10 de Março de 2017.

Figuras 54 e 55 – Obtido via Wikimedia Commons em 10 de Março de 2017.

Figuras 56 e 57 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figura 58 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figura 59 - IPPAR, actual DGPC.

Figura 60 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figura 61 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figura 62 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figura 63 - Arquivo do Círculo de Leitores /Temas & Debates.

Figuras 64 e 65 – Curtis, W. J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900*: Phaidon Press. Ching, F. D. K., Jarzombek, M. M., & Prakash, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley.

Figura 66 – Obtido via Wikimedia Commons em 18 de Maio de 2017.

Figura 67 - Lundy, M. (2001). *Sacred Geometry*: Bloomsbury USA.

Figura 68 – Lundy, M. (2001). *Sacred Geometry*: Bloomsbury USA.

Figuras 69 e 70 – Lundy, M. (2001). *Sacred Geometry*: Bloomsbury USA.

Figuras 71 e 72 – Curtis, W. J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900*: Phaidon Press.

Figura 73 - Frampton, K. (2007). *The Evolution of 20th Century Architecture: A Synoptic Account*: Springer.

Figuras 74, 75 e 76 - BERANEK, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses - Music, Acoustics and Architecture* (2nd ed.). New York: Springer-Verlag.

Figuras 77 e 78 – Acedido a 15 de Maio de 2017 em

<https://cdn1.pamono.com/l/z/2017/03/0000061974-0458x0323/aeg-turbine-factory-by-peter-behrens-photo-taken-in-1928.png>. Acedido a 16 de Maio de 2017 em

<https://designhistoryresearch.wordpress.com/category/peter-behrens/>

Figura 79 – Curtis, W. J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900*: Phaidon Press.

Figura 80 – Ching, F. D. K., Jarzombek, M. M., & Prakash, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley.

Figura 81 – Acedido a 29 de Maio de 2017 em <http://www.fallingwater.org>

Figura 82 – Acedido a 30 de Maio de 2017 em <http://www.tinadhillon.com/tag/schroder-house/>

Figuras 83 e 84 – Acedido a 30 de Maio de 2017 em

http://www.spainisculture.com/en/monumentos/barcelona/pabellon_de_mies_van_der_rohe.html e <http://miesbcn.com/the-pavilion/>.

Figuras 85, 86 e 87 – Ching, F. D. K., Jarzombek, M. M., & Prakash, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley.

Figuras 88 e 89 – Ching, F. D. K., Jarzombek, M. M., & Prakash, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley. Acedido a 30 de Maio de 2017 em <http://www.archdaily.com.br/br/783522/classicos-da-arquitetura-unidade-de-habitacao-le-corbusier>

Figuras 90 e 91 – Acedido a 31 de Maio de 2017 em <http://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright/5037de5128ba0d599b0000bc-ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-image> e <http://www.archdaily.com/66828/ad-classics-twa-terminal-eero-saarinen>

Figura 92 – Acedido a 1 de Junho de 2017 em http://obviousmag.org/musica_ao_longe/2015/02/pruit-igoe-prophecias-falsas-profecias-de-prosperidade-reduzidas-a-po.html

Figuras 93 e 94 – Acedido a 2 de Junho de 2017 em <http://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>

Figura 95 – SORIANO, S. M. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 96 e 97 – SORIANO, S. M. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 98, 99 e 100 – SORIANO, S. M. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 101, 102 e 103 – Acedido a 2 de Junho de 2017 em www.archdaily.com/109136/ad-classics-munich-olympic-stadium-frei-otto-gunther-behnisch, <http://www.archdaily.com/tag/centre-pompidou> e <http://www.archdaily.com/152495/ad-classics-hong-kong-and-shanghai-bank-foster-partners>

Figuras 104, 105 e 106 – Acedido a 2 de Junho de 2017 em <http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>, <http://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind> e <http://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry>

Figuras 107 e 108 – SORIANO, S. M. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 109 – Acedido a 4 de Junho de 2017 em <http://www.bricoleurbanism.org/category/theory/>

Figura 110 – Acedido a 4 de Junho de 2017 em

<http://www.verportugal.net/vp/pt/102016/ModaDesign/5845/Pr%C3%A9dios-de-Amadora-transpiram-cultura.htm>

BIBLIOGRAFIA E OBRAS CITADAS

- Alberti, L. B., & Tappe, E. (1541). *De Re Aedificatoria Libri Decem Leonis Baptistae Alberti Florentini ...: quibus omnem Architectandi rationem dilucida breuitate complexus est*: Cammerlander.
- BAGENAL, H. W., A. (1931). *Planning for good acoustics*: Methuen.
- BARRON, M. (2009). *Auditorium Acoustics and Architectural Design*: Taylor & Francis.
- BEARD, D., & GLOAG, K. (2016). *Musicology: The Key Concepts*: Taylor & Francis.
- BERANEK, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses - Music, Accoustics and Architecture* (2nd ed.). New York: Springer-Verlag.
- BOFFI, G. (2015). *História da Música Clássica*. Lisboa: Edições 70.
- CARY, M., DENNISTON, J. D., DUFF, J. W., NOCK, A. D., ROSS, W. D., & SCULLARD, H. H. (1949). *Oxford Classical Dictionary* (1st ed.): OUP Oxford.
- CHING, F. D. K., JARZOMBEEK, M. M., & PRAKASH, V. (2011). *A Global History of Architecture*: Wiley.
- CHRISTENSEN, T. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory* (1st ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- COLQUHOUN, A. (2002). *Modern Architecture*: Oxford University Press.
- DAVID, J. L., & JOHNSON, D. (2006). *Jacques-Louis David: New Perspectives*. Newark: University of Delaware Press.
- de MONCAN, P., & HEURTEUX, C. (2002). *Le Paris d'Haussmann*: Ed. du Mécène.
- DELIUS, C., GATZEMEIER, M., SERTCAN, D., & WUNSCHER, K. (2001). *História da Filosofia da Antiguidade aos dias de hoje*. Alemanha: Koneman.
- DK. (2013). *Music - The Definitive Visual History*: Dorling Kindersley Limited.
- DÓCZI, G. (1990). *O Poder dos Limites - Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitectura*. São Paulo: Mercuryo Lda.
- ECO, U. (1989). *Arte e beleza na estética medieval*: Presença.
- FISHER, B. D. (2005). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses: Opera Journeys* Pub.

- FORD, M. (2013). *Le Corbusier - The Forefather of Hip Hop? : UnSpoken Borders*.
- FORSYTH, M. (1985). *Architecture et musique: l'architecte, le musicien et l'auditeur du 17e siècle à nos jours*. Liège: Mardaga.
- FRANCASTEL, P. (1963). *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil.
- GHIRARDO, D. (1997). *Les architectures postmodernes*. Paris: Thames & Hudson, Univers de l'art edition.
- GOITIA, F. C. (1992). *Breve História do Urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- GOMES, P. V. (2007). *14,5 Ensaios de História e Arquitectura*. Lisboa: Edições Almedina.
- GREENOUGH, H., & SMALL, H. A. (1947). *Form and Function: Remarks on Art, Design, and Architecture*: University of California Press.
- GRIFFITHS, P. (1998). *A Música Moderna* (1st ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- GRIFFITHS, P. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Bizâncio.
- GYMPEL, J. (2001). *História da Arquitectura da Antiguidade aos Nossos Dias*. Alemanha: Konemann.
- HAUSER, A. (2005). *Social History of Art, Volume 3: Rococo, Classicism and Romanticism*: Taylor & Francis.
- HENRIQUE, L. L. (2014). *Acústica Musical* (5th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HURAY, P., & DAY, J. (1988). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*: Cambridge University Press.
- JANSON, H. W. (1992). *História da Arte* (5th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JOHNSTON, I. (1989). *Measured Tones, The Interplay of Physics and Music*. Bristol: Institute of Physics Publishing.
- KING, R. (1996). *Emancipating Space*. USA: The Guilford Press.
- KRUFT, H.-W. (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (1st ed.). New York: Princeton Architectural Press.
- LAWRENCE, A. W., & TOMLINSON, R. A. (1996). *Greek Architecture*: Yale University Press.

- LEITÃO, H. M., Bernardo; GESSNER, Samuel; SILVA, Ana Cristina; FERREIRA, Teresa Duarte. (2008). *Sphaera Mundi: A Ciência na Aula da Esfera*. Lisboa: BNP.
- LORD, M., & SNELSON, J. (2008). *História da Música da Antiguidade aos Nossos Dias* (R. Malhotra Ed.). Eslovénia: h.f.ullmann.
- LUNDY, M. (2001). *Sacred Geometry*: Bloomsbury USA.
- MATHEUS, D. C. (1631). *Tractado De Architectura Que leo o Mestre, e Archit[ect]o Mattheus do Couto o velho No anno de 1631*. (946). BNL.
- MAYER, J.-J. S. J. (1962). *Encyclopédie universelle* (Vol. 4). Belgique: Gerard & Co.
- MOONAN, W. (7 Dezembro 2007). German Design for an Industrial Age Retrieved 18-04-2017
- MOTA, M. d. C. A. d. (2010). *Arquitetura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*. Porto: FAUP Publicações.
- MOURA, V. G. (2007). *Camões e a Divina Proporção*. Lisboa: INCM.
- NETTL, B. (1956). *Music in primitive culture*: Harvard University Press.
- NUNES, P. S. (2005). *História da Cultura e das Artes*. Lisboa: Lisboa Editora, S.A.
- OXFORD DICTIONARIES: BRITISH AND WORLD ENGLISH. (2016). Retrieved 09-06-2016, from https://en.oxforddictionaries.com/definition/scientific_method
- PANOFSKY, E. (1986). *Architecture gothique et pensée scolastique* (P. Bourdieu Ed.): Editions de Minuit.
- PEREIRA, P. (2001). *Acústica* (Vol. I).
- PEREIRA, P. (2014a). *A Arquitetura Gótica*. Lisboa: Jornal de Notícias.
- PEREIRA, P. (2014b). *Barroco*. In C. d. Leitores (Ed.), *Decifrar a Arte em Portugal* (Vol. V). Lisboa: Círculo de Leitores.
- POLYCHRONOPOULOS, S., KOUGIAS, D., POLYKARPOU, P., & SKARLATOS, D. (2013). The Use of Resonators in Ancient Greek Theatres. *Acta Acustica united with Acustica, S. Hirzel Verlag*, 99(1).
- PORTUGAL, U. E. (2012). URBANISMO EM PORTUGAL. Retrieved 2-05-2017, from <http://www.arquiteturaportuguesa.pt/urbanismo-em-portugal/>

- PRESS, O. U. Ragtime. Retrieved 23-05-2017
- RAHN, J. B., B. (2014). *Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays*: Taylor & Francis.
- RAIMUNDO, N. (2014). *A HARMONIA MUSICAL DA ARQUITECTURA DE SEISCENTOS - Análise e intervenção no Convento de Santa Marta*. (Master Dissertation), UTL, Lisboa.
- READ, H. (1969). *A Filosofia da Arte Moderna*. Lisboa: Edições Ulisseia.
- SIMSON, O. v. (1962). *The Gothic Cathedral - Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (2nd revised ed.). New York: Harper & Row Inc.
- SORIANO, S. M. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- STOKSTAD, M., & COTHREN, M. W. (2010). *Art History* (4th ed. Vol. 2). USA: Prentice Hall.
- TASCHEN, A. (2016). *L'architecture moderne de A à Z*: Taschen.
- VARRIANO, J. (1990). *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó* (1st ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- VITRUVIUS, G., F.S. (1931). *Vitruvius, On Architecture* (F. S. Granger, Trans.). London-Cambridge: Loeb Classical Library.
- WARREN, C. W. (1973). "Brunelleschi's dome and Dufay's Motet". In P. H. Lang (Ed.), *The Musical Quarterly* (Vol. 59): G. Schirmer.
- WITTKOWER, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (6th ed.). Great Britain: Academy Editions.
- WRIGHT, C. (2010). *Listening to Western Music*. USA: Cengage Learning.
- ZAMACOIS, J. (2009). *Teoria da Música*. Coimbra: Edições 70.

APÊNDICE

APÊNDICE - CONTEXTOS HISTÓRICOS, ARQUITECTÓNICOS E MUSICAIS, DECORRENTES DO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO

A música primitiva

Existem poucas (ou nenhuma...) informações sobre as primeiras manifestações musicais do Homem pré-histórico. As escassas que nos chegaram vêm de achados arqueológicos e iconografia, encontrada em cavernas e sítios isolados, que permitiram a estas descrições resistirem à passagem no tempo e é através delas que se corrobora a associação das primeiras manifestações musicais a ritos e cerimónias de índole espiritual, cuja longevidade remonta ao Paleolítico Inferior (c. 40.000-8000 a. C.) e que se conhece a partir de instrumentos primitivos feitos a partir de conchas e ossos perfurados. Pensa-se que esta tradição artesanal se terá difundido verbalmente de geração em geração, especializando-se cada vez mais com a adição da argila como matéria-prima, que permitiu que a partir do Neolítico (c.5000-2500 a. C.) se complexificasse o timbre dos rituais que acompanhavam os estágios da vida humana, do trabalho às danças e formas de entretenimento, adensado na Idades do Bronze e Ferro (2300 a. C. a 800 a. C. e adiante) com a adição de trombetas e cornetas em bronze, elementos integrantes do que se pensa serem intuítos de guerra e rituais de passagem (LORD & SNELSON, 2008). Na observação desta evolução pode-se inclusive postular que os próprios monumentos do Megalítico, tidos como marcos de índole espiritual ou fúnebre, foram também eles concebidos como elementos ressoadores destes mesmos instrumentos primitivos, aumentando o seu volume e intercalando com a reverberação na produção de ritmos mais complexos (PEREIRA, 2001, pp. 60,61). No contexto em que a música era criada e ensinada é importante frisar que a recorrência do fenómeno musical *enquanto complemento destes eventos espirituais* resultou, na verdade, de uma estreita e instintiva associação entre a voz, a dança e os primeiros instrumentos primitivos, considerados então *como uma extensão de membros humanos*, já destinados a suportar a base dos anseios espirituais do Homem como elemento de ligação entre *a voz humana como meio de purga interior* e a realidade cósmica superior ao plano terrestre (BOFFI, 2015, pp. 10,11); com a emergência das primeiras grandes comunidades urbanas no Médio Oriente c. 3000 a. C. criaram-se então os primeiros sistemas de escrita, e com eles os primeiros registos da teoria e relatos da prática musical que, quando complementados por iconografia e instrumentos sobreviventes, nos forneceram um registo impressionante do universo musical desta região e da sua importância para o rumo da música ocidental e oriental.

Só assim nos foi possível perceber que regiões como a Mesopotâmia e a Anatólia desenvolveram, com relativa integridade, a sua própria tradição musical independente, contudo interligando-se através de trocas comerciais, e portanto, culturais: para a cultura musical da primeira, importante para o actual ponto, contribuíram sobretudo os Sumérios e as suas "cidades-estado", onde entre guerras vitoriosas e desastrosas contra a Acádia (c. 2334 a. C.), Assírios (1200 a. C.) e Persas (539 a. C.) souberam manter de facto uma considerável integridade cultural, hoje conhecida a partir de registos encontrados na região que nos demonstram qual terá sido a importância dos ritos musicais religiosos nos templos e círculo da corte mesopotâmica. Sabe-se inclusive, a partir dos registos cuneiformes, que não só o termo sumério e acádio para "música", *nigutu*, significava sensivelmente "felicidade", como também que a *nigutu* se manifestava tradicionalmente tanto nas modestas rotinas pastoris como nas primeiras orquestras cortesãs de relativa dimensão – constituídas, segundo iconografia, por harpas, flautas, oboés e tímpanos -, que nos demonstram assim a abrangência do universo musical destas culturas. É igualmente interessante - e pertinente - observar que, segundo um texto datado c. 2070 a. C., a região serviu de berço às primeiras formas de teoria musical e métodos de afinação – no que terá sido um esquema "primitivo" de afinação por quintas -, importantes para o contexto musical quando observados sob a génese do monocórdio de Pitágoras (v. 3.2.1) e a criação dos oito modos de canto gregoriano medieval (LORD & SNELSON, 2008, pp. 7,8).

O Império Romano e o Paleo-cristianismo: os novos espaços de culto

Aquando da conquista da Grécia Antiga pelo Império Romano em 168 a.c., a filosofia romana que suportava o seu *modus vivendi* concedia valor supremo à integridade das culturas submetidas ao seu poder, pelo que a absorção dos ideais arquitectónicos dos gregos e demais povos subjugados foi lenta mas consideravelmente contributiva no panorama artístico-cultural, resultando num registo híbrido de várias culturas diferentes que convergiram, cultural e tecnologicamente, tanto numa tradição arquitectónica única e impar como numa tradição musical imperativa e eclética.

Já no alvor cristão, e lembrando que a transição da fé politeísta para a adoração cristã foi lenta e marcada por perseguições, tanto na República como na própria permuta para o regime imperial, com a oficialização do Cristianismo no Império Romano em 391 por Diocleciano e o fim do controlo deste sobre o Ocidente em 395 a transferência da capital do império pelo imperador Constantino para Constantinopla antevia já o saque de Roma pelos visigodos em 410, muito devido ao enfraquecimento do poderio político-militar. Com a queda oficial do Império Ocidental em 476, e sendo o território ocupado por povos bárbaros que não simpatizavam com o estilo de vida romano - de onde se incluí os Muçulmanos, fortemente impulsionados pela doutrina maometana, os Visigodos, os Godos e os Vândalos, entre outros -, deu-se entrada num período tumultuoso de sedimentação do poder territorial. A gradual consolidação de diversas facções políticas autónomas em reinos distintos por toda a Europa durante um período de guerras recorrentes permitiu que a Igreja - centrada em Roma sob a alçada do Papa - cedo pretendesse assumir o controlo social, muito através das suas manifestações artísticas, fossem elas arquitectura, pintura, escultura ou música: enquanto na Grécia Antiga havia uma clara separação social e mental entre a criação laica e a criação regida por motivos religiosos, a instabilidade política da Idade Média permitiu à Igreja assumir as premissas pelas quais a arte se deveria de reger nos séculos seguintes.

Românico

Numa Europa ainda formada por povoações autónomas politicamente, terá sido a partir de Carlos Magno (742/747/748 - 814) - rei dos Francos, primeiro imperador do Sagrado Império Romano - que estas povoações lentamente se agregaram em numa única fronteira, com carácter político próprio e uma única religião monoteísta. A fidelização do Império Romano à fé cristã revelou-se uma das acções mais decisivas no curso das artes e sociedade - tanto directa como indirectamente - e a conjuntura política e social em constante mutação ditou que a religião cristã em expansão concentrasse em si, a respeito de um reconhecimento da liderança monárquica, grande poder sobre a sociedade: considerando que o Grande Cisma de 1054 enfraqueceu a fé dos crentes, a revitalização da crença na instituição rejuvenesceu-se muito fruto de um investimento do papado nas peregrinações - como no caso das Cruzadas de 1095 à Terra Santa - e uma capacidade exímia de conversão religiosa dos fiéis nas terras conquistadas. Janson acrescenta ainda que, para além das Cruzadas, foram igualmente preponderantes neste período a submissão dos Bárbaros à fé cristã, a desintegração do califado de Córdova (1031) em pequenos Estados - subjugados posteriormente na "reconquista" da Ibéria -, e a fixação dos Magiares na Hungria os elementos-chave verdadeiramente decisivos no "(...) *novo surto de vitalidade por todo o Ocidente*" (JANSON, 1992, p. 279); esta capacidade única de planeamento, acrescentamos, de verdadeiramente disseminar o pensamento cristão além das fronteiras das cidades-estado do continente e acompanhando o aumento de trocas comerciais entre os limites do Mediterrâneo, permitiu à Igreja impor lentamente o controlo da arte ocidental e igualmente adquirir riqueza e prestígio, essenciais às campanhas de construção e evangelização que viria a impor neste período por toda a Europa. Assim, a dissolução do Império Romano do Ocidente e a consequente instabilidade na Europa teve na arquitectura um impacto particular, na medida em que a estagnação da construção por parte do império em colapso permitiu à Igreja assumir esse papel, aliando-se então à monarquia no poder e conquistando gradualmente um poder político, económico, social e cultural tal que este só viria a ser posto em causa com o Renascimento.

Renascimento - ruptura e reinvenção da arquitectura: perspectiva harmónica e proporção

Se bem que o Renascimento tenha atingido todos os campos artísticos, o paralelismo cronológico desde cedo gerou discussões entre historiadores sobre o seu ponto de origem, pelo que se pode concluir de forma geral, segundo Janson que o resume muito bem, que "(...) talvez o único ponto essencial em que a maioria de especialistas está de acordo seja o de que o Renascimento começou quando os Homens se aperceberam que já não viviam na Idade Média (JANSON, 1992, p. 366)"; ainda, com a desagregação da mitologia grega pagã e a sua "substituição" pela fé cristã durante a Idade Média, a representação de temáticas pagãs, tanto na escultura e pintura como na arquitectura, fora desagregada da sua temática original: o artista limitava-se a utilizar o leque de expressões, gestos e geometria subliminar para posicionar os actores – no caso da tela – ou dispor os modelos – como no caso do contraposto, no que diz respeito à escultura –, e optou-se por substituir as entidades representadas nos modelos clássicos por equivalentes cristãos. Constatando que este facto tenha sido recorrente durante séculos, Janson reitera também que fora apenas em meados do séc. XV - através de artistas como Mantegna e Pollaiuolo – que se iniciou um retorno à imagética clássica. Toma de exemplo *O Nascimento de Vénus*¹⁴⁰ (1483), da autoria de Botticelli (1444/5-1510), considerado pelo autor como "(...) a primeira imagem monumental, desde os tempos romanos, da deusa nua, numa atitude derivada das suas estátuas clássicas (JANSON, 1992, p. 492)"; este reavivar, considera, advém de um complexo processo argumentativo e filosófico, que funde magistralmente o paganismo grego há muito desaparecido com a interpretação cristã dos mesmos pressupostos morais numa mesma representação, e que tem em Marsílio Ficino (1433-1499) o seu mais fiel representante. Após contactos com as obras de Platão e de Plotino, Ficino teoriza que "(...) a vida do Universo, incluindo a do homem, estava ligada a Deus por um circuito espiritual, continuamente ascendendo e descendendo, de modo que toda a revelação, quer da Bíblia, quer de Platão, quer ainda dos mitos clássicos, era só uma." (JANSON, 1992, p. 492).

O século XVII-XVIII. A "arte da fuga" e a arquitectura barroca

A base geral das manifestações culturais e políticas culmina, neste período, numa arte exorbitante e altamente teatral que funde temas e premissas antagónicas numa alegoria visual e sonora, que coroa o autocrata e a figura da fé num só pódio, tanto na França absolutista como nas burguesias do Norte da Europa. Neste contexto a figura do Estado "actua" como elemento central de um complexo esquema de rituais e etiquetas sociais, cuidadosamente estabelecidas, onde o ócio se funde ao lazer frívolo na representação, tanto da realidade do quotidiano como nas histórias e dramas que antecedem: recorde-se em exemplo a tragédia "Hamlet", escrita por Shakespeare entre 1599 e 1602, e que retrata um tipo de escândalo familiar - à época um tipo de história favorito das classes mais abastadas, pelo efeito de choque teatral que impunha nas mentes "refinadas" da classe nobre -, procurado na narrativa e repudiado pela fé. Igualmente no aproveitamento das fraquezas da Igreja, no que toca às normas criativas, o *esprit baroque* subjuga toda a hierarquia da nação perante o a figura do monarca, particularmente em França, numa encenação de poder e subjugação ritualizada que tempo a tempo se consolida numa autêntica "forma de vida", especialmente nas classes mais altas da sociedade: cada indivíduo busca atingir o brilho que capte o olhar do outro, numa cerimónia repetida de observação, apreciação e juízo perante os demais, acentuada por banquetes e luxos da corte nobre que, agora consciente da inevitabilidade "renascentista" da morte, busca apreciar os prazeres da vida vedados às classes mais baixas (GYMPEL, 2001, pp. 53,54). Ainda que este espírito se tenha espalhado até à Europa do Norte, protestante e com aversão à ostentação frívola do catolicismo, foi na Europa Central que o estilo adquiriu formas mais consolidadas na arte em geral, particularmente na França da segunda metade do séc. XVII com o reinado de Luís XIV (1660-1685), a edificação do seu Palácio de Versalhes e dos jardins que o rodeiam, ambos símbolos "à francesa" do poderio absolutista do Estado concentrado no Rei-Sol.

¹⁴⁰ Tendo por base uma noção espiritual que, ainda que divergente, origina nos mesmos conceitos, esta alegoria representada n' *O Nascimento de Vénus* materializa assim uma visão "neoplatonista" da pintura renascentista, no sentido em que a realidade tangível é *una* e objectiva mas que a sua percepção é subjectiva e falível.

O teatro de Ópera no Barroco dos sécs. XVII e XVIII. Uma arquitectura para a música - modelos de autonomização tipológica

Parte integrante da época clássica da música ocidental, a ópera – latim para “obra” – surgiu em Itália no fim do séc. XVI, ainda dentro da esfera do Barroco e dos rituais da corte. Mais do que um incidente de percurso, o género advém de um apuramento das premissas do drama grego acompanhado musicalmente, porém reinterpretado pela óptica de compositores que, acima de tudo, procuravam um diálogo narrativo, uma história, que aproximasse a palavra, a música e a performance em palco e as combinasse numa só composição artística. As origens da ópera, no consenso dos historiadores, remontam à tradição do drama da Grécia Antiga, exibido nos anfiteatros gregos perante centenas de cidadãos, e que combinavam representação com canto de coro e instrumentos de acompanhamento com intuito narrativo.

Tendo sido um género fortemente restringido pelas “leis” da cosmologia grega, a sua adopção e adaptação pelo Império Romano desintegrou-se com a sua queda no séc. IV, pelo que o estilo foi banido pela Igreja Católica que prontamente se apropriou da criação musical durante a Idade Média. Aquando da reforma protestante do séc. XVI, a Igreja perdeu controlo sobre a criação artística, e os conhecimentos de teoria musical aplicados à música litúrgica – onde se insere o canto gregoriano e o madrigal, dois exemplos de drama poético acompanhado musicalmente –, bem como as primeiras bases musicais da polifonia, puderam assim ser exploradas pelos compositores da esfera secular durante o apogeu renascentista e o Barroco inicial (FISHER, 2005, pp. 16,17). Com a tendência barroca a acentuar-se por finais do séc. XVI, não só a primazia pelas curvas graciosas da arquitectura, os adornos e o explorar da indução de emoções – no sentido da “*affektenlehre*” (ver cap. Barroco) – como também a teatralidade, o papel individual e os pressupostos sociais implícitos foram assim naturalmente transpostos para a ópera (LORD & SNELSON, 2008, p. 24). Esta evolui como sinónimo do lazer e do ócio intelectual: inicialmente em festividades da corte apresentadas em palácios e depois no domínio público, primeiro em Roma com as graças da família Barberini e do Papa Urbano VIII – que fundou uma sala em 1637 com capacidade para 3000 pessoas – e depois em Veneza, aquando do foco cultural desta cidade no desenvolvimento dos cenários, das personagens e, na representação destas por um novo tipo de cantor – o cantor de ópera –, capaz de cativar todo um público, que se queria em grande número e com o papel de ouvinte em vez de interveniente (GRIFFITHS, 2007, pp. 99,100).

No rescaldo da Guerra dos Trinta Anos – que opôs a França e a Alemanha –, as raízes italianas da ópera são levadas em 1646 até Paris na obra de Lully, atraindo a atenção de Luís XIV ao complementar o seu extenso ritual de corte com uma sensibilidade em tudo “importada”: no que Carlos II toma na França como modelo, John Banister (1624/25-79) inaugura os primeiros concertos públicos enquanto Purcell compõe para a corte inglesa, impulsionando ainda mais a assimilação da ópera na Europa, cujo contágio cultural levaria o género de Londres até Hamburgo, Viena e Munique (GRIFFITHS, 2007, pp. 102-104). Já em fins do Barroco na primeira metade do séc. XVIII o género consolida-se em Londres com a criação de uma companhia dedicada à ópera italiana, com a qual Haendel se entretive a partir de 1710 a compor à italiana: este interesse pela cultura mitológica proveniente da península itálica motivou a criação da Academy of Ancient Music em 1726 – destinada a conservar o repertório musical das culturas antigas –, presente nas óperas *Giulio Cesare in Egitto* (1724) e *Rodelinda* (1725) de Haendel (GRIFFITHS, 2007, p. 116). Por volta de 1730-40, e já num contexto de uniformização europeia do género – complementado por um crescente interesse na cultura grega e romana antigas, dos quais advém o drama grego representado nos antigos anfiteatros –, tinham-se reunido e apurado os ingredientes culturais necessários para se cultivar todo um novo drama narrativo, readaptado agora aos “standards” e rituais teatrais das cortes dos sécs. XVII-XVIII, e desvanecendo lentamente com a morte de Luís XIV e o retorno da nobreza aos chateaus privados, fenómeno que antecedeu, em certa medida, o Rococó como estilo pan-arquitectónico de curta duração.

Rocaille. O estilo “concheado” e a transição para o Classicismo nas artes

O Barroco como estilo esteve desde cedo intrinsecamente associado à pompa da coroa francesa e da corte a ela agregada. Ainda que as ideias artísticas que o criaram o estilo tenham atravessado se tenham manifestado quase simultaneamente em países como a Alemanha e a Itália, no caso francês a morte de Luís XIV em 1715, a degradação da estrutura económica e social francesa e a revolta do povo contra os excessos do luxo da Coroa – e que culminaria no final do séc. XVIII com a Revolução Francesa – não só fez retirar a corte francesa para os seus domicílios como deu azo a que esta se empenhasse

numa representação pessoal da imagem absolutista, tendo como garantida liberdade suficiente para intervir sobre a estética das suas propriedades e assim assegurar a saúde e permanência do seu estatuto num panorama social em constante mudança (JANSON, 1992, p. 556).

Na reacção a uma mudança da cultura do salão do campo para a cidade capital desenvolveu-se como estilo trans-artístico numa versão “light” da ostentação do Barroco, estendendo-se à pintura, escultura, bem como à música, desenho de interiores, literatura e decoração. Contrastando com a postura galante do Barroco através de uma estética mais floreada, graciosa e frívola - muito inspirada no trabalho tardio dos arquitectos italianos Borromini e Guarini -, acrescenta cores mais leves e um desenho mais assimétrico a uma imagética leve e galante, o rococó.¹⁴¹ Este tipo de imagética, aliada a uma paleta leve de azuis, amarelos, verdes e rosas era aplicado nos interiores para fomentar um ambiente de lazer e descontração, de moda e intelecto, de puro hedonismo (STOKSTAD & COTHREN, 2010, p. 905); para além de toda uma atmosfera que se pretendia viver no interior do círculo intelectual do Rococó, o estilo é com efeito potenciado pelo complemento das características arquitectónicas com a imagética específica da pintura¹⁴² e da escultura - em ambos os campos predominaram elementos efémeros como anjos, cúpidos e esculturas arbóreas, representados na tela e nos frescos interiores em cenários de piqueniques da aristocracia da época, cerimónias de debate privada e cenas pastoris.

O Iluminismo e o Enciclopedismo. Urbanismo, Arquitectura e Ciência

Nenhuma outra época da cultura europeia foi tão marcada por discussões filosóficas como o séc. XVIII. Aquando de uma tentativa deliberada de libertação do Homem das amarras sociais, o Iluminismo, segundo Kant, “(...) constitui a emancipação do homem da sua menoridade que só a ele se devia. Menoridade é a incapacidade de se servir do seu intelecto sem a orientação de um outro”(DELIUS et al., 2001, p. 62): o que Kant pretende de facto dizer-nos é que o Homem, a fim de compreender a razão pura, se deveria libertar dos preconceitos e buscar pedagogicamente a “luz” que revelasse a verdade objectiva e universal.

Atendendo ao facto que já durante o Renascimento se verificava um crescente interesse no debate de questões socialmente relevantes, a troca de impressões inicia-se primeiramente com a classe burguesa, um estrato social que, não beneficiando dos propósitos libertinos de igualdade de direito social, não só promoveria a compilação do conhecimento geral para a posterioridade como também asseguraria a eficácia do capitalismo mercantil que se ia fazendo notar na estrutura política, social e cultural. Tomando como base o método científico – definível como “um método ou procedimento que tem caracterizado as ciências naturais desde o séc. XVII, consistindo numa observação, mensura e experimentação sistemáticas, e formulação, teste e modificação de hipóteses” (“OXFORD DICTIONARIES: BRITISH AND WORLD ENGLISH,” 2016)¹⁴³- a sua fundamentação filosófica pela parte de autores como Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650) e John Locke (1632-1704) foi decisiva para os inícios do movimento. Foi igualmente importante o debate sobre o valor das noções (e as leis) de natureza, que no confronto com a fé conduziu à diminuição do poder da Igreja, enquanto que o Estado seguia propondo novas políticas económicas, sociais e políticas, onde tudo adquire especial relevância: os progressos científicos induzem toda uma nova visão do mundo, à qual se juntam, por motivos sócio-económicos e pela potenciação desses valores, as elites burguesas, conscientes do desenvolvimento científico que segue repercutindo no desenvolvimento técnico e em novas formas de produção, que interessam aos estratos empreendedores da sociedade, movidos pela circulação do capital de forma ainda mais evidente.

Sendo que as ideias iluministas de Rousseau, Locke, Hume e Kant atraíam cada vez mais um público tendencialmente consciente de si e da sociedade que o rodeia, a primeira metade do século XVIII viu a classe média europeia afirmar-se a nível de instrução e auto-suficiência financeira, ao mesmo tempo que esta se desanima com o papel da Igreja na gestão do Estado, instituição de si incompatível com um racionalismo que ganhou força no seio intelectual da classe média burguesa, e nos círculos regentes mais “iluminados” que ascendiam ao poder neste período – veja-se a

¹⁴¹ Etimologicamente a palavra “rococó” advém da combinação da palavra para “barocco”, termo italiano para pérola irregular, e “rocaille”, termo francês associado a uma forma de decoração baseada em conchas e elementos semelhantes.

¹⁴² Nestes campos do estilo destacam-se, a exemplo Jean-Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).

¹⁴³ Da tradução da definição em inglês: “A method or procedure that has characterized natural science since the 17th century, consisting in systematic observation, measurement, and experiment, and the formulation, testing, and modification of hypotheses”.

Rússia com Catarina a Grande ou José II na Áustria, ávidos financiadores da obra musical do círculo regente (LORD & SNELSON, 2008, p. 41). Neste contexto de revitalização social, o Rococó nasce cerca de 1715, bem no centro de Paris, aquando da “infortuna” morte de Luís XIV e do ânimo de uma corte emancipada que, enfasiada com todo o ornamento que rodeava este rei, vincula-se no seu sucessor Luís XV no qual considera possuir uma predisposição estética teatral mais jocosa e uma orientação mais informada e intelectual, exacerbada igualmente pela sua atitude relativamente à possível materialização desta “ideologia da sedução” na arquitectura (GYMPEL, 2001).

As obras de todos estes autores tiveram um papel decisivo no despoletar da Revolução Francesa em 1789, e como símbolos culturais da libertação do intelecto científico relativamente ao universo da teologia. Ressalve-se, de forma compreensiva, que os ideais iluministas foram muito importantes para o percurso sócio-cultural da Humanidade em diante, na medida em propunham a liberdade intelectual como elemento necessário para a obtenção de uma sociedade democrática e orientada para o progresso humano. Percebe-se que, na esfera da cultura criativa, a liberdade do artista para incutir a sua marca ou maneirismo nas suas obras – como cunho de autoria - acompanha a mudança da perspectiva social em relação à sua arte e ao seu papel nela, permitindo-lhe daí em diante criar através de uma lógica cada vez mais sua e menos da classe social que o sustenta. No que até então seria a nobreza o suporte financeiro, com a classe burguesa a afirmar-se na sociedade, a transferência da atenção deste patronato nobre do artista para a obra - como elemento final - permite que o artista viva de forma independente, negociando as suas criações como encomendas num período durante o qual o ambiente económico favorece este regime e pressupõe estas condições.

O neo-classicismo

A Idade Moderna, e o espírito revolucionário que com ela se faz sentir a partir dos anos 50 do séc. XIX, faz-se lentamente notar pela ruptura da tradição, pela ânsia de inovação e pela busca de uma nova identidade. Com a Revolução Científica e a Revolução Industrial prestes a eclodir, a busca de uma democracia equilibrada, a emergência de um mercado continental, a tecnologia humana em constante inovação e uma economia a caminho da globalização favorecem a criatividade humana e fomentam uma revolução nas Artes em geral até antes nunca vista. O Homem quer-se moderno e a solução é o progresso científico como concretização do propósito da sua existência, e desta sua vontade de ser actual e estar onde nunca se esteve antes. Assim, como que de uma viagem se tratasse, para saber para onde se vai há que saber de onde se veio.

A ostentação da cultura palaciana na Europa absolutista durante o séc. XVII e os excessos decorativos e exuberantes do Barroco e do Rococó fomentaram uma repulsa crescente ao luxo das classes mais altas da sociedade e aos adornos que comumente as rodeiam. Em plena Era do Iluminismo, o espírito da Luz, da Razão e do Conhecimento consciencializava lentamente uma população cada vez mais intruída da sua posição na sociedade em geral, “cozinhando” um sentimento de insatisfação para com a sua postura cosmopolita e a sua falta de carisma artístico, efémera e fugaz. Afirmou-se assim um sentido de oportunidade com a mensagem iluminista, e o revivalismo que nasce da busca da filosofia grega e romana cedo suportou a premissa que a sociedade em decadência, na revolta da actualidade do seu tempo, só poderia encontrar satisfação no conhecimento e na formação cívica de outrora (JANSON, 1992, p. 575): surge assim uma tendência revivalista como atitude intelectual, e com ela múltiplos *neos* – grego para “novo” -, sendo o mais importante o Neoclassicismo, com o qual teria uma relação “agridoce” no contexto das artes ocidentais.

Este despoleta em inícios do séc. XVII, por força do *Grand Tour* (apud. KOHLE, Hubertus; DAVID & JOHNSON, 2006, pp. 71-80) e no que seria a rota comum de visitas guiadas, com início em Paris e passando por pontos-chave culturais da Europa, no fim destinados a uma classe social elevada e endinheirada que podia assim visitar cidades como Roma, Veneza, Florença e Nápoles. Podendo assim visitar estas cidades de grande efervescência cultural – relembrando o Renascimento eclodido em Itália, de si já um “revivalismo” pré-moderno -, a ideologia revivalista do “novo clássico” cedo se expandiu para França, Inglaterra e as colónias inglesas no continente americano (STOKSTAD & COTHREN, 2010, p. 911).¹⁴⁴ Para além das lógicas filosóficas kantianas que revolucionaram o pensamento intelectual do Homem sobre o

¹⁴⁴ Este ponto é efectivamente sintomático, na medida em que denuncia, décadas antes, um interesse escolástico na génese artística antiga, que encontraria justificação na esfera iluminista de 1750 sob o pretexto de uma prosperidade democrática, mais “humana”, centrada na divisão da soberania nos conhecidos três “poderes” – legislativo, executivo e judicial – e com um papel social moldado pelas leis, constituição e direitos humanos inquestionáveis (GYMPEL, 2001, pp. 62,63); corporiza

“habitat social”, um outro aspecto importante que ganhou força neste período – e que viria de facto a moldar o pensamento romântico pós-1800 – foi o da noção de *temporalização*, definida em termos leigos como a compreensão das implicações que uma dada sucessão de acontecimentos passados teve consecutivamente no presente (DELIUS et al., 2001, p. 76). Esta construção lógica foi decisiva para uma justificada assimilação das valências dos revivalismos da arquitectura, que ganharam força neste período e que se justificavam dessa maneira no reaproveitamento de estéticas antigas numa óptica actual.

O Romantismo e o simbolismo. Do sinfonismo a Debussy, Wagner e Bayreuth - o “leitmotiv”

O crescimento desta mentalidade na cultura europeia, em particular em França e Inglaterra, intensifica-se com o cambio dos sistemas económicos de produção introduzido pela apropriação política do *laissez faire* por Adam Smith (1723-1790), que prontamente toma partido da invenção da máquina a vapor – por Watt em 1775¹⁴⁵ – e antevê um desenvolvimento exponencial do sector industrial, reformulando toda uma concepção social de produção de bens à larga escala (GOITIA, 1992, pp. 155-156). A Revolução Industrial acentuou ainda mais este pressuposto pelo facto de ter introduzido, figurativamente, a ideia de uma cidade “cosmopolita”, funcional e mecanizada e de ela ter sido introduzida na cultura inglesa, um facto que nos 50 anos seguintes acelerou a vontade de um retorno à estética do natural indomável e à mercê de um herói imbatível, como se de um ícone social ou uma estrela pop se tratasse. Considerando que a publicação, em 1755, de *Considerações sobre a Imitação das Obras Gregas* por Johann Winckelmann (1717-1768) – considerando por muitos o “pai” da história de arte – influenciaria daí em diante a criação artística por força da arqueologia, de verdade científica e universal, a reacção contra o artifício barroco justifica-se no Romantismo precisamente por esta se fixar na *razão* em detrimento da *emoção*, emoção essa que facilmente daria de si num período tão turbulento e stressante e se tornaria uma valência criativa nas várias artes¹⁴⁶ (JANSON, 1992, p. 582). No desenvolvimento da cultura artística, sendo o séc. XVIII um período de revoluções e tumultos sociais e culturais, a insurreição das colónias inglesas na América do Norte contra o controlo britânico ditou a fundação dos Estados Unidos da América, e o seu reconhecimento pela Grã-Bretanha em 1783 abriu na altura portas a um processo, não só de florescimento económico e cultural na América do Norte, como também de incentivar insurreição contra a entidade de “Estado” opressivo que monopoliza hierarquicamente quem se opõe. Na perpetuação revolucionária – ainda que motivada por diversos factores –

portanto um espírito intelectualizado, que justifica dogmaticamente a traça que o neoclassicismo acaba por materializar na arte deste período.

¹⁴⁵ Observe-se que a máquina a vapor, e consequentemente a locomotiva, favoreceram a deslocação rápida de pessoas e bens. Parafraseando Goitia sob a esfera urbanista, « O aparecimento da máquina a vapor permitiu que se realizasse uma tal concentração industrial que a produção em massa foi extraordinariamente favorecida.» in Goitia, Breve História do Urbanismo, Editorial Presença, pág. 157.

¹⁴⁶ A aplicação destes princípios na literatura e pintura, não obstante algumas divergências de método e forma, assenta resumidamente nesta mesma vontade: a de transmitir um relato de emoção forte, de extremos, numa espécie de narrativa que induza um sentimento de “saudade” e de retorno a um distante inalcançável. No seu auge o Romantismo manifestou-se principalmente, além da música, em obras de literatura e pintura, ambas marcos do potencial da expressão individual de um sentimento humano “reabilitado”. No âmbito literário – por onde a maioria dos historiadores reafirma que principiou o movimento - destacaram-se, entre muitos, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) com a crucial obra *The Sorrows of Young Wether* (1774) e William Blake (1757-1827), poeta-pintor inglês de grande renome. Já na pintura realizaram-se as maiores manifestações artísticas do género, nomeadamente em retratos históricos de natureza crítica e paisagens idílicas, onde se destacaram diversos pintores: o americano George Stubbs (1724-1806) e mais tarde George Caleb Bingham (1811-1879); os ingleses John Constable (1776-1837) e William Turner (1773-1851) no domínio das paisagens, e novamente William Blake em diversos frontispícios e ilustrações; o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840); os franceses retratistas Jean Baptiste Greuze (1725-1805), Jacques-Louis David (1748-1825) – um autor de grande poder expressivo, veja-se a exemplo *A Morte de Sócrates* (1787) – e Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867); e posteriores a estes Théodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863), François Millet (1814-75) e Rosa Bonheur (1822-1899) - esta última a mais importante pintora de animais do séc. XIX -, numa provável influência da crítica social mordaz das pinturas do espanhol Francisco Goya (1746-1828) (JANSON, 1992, pp. 583-608).

, a Revolução Francesa de 1789-99 reafirmou o carácter liberal de uma Europa revolucionária e ansiosa de progresso social. Com a disseminação de novos ideais e consequente debate público, espalha-se através de semanários e jornais de discussão o fervor da liberdade de opinião e da busca do consenso geral - dos quais a classe média, diga-se, se esmera prontamente na crítica do estado social -, e onde um desdobramento prévio da arte de corte para uma arte cada vez, mais financiada pela burguesia e menos dependente da figura soberana na crítica da conjuntura social, altera lentamente o contexto de criação artística.¹⁴⁷ Face aos factos assumiu-se tendencialmente uma diferença no suporte financeiro de escritores e pintores comparativamente ao Renascimento e Barroco: o seu sustento é agora dado pela “produção” contínua, incessante e crescente de obras em encomenda, sendo vistas como uma “mercadoria” (*commodity*) em vez de obra de arte no sentido mais lato.

Estes progressos tecnológicos e sociais, no desenvolvimento de novas máquinas para novas funções, “complexificaram ainda mais a relação do Homem com o seu meio e a sociedade, a um ritmo tão óbvio que este eventualmente se consciencializa do seu verdadeiro poder actuante, tanto sobre o retrato dos problemas sociais como na sua resolução.¹⁴⁸ Considerando a liberdade individual do artista que cria por prazer espontaneamente e que procura libertar-se da necessidade laboral, as disputas entre classes ainda “elitistas” são acentuadas pelas crises económicas decorrentes do capitalismo industrial que oprime a classe operária, até á Revolução Industrial diminuta e desconexa, que então se organiza em sindicatos e procura afirmar-se no contexto social aproveitando-se do oscilar político dos governos e monarquias europeias.

O séc. XIX. .Positivismo e cientismo - a música à luz da ciência e espiritualismos. Arquitectura e engenharia. Arquitectura e Belas-Artes.

No seguimento dos desenvolvimentos artísticos do séc. XIX e inícios do séc. XX, compreende-se que a evolução da arte ocidental na direcção do Modernismo sugere a exploração de ideais abstractos, a busca da expressão individual crítica e do prevalecer da perspectiva racional e científica face á metafísica e á moral espiritual e religiosa. Esta postura em muito se deve à Revolução Científica e aos avanços na filosofia ocidental relativamente ao carácter prático da ciência no progresso social, e na raiz desta mentalidade esteve Auguste Comte, o fundador do positivismo filosófico.

A partir da rejeição das premissas metafísicas e do Idealismo Alemão, Auguste Comte (1798-1857) postulou que apenas aquilo que a partir da observação, perceptível pelos sentidos, o conhecimento se pode considerar “verdadeiro” e empírico, para ele um requisito incontornável para atingir o saber em geral e atingir uma sociedade progressista e actual.¹⁴⁹ Considerado um dos fundadores da sociologia, Comte afirmou que o conhecimento humano deriva

¹⁴⁷ Esta emancipação das classes sob a óptica da criação artística é, segundo Hauser (HAUSER, 2005, p. 91), ambígua nos seus contornos: *“All over Europe the romantic movement of the eighteenth century was a very conflicting phenomenon sociologically. On the one hand, it represented the continuation and the climax of that emancipation of the middle class which began with the enlightenment; it was the expression of plebeian emotionalism and, therefore, the opposite of the fastidious and unobtrusive intellectualism of the higher levels of society. On the other hand, however, it represented the reaction of these same higher levels against the undermining influences of the rationalism and the reformative tendencies of the enlightenment.”*

¹⁴⁸ No fluxo crescente e imparável da sociedade cosmopolita, a invenção da fotografia em 1822 por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) – como técnica derivada da xilografia e litografia – permitiu, não só capturar num imagem estática a realidade em constante mutação, como também impulsionar um tipo de jornalismo com base em imagens reais e palpáveis, que tornavam um público cada vez mais laico mais consciente da instabilidade que o rodeia (JANSON, 1992, pp. 612-617); este interesse pela realidade objectiva, consideramos, revelou-se um dos acontecimentos determinantes para o desenvolvimento gradual de um novo tipo de arte paradoxalmente contrastante com o que até aqui prevalecera, o Realismo e a sua visão objectiva da realidade.

¹⁴⁹ Na origem do pensamento de Comte esteve a sua breve formação como matemático na École Polytechnique, que o próprio descartou quando seduzido pelas ideias do socialista Saint Simmon (1760-1825) que o incentivou a desenvolver a sua doutrina e a expô-la ao público. Esta seria apresentada na sua obra *Cours de philosophie positiviste* (1830-42), onde afirma que o espírito humano teria necessariamente, ao longo do seu desenvolvimento, passar por três fases sucessivas, no que ficaria conhecida como a “Lei dos Três Estados”. No âmbito desta “lei”, o desenvolvimento humano inicia-se com um “primeiro” estado, teocrata, onde os fenómenos naturais são explicados por uma causa sobrenatural e divina; num

inevitavelmente dos desenvolvimentos da sociedade e da sua história, um paralelismo indissociável da existência do Homem no mundo e da rede de influências mútuas entre ele e o habitat. No contexto de aprovação do adquirir saber e espírito Comte afirma que a filosofia positivista busca organizar e avaliar as ciências relativamente à sua “positividade”, ou seja, “(...) às suas certezas e independência em relação a suposições metafísicas” (DELIUS et al., 2001, p. 93).¹⁵⁰

A filosofia positivista de Comte teve impacto muito além do seu campo de estudo: aquando do fim da Restauração francesa, o empiricismo positivista de Comte teve grande impacto na sociedade francesa, consolidando gradualmente a utilidade prática da ciência acima do símbolo como meio de obter o equilíbrio económico, social e cultural, e igualmente fomentando o debate intelectual sobre o papel dos sentidos na apreensão do Mundo, um ponto-chave para o desenvolvimento de algumas importantes tendências das artes plásticas.¹⁵¹ Num período de crescente inovação tecnológica esta atitude teve repercussões importantes na arquitectura, particularmente pela incorporação de novos materiais de construção nos revivalismos arquitectónicos do Neoclássico e posteriormente Neo-Barroco onde a ostentação decorativa foi sendo substituída pelo utilitarismo da arquitectura comercial. Com a Revolução Industrial desenvolveram-se novas aplicações práticas do ferro ao nível da engenharia, que dos transportes, indústria e sector das energias estenderam-se ao sector da construção civil no reforço estrutural do edificado público: a opção de estruturas de suporte em ferro permite o aligeiramento dos revestimentos em pedra e um aumento da capacidade portante e dimensão dos vãos, no que se verificou decisivo para a evolução da arquitectura utilitária do séc. XX - isto é facilmente verificável em exemplos como a Ópera Garnier, Charles Garnier, o Bayreuth-Festspielhaus por Wagner e o Grosser Musikversaal por Theophil Hansen, entre outros.

A Ruptura Moderna. Modernismo, música e a *gesamtkunstwerk* nas artes

“The Modern Movement was both an act of resistance to social modernity and an enthusiastic acceptance of an open technological future. It longed for a world of territorial and social fixity, while at the same time embracing, incompatibly, an economy and technology in flux. It shared this belief in a mythical ‘third way’ between capitalism and communism with the Fascist movements of the 1930s, and though it would be completely wrong to brand it with the crimes of Fascism, is surely no accident that the period of its greatest intensity coincided with the anti-democratic, totalitarian political movements that were such a dominant feature of the first half of the twentieth century.” In Colquhoun, Alan, *Modern Architecture*, Oxford History of Art, 2002, p. 11

A continuidade da revolução filosófica e artística do Ocidente de fins do séc XIX e princípios do séc. XX foi lenta, discreta e em tudo ramificada. Precisar os inícios da época moderna é assim difícil e pouco consensual no que toca a datas e acontecimentos específicos: começou, no mínimo, quando o Homem se viu a olhar para o passado com a sensação de uma nostalgia longínqua e quando constatou que o seu presente era agora muito mais acelerado e fugaz.

segundo “estado”, metafísico, o divino é substituído por um juízo abstracto no qual o Homem se deixa conduzir; num terceiro e último “estado”, então positivista, o espírito humano abandona as considerações absolutas para se focar no conhecimento acessível a partir da experiência sensível, e no processo pelo qual este se insere nas leis científicas - em suma, a submissão do conhecimento científico à componente sociológica do Homem revela a sociologia como “(...) *le science des faits humains*.” (MAYER, 1962, pp. 569-571).

¹⁵⁰ O carácter pragmático da sua intervenção apoia-se assim no útil e prático de uma dada proposição, e nas qualidades que esta acrescenta ao desenvolvimento científico e social do Homem.

¹⁵¹ Com a Revolução Francesa de 1848, o clima revolucionário que se faz sentir no país aquando da instauração da Segunda República induziu certos artistas, nomeadamente o pintor Gustave Courbet (1817-1877), a procurar a experiência directa da realidade observável, na opinião dele a premissa de qual o Romantismo se tentou refugiar e inclusive dissuadir - o naturalismo de uma pintura deveria reger-se pela experiência real tangível pelos sentidos, e apresentar-se como tal perante a observação contemplativa. Foi como resposta a “devaneios” do seu amigo Charles Baudelaire - autor das *Les Fleurs du Mal* (1857), a base lírica do “manifesto simbolista” - que quando o pintor propôs expor na exposição de Paris de 1855 a sua obra *Os Britadores de Pedra* (1849), uma obra que retrata dois trabalhadores de gerações diferentes como se lhe surgiram num encontro casual, ao considerar que a condição subliminar do quadro não captava as atenções do público decidiu este expor num barracão enquanto distribuía aos visitantes o *Manifesto do Realismo*. O impacto deste manifesto e da sua ideologia é ainda mais potenciado pela alteração do panorama do artista e dos espectadores - o quadro busca expor a realidade alegórica, ou como ela é *de facto*, ou como crítica a uma consideração social *á priori* sobre ele (JANSON, 1992, pp. 618-619)

Numa época em que o individualismo criador sucede aos historicismos do passado e se afirma acima de uma homogeneidade social cada vez mais generalizada, o mundo ocidental há já muito habituado aos progressos tecnológicos e vanguardistas de uma Pós-Revolução Industrial cedo vê-se, a partir de 1914, em confrontos com a realidade da Primeira Guerra Mundial, que opõe a Grã-Bretanha, a França, a Rússia e posteriormente os E.U.A contra a Alemanha, o império Austro-Hungaro e Otomano – uma luta que rivaliza com aquela vivida a nível cultural e social na esfera artística que prontamente busca reflectir, criticar, divulgar e questionar as implicações que esta levantou no contexto europeu. Esta realidade que envolveu o mundo ocidental em circunstâncias tão sangrentas e de consequências tão vastas antecedeu um período de guerrilha ideológica que vinha a formar-se nas principais nações ocidentais, e que se sobrepôs a um mero interesse territorial. No seguimento desta, a primeira metade do séc. XX acolheu, simultaneamente, três ideologias políticas em concorrência paralela na busca pelo domínio do mundo, com o comunismo URSS-China, o fascismo italiano-alemão e o capitalismo democrático-liberal da Europa Ocidental a lutar pelo controlo das fronteiras europeia: em 1922 Estaline sucede a Lenine no controlo de uma União Soviética - herdeira das conquistas comunistas de Lenine pós-Guerra Civil -, o fascismo consolida-se no mesmo ano em Itália nas mãos de Benito Mussolini, o parlamento alemão elege uma década depois, em 1932, o Partido Nazi de extrema-direita encabeçado pelo nacionalista Adolf Hitler, e a Espanha confia no General Francisco Franco para suceder a uma guerra civil igualmente sangrenta. Com o mundo ocidental submerso numa Grande Depressão financeira, os idealismos democráticos esbateram-se e o fascismo triunfou no começo da Segunda Guerra Mundial, a guerra mais sangrenta do mundo moderno e o ideal campo de experimentação de um novo armamento nuclear, que sucedeu aos progressos científicos de visionários incautos como Albert Einstein, Max Planck e Werner Heisenberg (STOKSTAD & COTHREN, 2010, p. 1018). Quando aqui se resume alguns contornos gerais da cultura histórica europeia percebe-se que a relação de causalidade que introduz no meio social é imensa: para além de alterar os moldes pelos quais o Homem se relaciona com o Mundo físico e as tradições sociais, ela afectou inequivocamente a *autoconsciência do próprio ser humano* quanto ao seu impacto no seu habitat. Este aceleramento apoteótico da cultura humana deveu-se a uma miríade de acontecimentos, tanto de domínio político-económico como do plano cultural manifestado pelas tendências pioneiras das artes plásticas afirmadas na segunda metade do séc. XIX, onde a breve referência que se segue é justificada pela sua importância no panorama da filosofia moderna do séc. XX e nos desenvolvimentos da estética moderna.