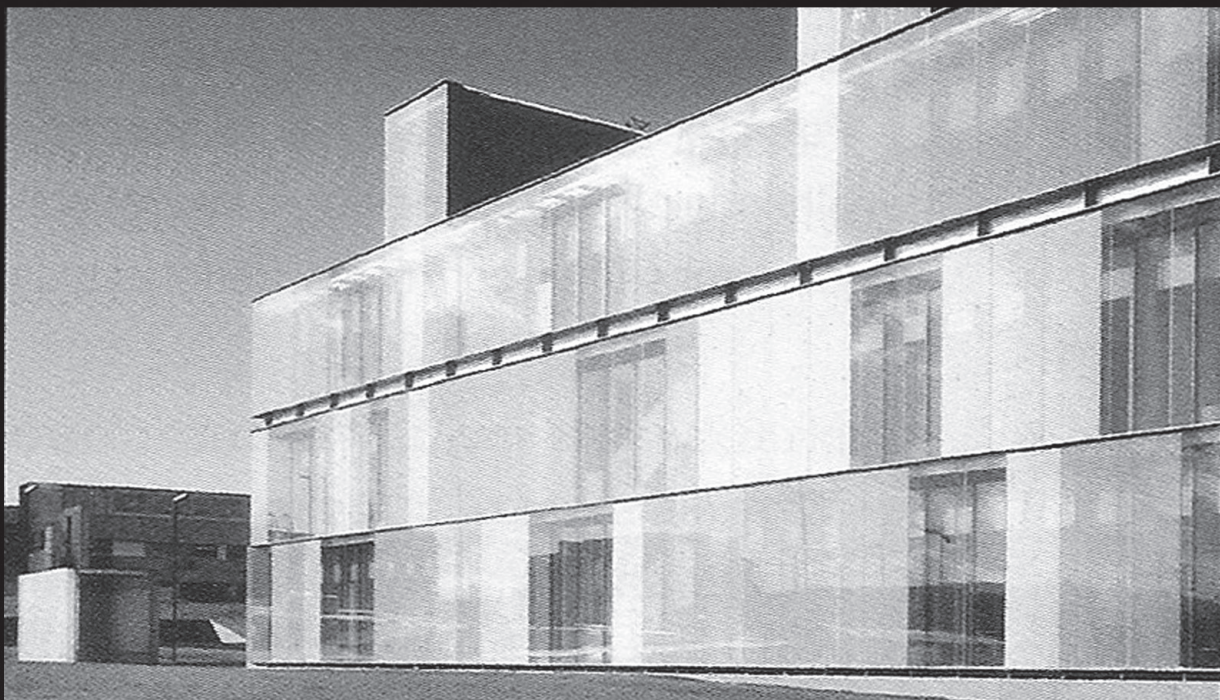
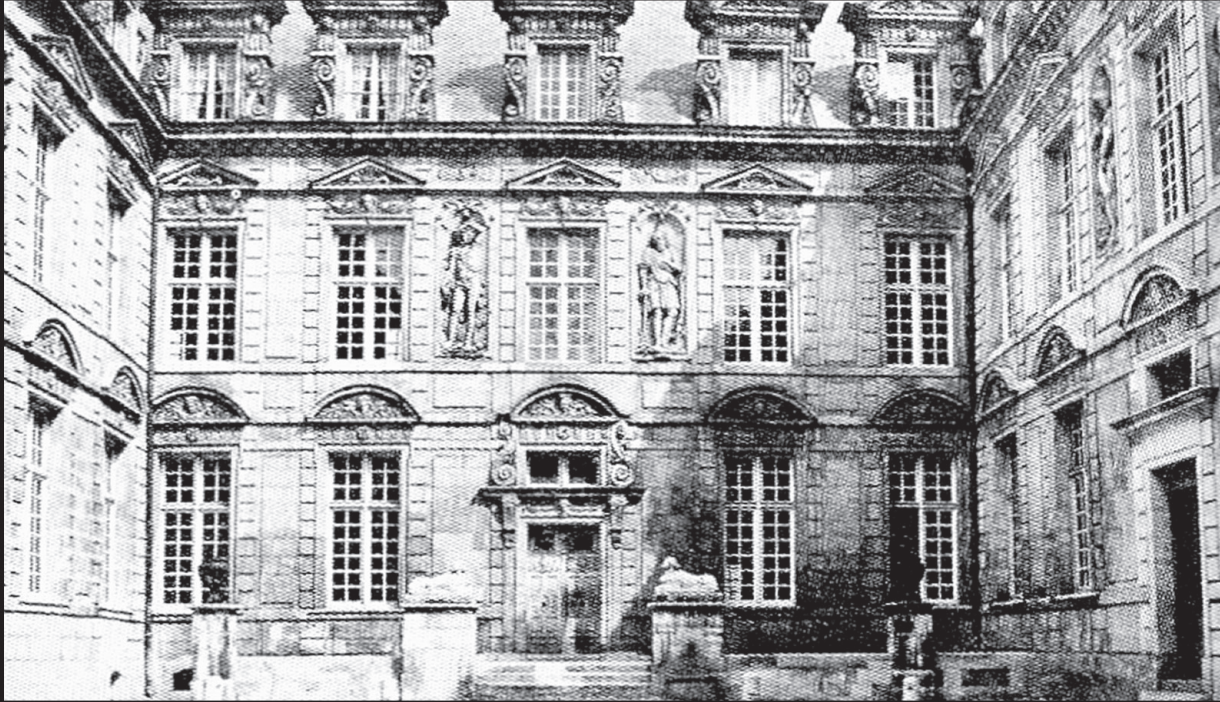


05

A evolução do conceito de fachada: do renascimento ao modernismo.



O presente artigo faz ao mesmo tempo uma revisão e uma reflexão sobre o conceito de “fachada”, especialmente em relação à casa unifamiliar, considerando sua evolução ao longo da história da arquitetura até o período moderno. Tem origem na tese de doutorado intitulada *As fachadas da casa moderna* (Leão, 2011), por mim defendida em 2011, que tinha por objeto o estudo sistemático da fachada da casa unifamiliar moderna no período 1915–1960.

Para melhor entendimento do assunto e de sua abordagem pela historiografia e crítica modernas, foi necessária uma revisão mais ampla sobre o conceito de fachada, considerando sua evolução ao longo de alguns dos principais períodos históricos. Do Renascimento Italiano, quando surge o conceito associado à casa unifamiliar, passando pelo Barroco Francês e Pítoresco Inglês, até os tempos modernos, a ideia de fachada sofreu transformações consideráveis, que repercutiram diretamente na prática de projeto. Tais modificações, entretanto, não são abordadas de forma ordenada e sistemática pela literatura arquitetônica.

O artigo define e discute a ideia de fachada, em particular no âmbito da habitação unifamiliar, procurando sistematizar a evolução histórica do conceito. Discorre sobre suas origens, suas transformações e seu desenvolvimento, desde o Renascimento Italiano do século XV, até a crise que o conceito sofre com o advento do Modernismo, do início a meados do século XX. Lança, por fim, um breve olhar sobre a ideia de fachada do período moderno até os dias atuais.

Evolution of the façade concept: from the renaissance to modernism.

*This article is both a review and a reflection on the concept of “façade”, especially in relation to single-family house, considering its evolution throughout the history of architecture to the modern period. Originates from the doctoral thesis entitled *The façades of modern house* (Leo, 2011), advocated by me in 2011, which had as its object the systematic study of the facade of modern detached house in the period 1915-1960.*

For better understanding of the subject and his approach by modern historiography and critical, required detailed review on the concept of facade, considering its evolution over some of the major historical periods. The Italian Renaissance, when the concept associated with single-family home comes, through French and Picturesque English Baroque, until modern times, the idea of facade underwent considerable transformations that affected directly in design practice. Such modifications, however, are not addressed in an orderly and systematic way in architectural literature. The article defines and discusses the idea of facade, in particular within the family house, looking systematize the historical evolution of the concept. Discusses its origins, its transformations, and its development since the Italian Renaissance of the fifteenth century until the crisis that the concept suffers from the advent of Modernism in the early to mid twentieth century. Spear, finally, a brief look at the idea of the facade of the modern period to the present day.



Autora

Dra. Arq. Silvia Lopes Carneiro Leão

Faculdade de Arquitetura,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil.

Palavras chave

Arquitetura Moderna,
Fachada Arquitetônica,
História da Arquitetura,
Residência Unifamiliar,
Séculos XV a XX.

Key words

*Architectural Façade,
15th to 20th Century,
History of Architecture,
Modern Architecture,
Single Family House.*

Artículo recibido | Artigo recebido:

01 / 06 / 2012

Artículo aceptado | Artigo aceito:

01 / 08 / 2013

ORIGENS, SIGNIFICADOS E AMBIGUIDADES DA PALAVRA «FACHADA»

A palavra “fachada” tem origem no século XIV, mas passa a ter uso comum no século XV. É cognato de *faccia*, palavra italiana proveniente do latim *facies*, que significa aparência, rosto, semblante (FRIEDMAN, 1992:93–94). O termo “face” tem conotação antropomórfica, e pode ser olhado sob este prisma. Segundo o dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2001), é a “região delimitada pelo couro cabeludo, orelhas e pescoço, composta de testa, olhos, nariz, boca, queixo e bochechas”. Também é definida como “cara, rosto, semblante” ou “lado externo de alguma coisa mais ou menos plana, fachada, frontispício”. Assim entendida, a ideia de fachada como “superfície plana” é falaciosa. Tal como a face humana, a fachada do edifício apresenta protuberâncias ou reentrâncias mais ou menos acentuadas. Os elementos compositivos do rosto humano – olhos, nariz, boca, etc. – correspondem a altos e baixos – relevos superficiais do edifício, originalmente representados por portas (boca de entrada), janelas (olhos, nariz), ornatos e ordens aplicadas. Deste ponto de vista, portanto, o conceito envolve noções de espessura e de relações entre cheios e vazios.

A palavra “face” tem, sob outro ponto de vista, uma conotação geométrica, caso em que significa “qualquer um dos polígonos que limitam um poliedro” ou “superfície plana que limita um ângulo poliédrico (HOUAISS; VILLARM 2001)”. Quando se diz “a face do cubo”, quer-se significar uma superfície totalmente plana, sem relevos ou espessura. Gera-se, assim, uma ambiguidade do termo e da própria definição de fachada, que, no sentido antropomórfico, é vista como “superfície acidentada”, com relevos, cheios e vazios, e, no sentido geométrico, é encarada como “superfície plana”, sem saliências, reentrâncias ou espessura.

O termo “fachada” é, ainda, usado com a conotação moral de “aparência superficial”, “exterioridade enganosa”, “falso indício”. Um “casamento de fachada”, por exemplo, não existe de fato, mas apenas como representação ou farsa de uma situação, visando encobrir algo que lhe está por trás. Assim entendido, o termo era profundamente incômodo aos arquitetos modernos, que tinham em mente, sobretudo no início do período, a arquitetura moderna como “expressão da verdade”. O adorno, segundo Loos (*Ornament und Verbrechen*,

1908),¹ deveria ser banido da superfície do edifício, e a fachada, segundo Le Corbusier (*Vers une architecture*, 1923) (LE CORBUSIER, 1977:127), resultava do interior. A casa moderna, acima de tudo, deveria transparecer suas funções internas: idealmente, tudo se tornaria público, todas as fachadas deveriam ser mostradas, a casa privada passaria a se equiparar ao prédio público e o homem comum passaria a centro das atenções.

Essa ideia de “publicidade” e “transparência” da casa moderna inverte a noção de “privacidade” e “resguardo” associada à residência pré-moderna. Tem de ser considerada, entretanto, em relação à localização, urbanidade e organização tipológica da casa. A casa urbana entre divisas tem apenas a face frontal voltada para a via pública, sendo a posterior, como regra, privativa da família; a ideia de “frontalidade” é, portanto, inescapável nesse tipo de residência. A casa isolada em lote de meio de quarteirão, por outro lado, tem a face frontal e as laterais potencialmente visíveis desde a rua, embora tal visualização dependa de fatores como afastamentos e existência ou não de muros frontais. A casa de esquina, em terceiro lugar, apresenta as quatro faces potencialmente visíveis, mas com a condição de que a casa seja afastada das divisas e não haja barreiras externas.

As vilas, aqui entendidas como casas imponentes implantadas em amplos lotes urbanos ou suburbanos, constituem tema recorrente na arquitetura moderna dos anos 15 aos 60. Muitas das vilas modernas, como as paradigmáticas Savoye (LE CORBUSIER, 1929) e Farnsworth (MIES VAN DE ROHE, 1945–1951), respectivamente nos arredores de Paris e Chicago, embora abertas por todos os lados, eram cercadas por densa vegetação ou altos muros, uma protegida por guarita, outra às margens de um rio que funcionava como barreira. A famosa Casa da Cascata (F. L. WRIGHT, 1934–1937) é tão distante e isolada, que a transparência existente na zona social só será vista por quem conseguir dela se aproximar, o que não é tarefa fácil (Figs. 1, 2 e 3). A “transparência” e a “publicidade”, portanto, embora ideais da arquitetura moderna, ficam em grande parte comprometidas por fatores de localização ou por barreiras externas, às vezes propostas pelo próprio arquiteto.

1. Os títulos estão grafados no original (LOOS, 1972).

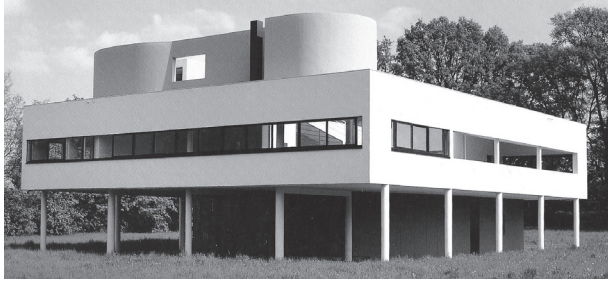


FIGURA 1 | Vila Savoye, Poissy. Le Corbusier, 1929. Fonte: WESTON, 2005, p. 62.

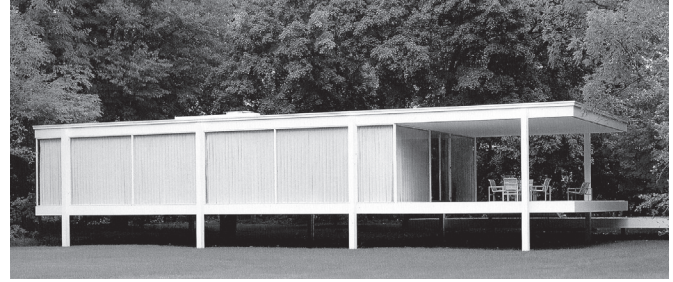


FIGURA 2 | Casa Farnsworth, Illinois. Mies van der Rohe, 1945-50.
Fonte: FRAMPTON & LARKIN, 1995, p. 104.



FIGURA 3 | Casa da Cascata, Bear Run, Pennsylvania. F. L. Wright, 1934-37. Fonte: FRAMPTON & LARKIN, 1995, p. 78.

FACHADA: UMA IDEIA INCÔMODA

A ideia de “fachada”, com todas as suas conotações tradicionais e etimológicas derivadas de “face frontal”, normalmente “adornada”, não era bem-vinda pela arquitetura moderna, que idealizava a “planta de dentro para fora”. Em *Vers une architecture* Le Corbusier declara: “a planta procede de dentro para fora; o exterior é resultado de um interior” (LE CORBUSIER, 1929:123 e 127). A superfície externa, segundo essa visão, além de isenta de adornos superficiais, seria resultado direto do interior, da disposição funcional da planta. Os arquitetos modernos advogavam, além disso, a inexistência de hierarquia de frente e fundos, já que o edifício, particularmente a casa, deveria ser visto como objeto tridimensional. O “térreo em pilotis” e o “terraço-jardim”, dois dos “pontos” da nova arquitetura, davam margem à ideia de duas fachadas adicionais, planas e horizontais, vistas desde baixo ou pela parte superior do edifício. Com volume isolado, cobertura horizontal e pavimento térreo em pilotis aparentes, ao invés de quatro, a casa moderna passava a ter, idealmente, seis fachadas.

Em tese, portanto, não haveria mais frente, lateral ou fundo, mas faces equivalentes, cuja composição tinha por objetivo expressar, de forma pragmática, as funções internas do programa. Tais noções estão diretamente relacionadas à ideia de urbanismo proposta pelos modernistas. Idealmente, na “cidade funcional moderna”, os edifícios seriam volumes isolados em amplos lotes, com afastamentos em relação às quatro divisas. O que se verifica na prática, contudo, não é bem isso. Alguns expoentes da vanguarda moderna, muito particularmente Le Corbusier, não aderem à planta de dentro para fora, proposta por eles mesmos, e nunca abandonam a ideia de frontalidade. Há, de fato, uma discrepância entre texto e obra dos autores modernos, que, em discurso, defendem “exterior como resultado do interior”, “integralidade do volume” e “equivalência das superfícies”, mas que, na prática, de acordo com o tipo de lote, encaminhamento de acesso ou vistas preferenciais, estabelecem frontalidades e nítidas diferenciações entre as faces do edifício.

No livro *Von Material zu Architektur*, escrito em meados dos anos 20, Moholy-Nagy declara que “o conceito de fachada já está desaparecendo da arquitetura” (Moholy-Nagy, 1963:107). Apoiado por boa parte dos neoplasticistas holandeses, Moholy-Nagy decreta, na ver-

dade, o fim da “fachada tradicional” ou da “fachada frontalizada”, pois a fachada, elemento constituinte essencial do edifício, obviamente não pode desaparecer. O discurso moderno é, portanto, impregnado de jogos de palavras e mal-entendidos no que se refere à ideia de fachada, muito em razão das imprecisões e ambiguidades relacionadas ao uso do termo. A noção de “fachada”, como visto anteriormente, causa desconforto aos modernos por três razões principais: em primeiro lugar, por sua conotação antropomórfica; em segundo, por sua associação à ideia de frontalidade; e, em terceiro, pela conotação moral, que a relaciona à ideia de falsidade. Apesar disso, em razão da persistência do modelo tradicional de cidade, constituída por lotes, ruas-corredor e quarteirões fechados, muitas vezes os arquitetos modernos não têm outra escolha senão adotar o princípio da frontalidade.

A fachada pré-moderna, fazendo uso de ordens e decoração aplicada, tinha caráter metafórico. Os elementos superficiais, em geral dispostos simetricamente, mimetizavam a figura humana e a fachada funcionava como um anteparo que protegia da intempérie ao mesmo tempo em que registrava as diferenças entre público e privado, profano e sagrado. As funções internas do edifício não eram explicitadas na fachada, mas a articulação das superfícies e a disposição e tamanho de seus elementos podiam sugerir continuidade, transição ou isolamento do ambiente exterior. A arquitetura moderna propõe uma mudança na relação da fachada com a figura humana e com o mundo exterior. As novas relações sociais e a noção cubista de relação entre interior e exterior levam à busca de uma fachada que revele ao invés de disfarçar, que seja narrativa das soluções internas. A substituição da fachada portante pela fachada livre, baseada na estrutura independente ou no esquema Dom-ino, proposto por Le Corbusier em 1914, enfraquece a identidade tradicional entre “fachada” e “rosto”, dando lugar a relações de índole mais abstrata. A ideia de “fachada” como “pele”, outra vinculação de cunho antropomórfico, também contradiz a noção de arquitetura como “massa”, resistente a cargas, típica da arquitetura pré-moderna. A superfície externa seria independente do volume edificado e a metáfora fisionômica, mostrando o caráter do edifício, seria transformada em expressão da tecnologia e dos requisitos funcionais.

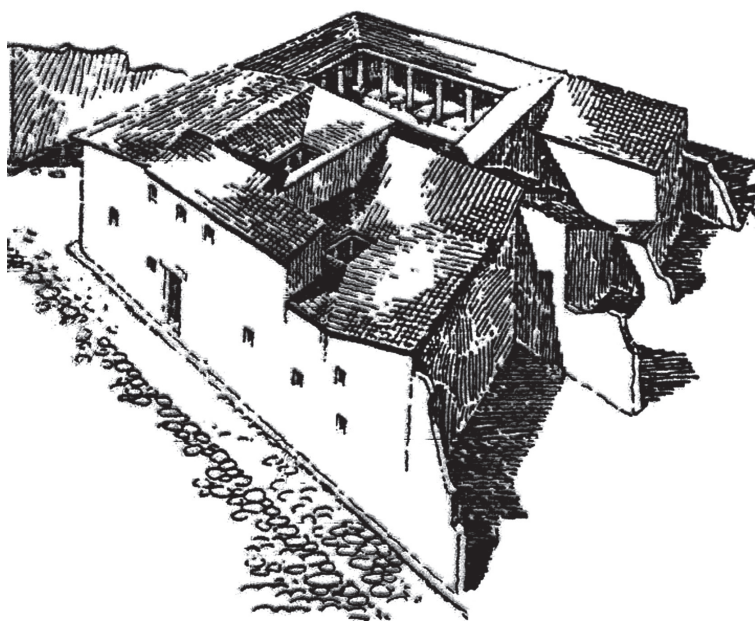


FIGURA 4 | Casa dos Vetti, Pompéia. Reconstituição do volume.
Fonte: Arquivos do Arquiteto Pedro Paulo Fendt

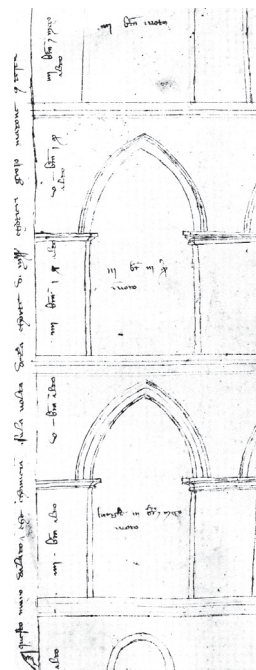


FIGURA 5 | Palazzo Sansedoni, Siena, 1340. Detalhe da fachada (original). Fonte: TOKER, 1985, p. 75.

BREVE RETROSPECTIVA: RENASCIMENTO ITALIANO

No que diz respeito à casa unifamiliar, o conceito de fachada tem seu ponto de partida no Renascimento Italiano dos séculos XV e XVI. É então que se consagra o projeto da fachada da casa urbana privada, e as superfícies externas ou “faces” do edifício, passam a ser eficientes meios de transmitir o *status* do proprietário. Em tempos anteriores –as casas romana e medieval são bons exemplos– constata-se, como regra, a negação da ideia de fachada, já que as superfícies externas eram pragmáticos muros perfurados por orifícios destinados a iluminação e ventilação; os ornamentos superficiais e manifestações de *status* restringiam-se aos átrios ou outros espaços internos (Fig. 4).

O primeiro documento de que se tem conhecimento sobre o tema da fachada é o contrato do Palácio Sansedoni, de 1340 em Siena; inclui o desenho a mão livre de uma fachada, que, embora esquemático, é apresentado em escala, com medidas horizontais e verticais (Toker, 1985). Apesar de essencialmente gótico em suas características, o projeto prefigura objetivos estéticos do Renascimento Italiano, quando a fachada passa a ser elemento fundamental da arquitetura residencial unifamiliar (Fig. 5).

Já no final da Idade Média, se constata um gradual processo de mudança na relação entre o ambiente urbano e a fachada da casa privada. As ruas começam a ser regularizadas e passa a haver uma preocupação com a parte mais baixa da edificação, em contato direto com elas. No século XV, a preocupação estende-se a toda a altura do edifício, e se requerem espaços mais amplos para sua total visualização. Como consequência, o tecido urbano medieval sofre drásticos rearranjos, que incluem alargamentos de vias e abertura de pequenas praças junto aos palácios privados (LETTS, 1996:31). No final do *quattrocento*, com a emergência de uma nobreza menor, composta por profissionais ligados à classe papal, consagram-se os “palácios menores”, uma versão simplificada da residência do cardinalato romano do século XIV (PEREIRA, 2001). Tais residências expressam, através de seu aspecto exterior, o *status* do proprietário, e a fachada passa a ser elemento fundamental. Inicialmente, as ordens clássicas não eram aplicadas às superfícies exteriores dos palácios, ficando restritas aos pátios internos, mais representativos da condição socioeconômica da família. Os elementos compositivos



FIGURA 6 | Palazzo Medici, Florença. Michelozzo di Bartolomeo, 1444. Fonte: HEIDENREICH, 1998, p.28



FIGURA 7 | Palazzo Rucellai, Florença. Alberti, 1453. Fonte: HEIDENREICH, 1998, p. 39.

externos eram ordenados mediante simples alinhamentos de janelas e criação de faixas de organização.

O Palácio Medici (Michelozzo, Florença, 1444) representa o ponto de partida para uma nova atitude diante da fachada. As superfícies exteriores são tratadas na sua totalidade, obedecendo a uma gradação de baixo para cima, que vai do térreo fortemente rusticado ao topo mais liso e leve. São introduzidos ornatos decorativos nas janelas, o térreo deixa de ser comercial e a cornija clássica substitui os beirais medievais (LETTS, 1996:97–99) (Fig. 6). A partir de meados do século XV, as ordens começam a ser adicionadas. O Palácio Rucellai (Alberti, Florença, 1453) é o primeiro edifício residencial em que as ordens são utilizadas externamente, expressando uma nova fase na articulação da fachada através de planos superpostos e malha de elementos horizontais e verticais (NORBERG–SCHULZ, 1999:119–120) (Fig. 7).

No século XVI, percebe-se um desenvolvimento das fachadas do *quattrocento* e uma maior liberdade no trato com as ordens. No Palácio Pitti (Florença, 1560), por exemplo, as ordens do pátio são cobertas por rusticação, prática antes não utilizada (Fig. 8). No Palácio Máximo (Baldassare Peruzzi, Roma, 1532), por outro la-

do, inverte-se a relação tradicional entre ordens (*opera di mano*) superpostas à rusticação (*opera di natura*). Robustas colunas, representando as ordens, sustentam a parede rusticada superior e ocupam o lugar do maciço embasamento tradicional. A fachada curva do palácio, seguindo o movimento da rua, denota uma relação mais ativa entre edifício e entorno urbano (NORBERG–SCHULZ, 1999:137–138) (Fig. 9).

Outro programa característico da época era a *villa* suburbana, casa isolada localizada em locais afastados da cidade. Era normalmente usada como residência de lazer, e, às vezes, tinha parte do programa ligado à vida rural. Assim como as moradias urbanas, as vilas mais sofisticadas faziam uso das ordens clássicas, e suas fachadas, em geral simétricas, não correspondiam às costumeiras assimetrias internas da planta. Embora com volume isolado em meio ao lote, percebe-se, em geral, uma hierarquia em suas fachadas: a exemplo do *palazzo* urbano, duas delas eram tratadas como frontal e posterior, e duas como laterais, claramente secundárias (Fig. 10).

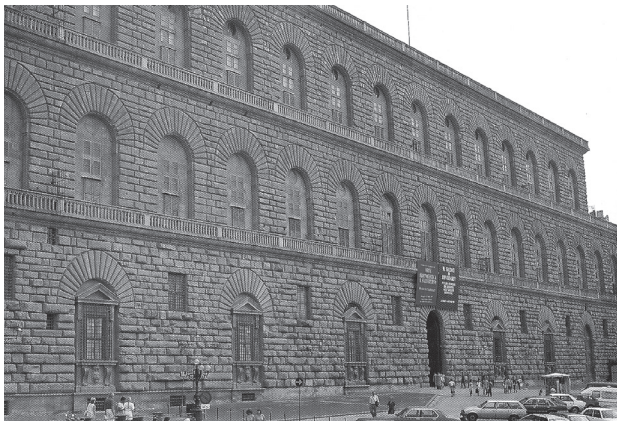


FIGURA 8 | Palazzo Pitti, Florença, 1458. Fonte: HEIDENREICH, 1998, p. 47.



FIGURA 9 | Palazzo Máximo, Roma. Baldassare Peruzzi, 1532.
Fonte: NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 138.



FIGURA 10 | Villa Farnesina, Roma. Baldassare Peruzzi, 1509-11. Fonte: LOTZ, 1998, p. 46.

A fachada típica da residência renascentista era, portanto, composta por duas “camadas”: o muro, parte resistente, fabricado com alvenaria de pedras ou tijolos; e o *revestimento*, que consistia no tratamento superficial de acabamento. Tal característica tem origem na obra romana, onde já era clara a distinção entre “pele” e “ossos” do edifício (VILLALBA, 1996). A ampla gama de acabamentos superficiais utilizada tinha função representativa e simbólica e expressava uma nova relação entre edifício e cidade. O tema da casa com fachada ornamentada tem longa duração.

BARROCO FRANCÊS

O *hôtel particulier* francês, casa urbana aristocrática dos séculos XVI e XVII, representa outra etapa na evolução da fachada residencial, e implica novas alterações na relação da residência privada com a via pública. De forma geral, o corpo da casa recua com relação ao alinhamento, e as fachadas, antes planas ou convexas, passam a ser tridimensionais ou côncavas,² tornando-se mais complexas. Segundo Dennis (1986), até o século XVI havia clara distinção entre o *palais* (casa de reis e príncipes), o *hôtel* (casa dos demais nobres) e a *maison* (casa da burguesia). A partir do século XVIII, as fronteiras entre nobreza e burguesia começam a desvanecer e o termo *hôtel* passa a designar também a casa unifamiliar urbana para a alta burguesia.

O desenvolvimento do *hôtel particulier* é dividido por Dennis em três fases. O *Hôtel Barroco*, caracterizado como um edifício entre divisas, organiza-se em torno de um estábulo ou pátio exterior regular (*cour d'honneur*), ligado diretamente à rua. Num esquema básico, os serviços são dispostos em alas ao longo de um ou dois de seus lados, e os espaços principais dispõem-se ao final, em corpo paralelo à rua (*corps-de-logis*), que costuma anteceder a um pátio posterior. A fachada principal corresponde ao *corps-de-logis*, volume com frequência mais alto, ao fundo do *cour d'honneur* e atrás do muro frontal, que faz limite com a rua. Normalmente é tratada com ordens clássicas, ganhando um destaque maior que o do muro frontal (Fig. 11). O *Hôtel Rococó* é uma evolução do *Barroco*, tendo o corpo principal articulado como elemento independente entre pátio e jardim. As fachadas mais importantes voltam-se respectivamente para o pátio e para o jardim (Fig. 12). O *Hôtel Neo-*

clássico apresenta maior independência dos limites do lote, sendo o mais suburbano dos três tipos. Começam a ser visíveis os quatro lados do volume e as fachadas passam de côncavas a convexas; continua havendo clara diferenciação entre as fachadas para pátio, jardim e laterais (Fig. 13). No século XIX, Viollet-le-Duc rejeita o procedimento sintático de Durand, baseado na composição a partir de um repertório de elementos pré-estabelecidos. Propõe o *hôtel particulier* com planta borboleta, acatando a ideia do edifício como objeto isolado num espaço infinito (Colquhoun, 1986) (Fig. 14).

Os três tipos de *hôtel*, portanto, refletem uma evolução que vai do preenchimento urbano ao pavilhão isolado, revelando mudanças socioculturais que assinalam o início da sociedade democrática de massas. Tal evolução representa uma nova concepção do espaço urbano e das fachadas, que, de planas passam a tridimensionais, inicialmente côncavas e posteriormente convexas.

PITORESCO INGLÊS

No Pitoresco Inglês dos séculos XVIII e XIX, o processo de liberação da casa dos limites do lote chega à plenitude. Os modos de vida da sociedade contemporânea, segundo Cornoldi, têm origem na Grã Bretanha do século XVIII; é de lá que vêm os conceitos de privacidade e conforto, e é lá que nasce a casa moderna, paralelamente à ascensão da classe burguesa (Cornoldi, 1999:15). A casa pitoresca caracteriza-se por plantas mais livres, volumes isolados, aditivos e jogos de telhados. A renúncia aos planos ou faces frontais à rua tem como consequência o abandono das ordens, inadequadas a objetos aditivos e irregulares.

Na Inglaterra do final do século XVIII prolifera uma literatura romântica sobre *villas*, que difunde a ideia de liberação das regras e tradições sociais e a aceitação dos estilos exóticos. A invenção livre das proporções e ordens clássicas passa a ser admitida, bem como a valorização da imaginação e experiência individuais. Na arquitetura, as influências da literatura e da pintura do período traduzem-se em formas irregulares, assimetrias e evocação da natureza (ACKERMAN, 1997:251-269) (Fig. 15). Na arquitetura residencial dos Estados Unidos observa-se a adaptação do modelo pitoresco inglês ao gosto e materiais do lugar, principalmente a partir do século XIX. A introdução da varanda e o uso da madeira de construção,

2. Fachadas “côncavas” determinam o sistema “pátio” e fachadas “convexas” determinam o sistema “aresta proeminente” ou “caixa”.

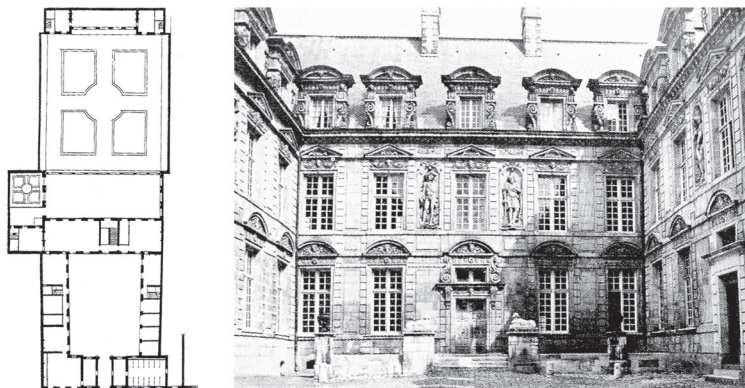


FIGURA 11 | Hôtel de Sully, França. Jean Du Cerceau, 1642-29. Fonte: DENNIS, 1986, p. 56.

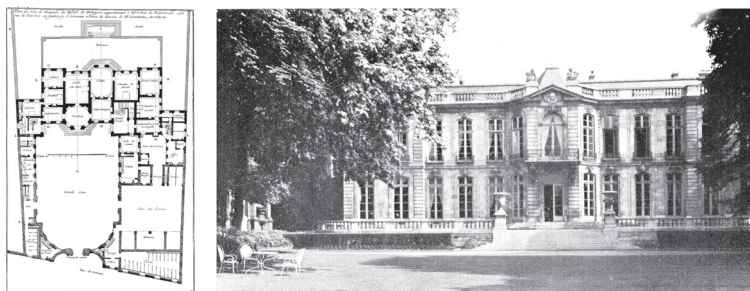


FIGURA 12 | Hôtel de Matignon, França. Jean Courtonne, 1722-24. Fonte: DENNIS, 1986, p. 102-103.



FIGURA 13 | Hôtel Dervieux, França. Alexandre-Théodore Brongniart e François-Joseph Bélanger, 1774. Fonte: DENNIS, 1986, p. 161.



FIGURA 15 | Casa em estilo de antigo solar. Em Deisgns for ornamental villas, Inglaterra, P. F. Robinson, 1827. Fonte: ACKERMAN, 1997, p. 263.

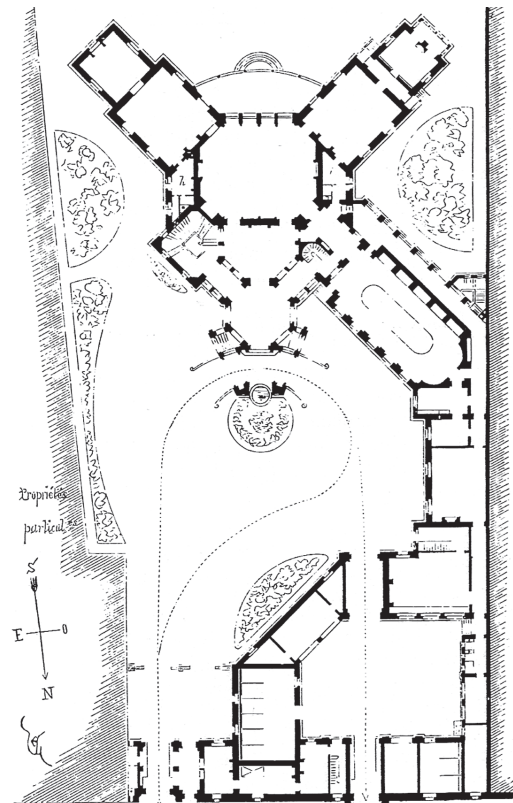


FIGURA 14 | Hôtel particulier com planta borboleta. Em Entretien 17, França, Viollet-le-Duc. Fonte: COLQUHOUN, 1986, p. 167.

por exemplo, representam o desenvolvimento de um vocabulário independente, expressivo da individualidade norte-americana (Fig. 16).

As *villas* pitorescas de finais do século XVIII e início do XIX, portanto, influenciadas pela literatura e pintura românticas, valorizam as construções rurais e vernaculares, dando margem a composições irregulares e aditivas, voltadas para o cliente médio. No que diz respeito às fachadas, observa-se a supressão ou abstração gradativa das ordens, não compatíveis com as irregularidades volumétricas. A planta menos formal, o volume isolado, bem como as simetrias parciais ou assimetrias terão, de alguma maneira, influência na casa moderna.

A POLÊMICA MODERNA

O advento do modernismo nos primórdios do século XX traz consigo a polêmica em torno do conceito de fachada. Não propriamente pela produção de trabalhos específicos sobre a matéria, mas por sua inclusão no discurso de grande parte dos autores, historiadores e críticos da arquitetura moderna. Visto aqui no âmbito da casa unifamiliar, o debate foi, ao longo da primeira metade do século, protagonizado por três grupos principais:

1. Os que advogavam o “fim” da fachada, tal como tradicionalmente aceita, como Moholy-Nagy (1925) e parte dos neoplasticistas;
2. Os que defendiam a existência de fachada, porém o fim da ideia de hierarquia entre frente e fundos, ou seja, a equivalência entre as faces do edifício, como Hitchcock (1993:165) (1929); Bruno Taut (em Benevolo, 2004:470) (1929); Le Corbusier (2004:139) (1930); Mumford (1961:160–161) (1938);
3. Os que atribuíam à fachada moderna um papel secundário ou irrelevante, situando toda a ênfase no espaço interno do edifício, como Zevi (1948–1950), discípulo de Wright, e seus adeptos.

Em *Von Material zu Architektur* (1925), já citado anteriormente, Moholy-Nagy decreta o “fim da fachada”:

O conceito de fachada está desaparecendo da arquitetura. Já não há lugar do edifício que não seja aproveitado com um propósito funcional. O aproveitamento da frente (balcões, cartazes publicitários) continua com o do terraço (jardins, pistas de aterrissagem de aviões). (MOHOLY-NAGY, 1963, p. 107.)

Em *Vers une architecture* (1923) (Le Corbusier, 1977), Le Corbusier faz inúmeras referências, diretas ou indiretas, à ideia de fachada, expandindo sua conceitualização. A palavra “fachada” é usada com certa frequência ao longo do livro, mas com um sentido novo, que repudia o conceito tradicional de “frente ornamentada”. “Fachadas lisas com imensas paredes de vidro”, é assim que devem ser os edifícios de sua nova cidade. Defende a ordenação das fachadas mediante “traçados reguladores”, que seriam uma garantia contra a arbitrariedade. Afirma que “a planta procede de dentro para fora; o exterior é resultado de um interior” (LE CORBUSIER, 1977: 36, 47, 123 e 127). No capítulo sobre casas em série, trata dos três esquemas que propõe para as residências de seu tempo: Dom-Ino, Citrohan e Monol. O primeiro baseia-se no esqueleto estrutural independente; o segundo desenvolve-se entre duas paredes laterais portantes; o terceiro consiste em séries de casas construídas com elementos leves e coberturas em abóbadas (Fig. 17). Tais propostas, que dizem respeito ao emprego das novas técnicas e materiais construtivos, acabam por gerar radicais transformações na concepção da superfície externa dos edifícios a partir dos anos 20.

Mais adiante, em 1930, Le Corbusier publica *Précisions* (2004), coletânea de dez conferências proferidas durante viagem à América Latina no ano anterior. Na segunda conferência, dá sequência ao debate sobre a fachada iniciado no livro de 1923. Deixa evidente seu repúdio à fachada tradicional, maciça, portante, sólida, opaca, que, segundo ele, paralisa o arquiteto. Com ilustrações esquemáticas, trata dos tipos de paredes e aberturas possíveis para as construções modernas: *janelas horizontais*, sem interrupção, cujas colunas ficam no interior, reduzindo a fachada a “algumas faixas de concreto armado com 30 cm de altura”; *panos de vidro*, totalmente transparentes, sem interrupção; *panos de pedra*, “placas, tijolos, produtos artificiais de cimento ou outras soluções”; e *panos mistos*, perfurados por pequenas janelas ou vitrais, “espalhados como escotilhas pelos panos de pedra” (Le Corbusier, 2004:64–65) (Fig. 18).

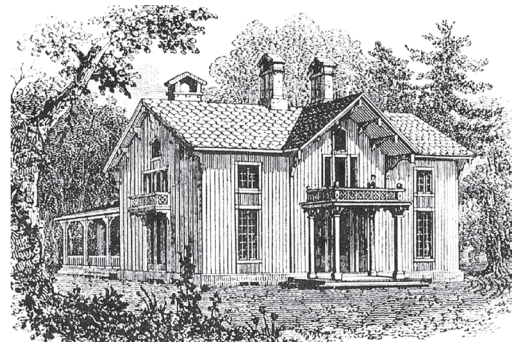
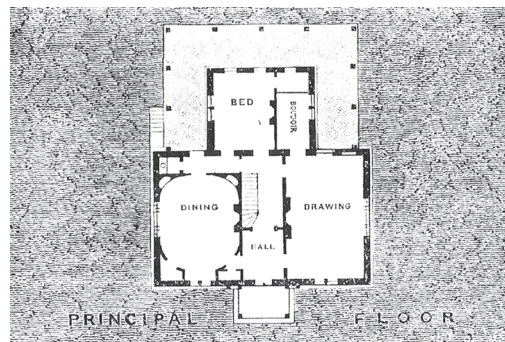


FIGURA 16 | Casa de campo. Em Cottage residences, Estados Unidos, A. J. Downing, 1844. Fonte: ACKERMAN, 1997, p. 293.

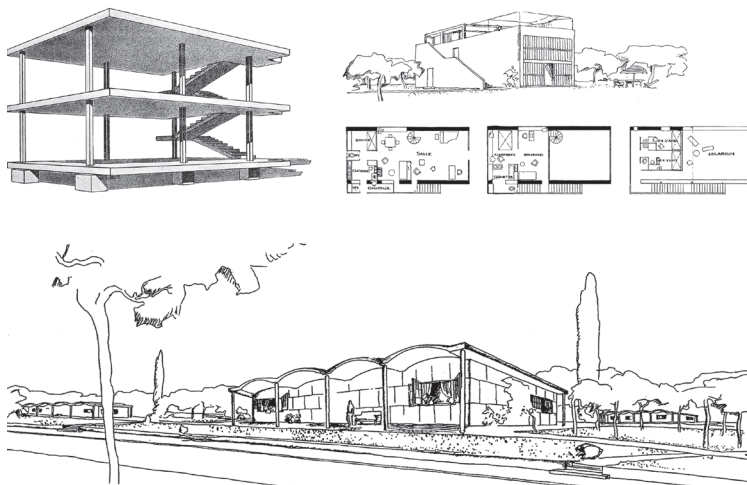


FIGURA 17 | Esquemas Dom-ino (1914), Citrohan (1920) e Monol (1919), Le Corbusier. Fonte: BOESIGER; GIRSBERGER, 2001, p. 24-25.



FIGURA 18 | Relações entre fechamentos e aberturas, Le Corbusier, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 2004, p. 63.

Na quinta conferência defende os requisitos da nova casa, “de ferro ou concreto armado”, que substituiriam o “plano paralisado”: “planta livre, fachada livre, esqueleto independente, janelas corridas ou pano de vidro, pilotis, teto-jardim, interior provido de escaninhos ou livre da acumulação de móveis”. Afirma a flexibilidade da casa com esqueleto independente e a utilidade do uso dos traçados reguladores a fim de conferir proporções à obra, já que, segundo ele, “a composição arquitetônica é geométrica” (LE CORBUSIER, 2004:127-136). Ainda nessa conferência, referindo-se à Vila Savoye, nega a hierarquia de frente e fundos:

A casa é uma caixa no ar, perfurada em toda a volta, sem interrupção, por uma janela corrida. Não se hesita mais em realizar jogos arquitetônicos com cheios e vazios (...). As simples pilastras do andar térreo, mediante uma disposição correta, recortam a paisagem com uma regularidade que tem por efeito suprimir toda noção de “frente” ou “fundo” da casa, de “lateral” da casa. (LE CORBUSIER, 2004, p. 139.)

Um ano antes, em *Modern architecture: romanticism and reintegration* (1929), o crítico Henry–Russel Hitchcock insinuava também o fim do edifício com “frente e fundos”, a eliminação da hierarquia e da decoração superficiais. O edifício moderno, para ele, é “volume” e não “massa”, como no passado; as superfícies envoltórias são as fronteiras geométricas do volume, e, para que não quebrem a unidade e a continuidade desse volume, devem ser simples e sem ornamentos. Vê analogias entre a composição corbusiana e a simplificação resultante das formas aerodinâmicas do automóvel e do avião. Formula com clareza a noção de seis fachadas modernas, representadas pelas quatro faces verticais e mais duas horizontais, a face sobre o pavimento em pilotis e o terraço–jardim, obtido pela supressão do telhado inclinado:

A cima de tudo, para obter tais efeitos, Le Corbusier utilizou de forma mais completa e mais audaciosa a construção em concreto armado, elevando a casa do solo o suficiente para enfatizar que se tratava de um objeto com seis lados. (HITCHCOCK, 1993, p. 165.)

Também em 1929, em *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Bruno Taut afirmava:

A estética da nova arquitetura não reconhece qualquer separação entre fachadas e plantas, entre ruas e pátios, entre a parte da frente e a de trás. Nenhum detalhe vale por si mesmo, mas é parte necessária do conjunto. (Citado em BENEVOLO, 2004, p. 470.)

Três anos depois, em 1932, Hitchcock e Johnson atizam os ânimos da comunidade arquitetônica com o livro *International Style*. Segundo eles, o Estilo Internacional estaria baseado em três princípios fundamentais (HITCHCOCK & JOHNSON, 1990:11–30):

1. Ênfase no volume, não na massa;
2. Regularidade ao invés de simetria axial;
3. Fuga da decoração aplicada:

O efeito de massa, de solidez estática, até então a principal qualidade da arquitetura, desapareceu; em seu lugar há um efeito de volume, ou mais exatamente, de superfícies planas limitando um volume. O principal símbolo arquitetônico não é mais o denso bloco, mas a caixa aberta. De fato, a grande maioria dos edifícios é, em realidade, bem como

em efeito, meros planos envolvendo um volume. (...) O detalhe arquitetônico (...) fornece a decoração da arquitetura contemporânea. (HITCHCOCK & JOHNSON, 1990, p. 15, 26 e 27.)

Alguns anos mais tarde, em *Culture of cities* (1938), Munford diz, em última análise, que nos edifícios domésticos pré–modernos, a frente é composta de forma criteriosa e ordenada e os fundos, que estão fora da vista pública, são acidentais, produtos do acaso e do desdado dos arquitetos:

Parte posterior de uma fachada de Edimburgo: arquitetura de barracões frente a uma passarela, típica indiferença com respeito à vista posterior característica da pintura cenográfica. Uma arquitetura de fachadas. Belas sedas e caros perfumes. Elegância do pensamento e doença. Longe dos olhos, longe do coração. O moderno planejamento funcional distingue–se desta concepção de plano, puramente visual, enfocando com sinceridade e competência cada lado, abolindo a grosseira distinção entre frente e parte posterior, lado visível e lado obscuro, e criando estruturas que sejam harmoniosas em cada dimensão. (MUNFORD, 1961, p. 160–161.)

Em 1948, no livro *Saper vedere l'architettura*, Zevi propõe uma visão da arquitetura através do que considera sua essência, o espaço interior:

As quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está contida a joia arquitetônica. A caixa pode ser artisticamente trabalhada, ousadamente esculpida, esburacada com gosto, pode constituir uma obra–prima, mas continua a ser uma caixa. (...) Que as fachadas sejam belas ou feias é até aqui (...) secundário. (ZEVI, 1977, p. 17 e 25.)

Em contraste com os pontos de vista anteriores, que rejeitam a ideia de fachada por sua conexão com o passado, a partir do final dos anos 30 alguns autores começam a admitir abertamente as relações entre modernidade e tradição arquitetônica. Em *Documentação necessária* (COSTA, 1995:457–462), de 1938, Lucio Costa considera que a evolução técnica e formal da casa tradicional brasileira tem relação direta com a da casa moderna: o

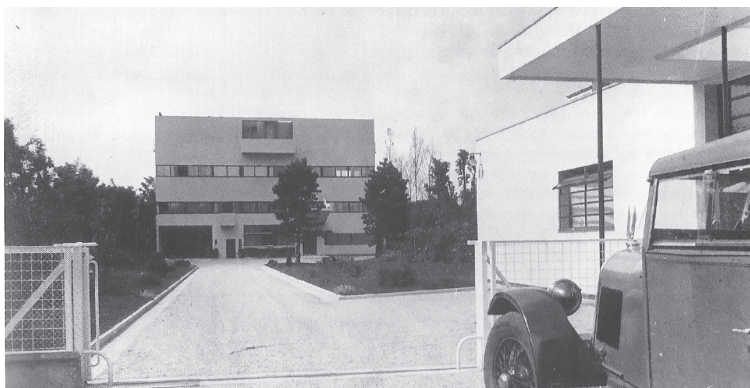


FIGURA 19 | Vila Stein, Garches, Le Corbusier, 1927. Fonte: BOESIGER; GIRSBERGER, 2001, p. 54.

3. Em parceria com Robert Slutzky.

barro armado com madeira é análogo ao concreto armado; a gradativa substituição do telhado pelas platibandas a aproxima do teto-jardim moderno; as construções com arcabouço de madeira têm a espessura dos montantes de concreto; o gradativo aumento no tamanho das aberturas, que resultou no aumento dos vazios e redução dos cheios, pode ser relacionado com a janela horizontal moderna.

Pelo final dos anos 40, a crítica inglesa trata da relação entre modernidade e tradição clássica e leva adiante o debate sobre a fachada. No ensaio *Architecture, painting and Le Corbusier* (SUMMERSON, 1998:177–194), de 1947, John Summerson diz que, assim como os pintores modernos em relação à sua arte, Le Corbusier não fez mais que uma reavaliação da própria arquitetura; seu conceito intelectual de “estilo moderno” tem origem na proposta formulada por Viollet-le-Duc na segunda metade do século XIX, depois interpretada por outros arquitetos, como Auguste Perret, com quem Le Corbusier trabalhou. Também Colin Rowe trata do assunto a partir dessa mesma época, no que é seguido mais tarde por Alan Colquhoun. No famoso ensaio *The mathematics of the ideal villa* (ROWE, 1999:9–33), de 1947, confrontando obras residenciais corbusianas e palladianas, Rowe percebe na casa unifamiliar moderna não apenas a existência de fachada, mas também a ideia de frontalidade (Figs. 19 e 20). Em ensaios posteriores, como *Mannerism and modern architecture* (ROWE, 1999:35–61) (1950) e *Transparency: literal and phenomenal* (ROWE, 1999:155–177)³ (1955–56), entre outros, desenvolve tais pontos de vista e acirra ainda mais o debate sobre a fachada moderna a partir de então.

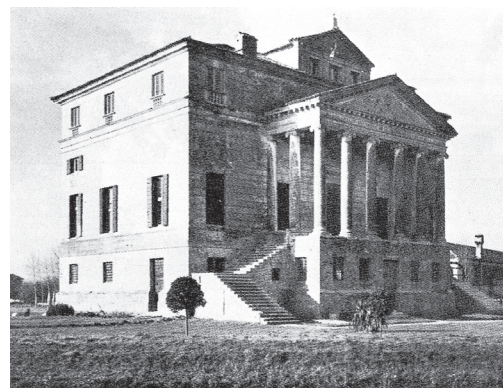


FIGURA 20 | Vila Malcontenta, Malcontenta di Mira. Andrea Palladio, 1550-60. Fonte: ROWE, 1999, p. 25.

DE 1960 ATÉ OS DIAS ATUAIS

A ideia de fachada continua a ser discutida e transformada após os anos 60. Até 1975, acirra-se o debate arquitetônico sobre questões de linguagem, e, conseqüentemente, sobre o conceito de fachada. Convivem tendências que incluem a crítica mais ortodoxa, adepta incontestemente do movimento moderno (Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi) com vozes dissonantes, que aceitam os cânones modernos, mas os veem através de um viés crítico-analítico (Colin Rowe); destacam-se, também, alguns mais radicalmente refratários aos ditames modernistas, que assumem uma postura francamente contestatória (Robert Venturi, Charles Moore, Aldo Rossi, Charles Jencks). Há duas vertentes principais desta crítica, que ficou conhecida como “pós-moderna”. Uma europeia, encabeçada por Rossi, que tem nas questões urbanísticas e no conceito de “memória arquitetônica” seus principais argumentos; outra norte-americana, liderada por Venturi, que prioriza as questões compositivas, relativas à incorporação de novos valores e complexidades ao repertório formal arquitetônico.

No período pós-75, discute-se com maior profundidade a relação entre tradição e modernidade, detonada por Rowe no final dos anos 40. É o caso de Alan Colquhoun, que, seguindo a trilha de Rowe, submete a arquitetura moderna a uma rigorosa análise, buscando suas relações com o passado, desde o classicismo até os antecedentes imediatos, com especial atenção à tradição acadêmica (Colquhoun, 2004). Tais debates acabam por abalar os princípios compositivos modernos e por produzir transformações consideráveis na iconografia e materialidade das fachadas.

Muitos são os autores contemporâneos que incluíram o tema da fachada em seu discurso, embora poucas vezes de forma direta. Em importante ensaio sobre o tema, Perez de Arce examina a fachada moderna desde uma perspectiva contemporânea (Perez de Arce, 1997). O autor propõe uma sistematização para a fachada moderna em cinco modelos básicos, estudados em edifícios residenciais e de escritórios no período 1910–1990: *fachada livre*; *fachada móvel*; *fachada balcão ou rua aérea*; *fachada máscara*; e *fachada cortina*.

Leatherbarrow e Mostafavi ocupam-se amplamente da questão da fachada em *Surface architecture* (Leatherbarrow; Mostafavi, 2005). Abordam nessa obra o problema da representação na arquitetura moderna e contemporânea, ou seja, o conflito entre a aparência estabelecida pelos “sistemas de produção”, baseados na lógica industrial e representando a modernidade, e os “estilos e motivos do passado”, baseados na convenção e na representação e calcados na tradição. O advento da “fachada livre” nos anos 20, instituindo a autonomia da superfície e sua independência da função estrutural, abala profundamente os modelos de representação vigentes, provocando modificações consideráveis nas qualidades tectônicas e materiais dos edifícios.

Em artigo recente, Mahfuz (2009) afirma que, bem além das questões de comunicação e representatividade, há, na arquitetura de boa qualidade, uma preocupação cada vez maior com o papel da fachada como reguladora do conforto interno dos edifícios. Impulsionados pela ideia de habitabilidade e sustentabilidade, os arquitetos contemporâneos passam a criar fachadas cada vez mais complexas, compostas de várias camadas e utilizando os mais variados materiais em combinação (Fig. 21).

O debate continua e essa tendência de transformação e evolução parece incessante. Tema complexo, que envolve questões simbólicas, conceituais e representativas, ao mesmo tempo que aspectos técnicos, materiais e pragmáticos, é de supor que o conceito de fachada continuará sofrendo contestações e mudanças ao longo dos tempos, acompanhando as transformações sociais, culturais e tecnológicas ocorridas no curso da história da arquitetura. ■

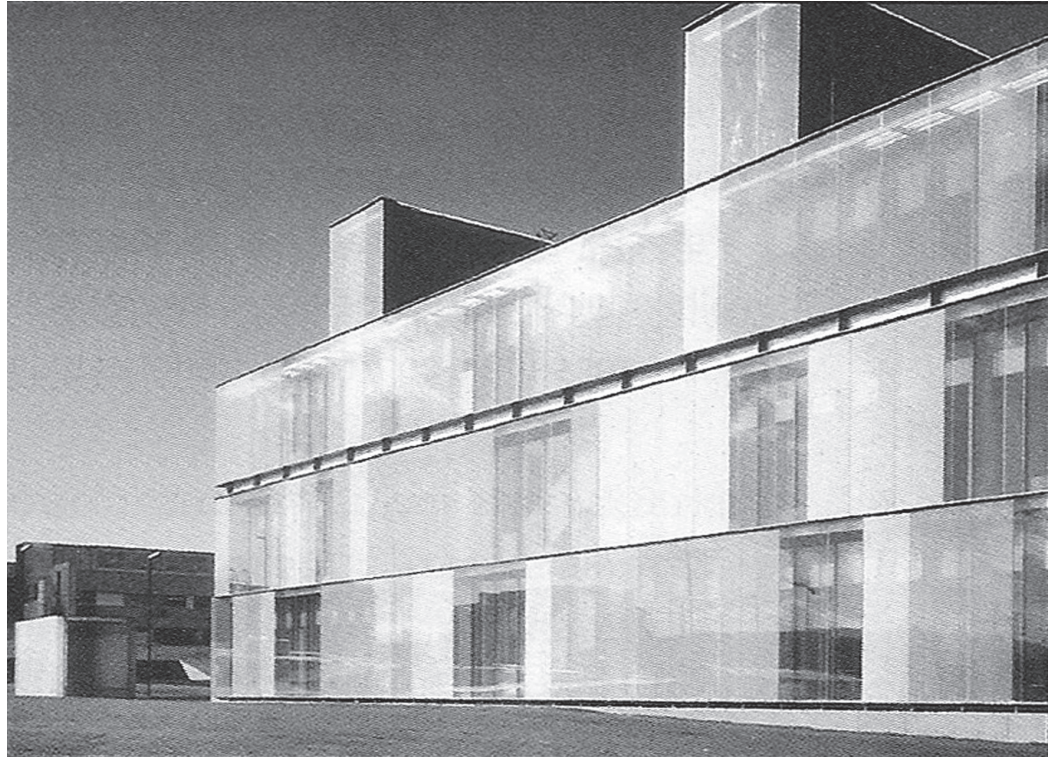


FIGURA 21 | Fachada dupla de vidro com persianas internas, Francisco Mangado, Espanha. Fonte: MAHFUZ, 2009, p. 71.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, James S.:** *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal, 1997.
- BENEVOLO, Leonardo:** *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOESIGER, W; GIRSBERGER, H.:** *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona : Gustavo Gili, 2001.
- COLQUHOUN, Alan:** *Essays in architectural criticism: modern Architecture and historical change*. Cambridge: MIT Press, 1986. Cap. 4: The Beaux-Arts plan, p. 161-168.
- : *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORNOLDI, Adriano:** *La arquitectura de la vivienda unifamiliar: manual del espacio doméstico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- COSTA, Lucio:** *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DENNIS, Michael:** *Court and garden: from the French hôtel to the city of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- FRAMPTON, Kenneth; LARKIN, Davis (edit.):** *The twentieth century American house: masterworks of residential architecture*. London: Thames and Hudson, 1995.
- FRIEDMAN, David:** *Palaces and the street in late-medieval and Renaissance Italy. Urban Landscapes: International Perspectives*. London, p. 69-113, 1992.
- HEIDENREICH, Ludwig H:** *Arquitetura na Itália 1400-1500*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip:** *Functional architecture: the international style 1925-1940*. Köln: Benedikt Taschen.
- HITCHCOCK, Henry-Russell:** *Modern architecture: romanticism and reintegration*. New York: Da Capo, 1993.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles:** *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro:** *As fachadas da casa moderna*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, PROPARG, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen:** *On weathering: the life of buildings in time*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- LE CORBUSIER:** *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- : *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- LETTS, Rosa Maria:** *El Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. Cap. 2: La mansión urbana del mercader florentino, p. 31-34.
- LOOS, Adolf:** *Ornamento y delito: y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- LOTZ, Wolfgang:** *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MAHFUZ, Edson da Cunha:** Materiais de projeto: Edson Mahfuz fala sobre as fachadas contemporâneas. *AU*, São Paulo: Pini, Nº 184, p.68-71, jun. 2009.

- MOHOLY-NAGY, László:** *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Infinito, 1963.
- MUNFORD, Lewis:** *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. ilustr. III: Transições: o ambiente dos olímpicos, p. 160-161.
- NORBERG-SCHULZ, Christian:** *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- PEREIRA, Cláudio Calovi:** Prática profissional e o projeto de palácios menores no Renascimento italiano. *Arqtexto: Interfaces*, Porto Alegre, N° 1, p. 38-47, 1° semestre 2001.
- PEREZ DE ARCE, Rodrigo:** *As faces do moderno: o interior, o exterior e a ideia da fachada*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, mai. 1997. Cópia digitada fornecida pelo autor.
- ROWE, Colin:** *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999
- SUMMERSON, John:** *Heavenly mansions: and other essays on architecture*. New York: Norton, 1998.
- TOKER, Franklin:** Gothic architecture by remote control: an illustrated building. Contract of 1340. *The Art Bulletin*, New York, V.67, N°1, p. 67-94, mar. 1985.
- VILLALBA, Antonio Castro:** *Historia de la construcción arquitectónica*. Barcelona: Edicions UPC, 1996.
- WESTON, Richard:** *Plantas, cortes e elevações: edificios-chave do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ZEVI, Bruno:** *Saber ver a arquitetura*. Lisboa: Arcádia, 1977.