

COR ∩ ARQUITECTURA

TÍTULO: Cor ∩ Arquitectura

AUTOR: Ângela Maria Alves Pinhal

ORIENTADOR: António José Olaio Correia de Carvalho

AGRADECIMENTOS:

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que esta etapa fosse alcançada nomeadamente:

Aos meus pais,

À minha irmã,

À minha querida avó, pelas palavras sábias e sempre encorajadoras,

Ao Steve Oliveira e à minha família,

Ao Bruno Pereira e restantes amigos pela ajuda e amizade,

Aos meus colegas e docentes que ao longo dos anos cruzaram o meu caminho,

E principalmente, ao Professor António José Olaio Correia de Carvalho pela sua disponibilidade e compreensão.

O meu sincero e profundo obrigado!

PROVA FINAL DE LICENCIATURA EM ARQUITECTURA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA – DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

Junho, 2008

COR ∩ ARQUITECTURA

Aos meus pais,
pelo carinho, e todo o apoio ao longo do curso.

À minha irmã Fátima,
amiga e companheira em todos os momentos.

ÍNDICE

1. Introdução.....	1
2. Cor – Presença Física.....	3
3. Cor – Cultura.....	9
4. Cor na História Ocidental.....	12
5. A Cromofobia.....	15
6. Manifestações da Cor no Tempo e no Espaço	
6.1. Pré – História.....	18
6.2. Antigo Egípto.....	20
6.3. Grécia Antiga.....	23
6.4. Roma Antiga.....	26
6.4.1. Casa do Centenário.....	28
6.4.2. Casa dos Vettii.....	29
6.4.3. Casa de Vénus.....	30
6.5. Românico.....	32
6.6. Gótico.....	34
6.7. Renascimento.....	37
6.7.1. Frescos da Capela Sistina.....	39
6.8. Barroco.....	42
7. Cor – Lugar.....	45
7.1. Cidade de Tirana.....	46
8. Cor – Forma.....	50
8.1. MUSAC – Museu de Arte Contemporânea.....	51
8.2. Casa da Música.....	52
8.3. Casa Laranja.....	54
9. Cor – Matéria.....	56
9.1. Casa no Gerês.....	57

9.2. Piscinas e Passeio Marítimo. Salinas – Madeira.....	58
9.3. Teatro Municipal de Almada.....	59
10. Cor – Significado Festivo	
10.1. Habitação Colectiva.....	62
10.2. Festas e Romarias nas Cidades.....	67
11. Cor – Património.....	70
12. Considerações Finais.....	77
Bibliografia.....	79
Créditos de Imagem.....	85

1. Introdução

Neste trabalho de final de curso, pretendo abordar o fenómeno cromático no universo da Arquitectura. A cor muitas vezes é negligenciada ou posto em segundo plano, no entanto é tão importante quanto o acto de projectar. Ela faz parte do nosso quotidiano apesar de na maioria das vezes não tomarmos a devida atenção e olharmos de forma passageira como se não estivesse presente e não fizesse parte do espaço visual. É meu objectivo falar da cor e do seu papel como matéria projectual e componente do espaço da cidade. Para tal começo por aborda-la como presença física e definindo-a segundo vários autores. Referencio-me a cor também como um factor cultural desempenhando o papel estético e por vezes simbólico de acordo com as várias sociedades existentes. Com o surgimento da Revolução Industrial ocorrem mudanças na obtenção das cores ao mesmo tempo que surgem novos materiais. Refiro-me igualmente a questão cromática dos materiais que vão caracterizar uma determinada região estando a sua imagem dependente do local geográfico e dos materiais que este possuir. Com a o passar dos anos, surge o fenómeno da cromofobia com o objectivo de banir a cor da cultura, desvalorizando-a e tornando-a secundária. Para reforçar a importância que ela sempre teve na humanidade, cito as muitas manifestações ao longo do tempo e segundo várias gerações começando pela Pré-História até a actualidade. Abordo igualmente as relações existentes entre a cor e o lugar, a forma arquitectónica, a matéria, a habitação, as festas populares nas cidades e por fim a relação com o património histórico.

Cor - Presença Física

2. Cor - Presença Física

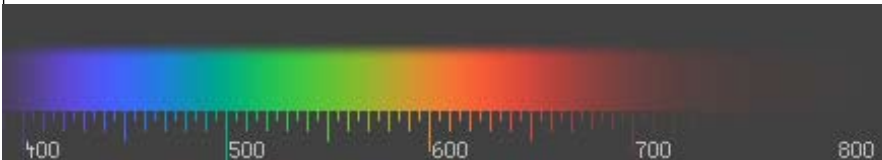
A utilização da cor foi variando ao longo do tempo de geração para geração (desde a Pré-História à actualidade), contribuindo para acentuar valores expressivos sendo actualmente essencial matéria de pensar e projectar a arquitectura. Existem inúmeras definições para a palavra cor, variando conforme as várias áreas de conhecimento. A palavra cor tem origem no latim (colore) e significa a impressão que é produzida na retina após a difusão pelos corpos. Ou seja, a cor torna-se realidade por via da acção de um observador e está dependente da impressão fisiológica do mesmo sendo esta última possível na presença da luz. Trata-se de uma sensação fisiológica que, afora em fenómenos de tipo alucinatorio e que é provocada pela acção da luz incidente numa região da retina sobre os pigmentos dos cones dessa região. Essa sensação depende da intensidade com que a luz excita cada um dos três tipos de pigmentos, os quais, em função da frequência (cores puras), têm curvas de sensibilidade com máximo acentuado, um na região das baixas frequências (vermelho), outro na região central (verde amarelado), e o terceiro nas altas frequências (azul). Portanto a cor está relacionada com certa qualidade da mesma luz que a produziu, qualidade esta que pode ser rigorosamente definida pela sua composição espectral. A cor no entanto é subjectiva pois varia de indivíduo para indivíduo e em cada um mesmo segundo as circunstâncias. A curva de sensibilidade de cada pigmento é diferente conforme o observador. Diríamos então que a cor não só depende da presença e do tipo de luz, como também de aspectos fisiológicos do observador. A cor é sempre percebida por contraste que dá origem a uma aparência visual de um determinado espaço, podendo

a luz alterar essa mensagem ou percepção do espaço em geral. Ou seja, a cor de um determinado corpo ou espaço é algo não estático podendo alterar-se a leitura da mesma comprovada nas palavras de Maria Dulce Costa de Campos Loução na Prova Complementar à sua dissertação para o Doutoramento em Arquitectura: “ a cor nunca é estática, evolui. Movimenta-se e altera-se com as horas e as estações, com as mudanças na cor da luz e na composição do ar, com o ciclo dia – noite e com a iluminação artificial. Finalmente, torna-se até acromática abaixo de certos limites de iluminância”¹. Logo pode-se dizer que se não existe luz, não existe cor. Mas a cor não é apenas dependente da presença da luz e do observador; ela depende igualmente da matéria de que faz parte.

A cor de um material é determinada pelas médias de frequência dos pacotes de onda que as suas moléculas constituintes reflectem. Um objecto é de determinada cor quando não absorve os raios correspondentes à frequência daquela cor. A cor relaciona-se com os diferentes comprimentos de onda (λ) do espectro electromagnético e são especificadas em nanómetros (nm). São percebidas pelas pessoas em faixas específicas variando de pessoa para pessoa como já foi dito (zona visível - quadro 1) . A frequência mais baixa do espectro visível corresponde à cor vermelha e a mais alta à cor violeta. Os valores de frequências intermediárias correspondem as cores que passam pelo alaranjado e o amarelo e por todas outras cores até chegar aos verdes e azuis.

1 LOUÇÃO, Maria Dulce; *Prova Complementar à Dissertação para o Doutoramento em Arquitectura - Cor: coponente do espaço urbano - Elementos para a compreensão do valor projectual do fenómeno cromático*; Lisboa, 1993.

Cores do Espectro Visível		
Cor	Comprimento de Onda	Frequência
Vermelho	~ 625 – 740 nm	~ 480-405 THz
Laranja	~ 590-625 nm	~ 510-480 THz
Amarelo	~ 565-590 nm	~ 530-510 THz
Verde	~ 500-565 nm	~ 600-530 THz
Ciano	~ 485-500 nm	~ 620-600 THz
Azul	~ 440-485 nm	~ 680-620 THz
Violeta	~ 380-440 nm	~ 790-680 THz

Espectro Contínuo


Quadro1 – Cores do Espectro Visível

A cor *branca* resulta da sobreposição de todas as cores enquanto o *preto* é a ausência de luz. Através de um prisma pode-se decompor uma luz *branca* em todas as cores (o espectro). As cores podem também surgir como luzes coloridas sem qualquer ligação a determinado objecto ou então fazem parte de uma superfície que absorve certos raios luminosos e repele outros.

Uma fonte de luz como o sol ou uma lâmpada emite todas as frequências do espectro visível produzindo a luz branca. Ao incidir num objecto, parte dessa luz é absorvida e outra reflectida, dando origem a uma determinada cor a esse objecto. Se houver predominâncias de

frequências baixas, este objecto terá a cor vermelha. A frequência dominante é também chamada *matiz* e serve para dar um nome a cor. O matiz é atributo de uma sensação visual. As cores cromáticas possuem matiz e as acromáticas são desprovidas deste. As características da luz são definidas através do matiz, sensação de brilho e saturação. O matiz dá nome a cor, o brilho corresponde ao grau de luminância de uma cor em relação a uma outra, e a saturação será a pureza aparente de um matiz. Quanto maior for o domínio de um comprimento de onda, maior será a saturação dessa mesma cor. As cores como o preto, branco e cinza, possuem saturação uniforme em todos comprimentos de onda e são apenas diferenciadas através do brilho. Propriedades de saturação e matiz são definidas como *cromocidade*.

Pode-se ainda definir a cor como sendo elemento presente do espaço urbano provado pelas palavras de José Aguiar: “...a cor é parte integrante de um conjunto de elementos que caracterizam e humanizam o espaço urbano tornando-o reconhecível e identificável.”² Ou seja a cor é visível como refere Michel Pastoureau: “Uma cor que não é vista é uma cor que não existe”³. Tudo que existe tem uma cor e ela manifesta-se de diversas formas através de um observador sendo muito mais do que fenómenos físicos ela envolve conhecimento como refere Dulce Loução: “Cor é componente do espaço visual, sendo pois, componente das suas diversas manifestações. Tudo o que é visível é colorido, sendo a

2 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

3 PASTOUREAU, Michel; *Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade*; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.

cor algo mais que os comprimentos de onda das radiações visíveis, mais do que reflexão, refração ou absorção selectiva da matéria. (...) é afirmação de que ver é tornar compreensível uma impressão fisiológica que se torna realidade visual por via da acção do observador sobre os factores desencadeantes do fenómeno cromático, sendo a sua percepção um estágio superior e mais elaborado da impressão fisiológica porque envolve conhecimento”⁴.

Os físicos e químicos definem a cor como a imagem que fica registada no nosso órgão receptor (olho/cérebro). Filósofos e antropólogos afirmam que tudo que fica registado não é cor mas sim luz. A cor depende de vários factores tais como: capacidades visuais, factores de luminosidade, cultura, estímulos, distância, tipo de superfície onde ela incide e reflecte (textura) e a natureza da própria cor. Neste caso está a definir-se a cor tendo como base um observador normal cujo comportamento pouco difere de um observador médio que é tomado como “observador de referência” e este indivíduo será então tricromata (possui os três pigmentos). Segundo Matha Tavares e Isabel Valverde, *a cor como a vemos não existe no seu estado puro, ela é um atributo da matéria que nos rodeia, é como tal que cada povo a assimila e interpreta de acordo com a sua cultura, atribuindo-lhe simbologias e significados próprios*⁵.

4 LOUÇÃO, Dulce; *Arquitectura Ibérica -Cor:Sobre o Espaço da Cor*; N° 21; Pag11; Julho 2007.

5 TAVARES, Martha; Isabel Valverde; *A Cor na Imagem Urbana Portuguesa*; Estar Editora; Edição CIN-Corporação Industrial do Norte S:A.; Lisboa.

Cor - Cultura

3. Cor - Cultura

A cor teve sempre um papel bastante importante em termos culturais, tendo um papel estético e em algumas sociedades também simbólicos. Como já foi citado anteriormente, ela teve sempre presente desde a pré-história. No entanto presentemente edifícios e espaços antigos apresentam-se sem qualquer vestígio de cor o que permite – nos guardar uma certa recordação e respeito a uma época passada como se tratasse de uma fotografia antiga a preto e branco (fig.1). Conforme, cita Michel Pastoureau: “...a cor é um fenómeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza, nem na sua percepção. Por isso mesmo, não acredito de todo na possibilidade de um discurso científico unívoco sobre a cor, unicamente fundado nas leis da física, da química e da matemática. O único discurso possível sobre a cor é de natureza antropológica.”⁶

Segundo diversos estudos que se têm feito ao longo do tempo e com base em vestígios de cor em edifícios antigos, tem-se provado que existiam técnicas bastante sofisticadas na obtenção de cores. Pós a Revolução Industrial (1750-1850) surgiram novas técnicas e começaram-se a produzir tons exactos ao mesmo tempo que vão surgindo materiais novos. Entretanto com o aparecimento do modernismo, começa-se a valorizar a forma e fazem-se estudos procurando associar cores a estas formas de modo a manter essa pureza desejada pela corrente (teoria de Wassily Kandinsky).

⁶ PASTOUREAU, Michel; *Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade*; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.



Fig. 1 - Forum romano

Mas foi o branco e matérias novos que surgiram como o betão que marcaram mais este período e consequentemente assiste-se a uma fuga da cor. Seguidamente surge o betão armado que actualmente é bastante usado e outras novas técnicas de construção tais como casas de plástico (anos 50), insufláveis (anos 60), cápsulas transparentes de policarbonato e agulhas metálicas e cabos de aço (anos 70). Presentemente há uma grande tendência para o uso do vidro como um material que permite maior contacto com o meio ambiente envolvente.

Portugal é um país com diversas paisagens naturais e consequentemente cada local geográfico possui uma imagem própria segundo essa mesma paisagem envolvente, história, costumes, tradições e condicionalismos. Cada cidade é possuidora de um cromatismo específico e diverso não só no que respeita a pintura como também em materiais usados. Facilmente se identifica o cinzento da construção em pedra no Minho (fig.2), como as antigas casa dos pescadores da Costa Nova pintadas com diversos tons numa composição própria (fig.3), o casario branco do Alentejo (fig.4) ou as casas típicas da Ilha da Madeira com o seu formato próprio e o jogo cromático entre a fachada, as molduras das janelas e as portas (fig.5).

Isabel Valverde e Martha Tavares referem ainda que a questão cromática não tem a ver unicamente com as técnicas de pintura mas também com técnicas de revestimento, sendo a azulejaria uma das técnicas usadas em Portugal revestindo as fachadas na totalidade ou apenas em elementos compositivos, frisos, frontões e outros.



Fig. 2 - Casa em pedra



Fig. 3 - Casas na Costa Nova



Fig. 4 - Casa Alentejana



Fig. 5 - Casa típica da Ilha da Madeira

Cor - Na História Ocidental

4. Cor na História Ocidental

Michel Pastoureau debruçou-se sobre a cor na sociedade ocidental e baseou-se em observações empíricas e impressões pessoais. Para Pastoureau não existia nada de universal na cor, nem na sua natureza, nem na sua percepção e como tal não acreditava na possibilidade de um discurso científico unívoco sobre a cor, unicamente fundada nas leis da física, da química e da matemática. Defende que a cor é um fenómeno cultural.

Michel Pastoureau defende ainda que as cores do tempo presente não podem compreender-se se não por relação com as dos tempos passados com as quais estão em continuidade ou raramente em ruptura e como tal ele refere três fases de mutações essenciais ocorridas na história Ocidental da cor:

- *“A primeira refere-se a Idade Média Feudal (séculos X-XII), onde desaparece a organização ternária das cores e que remonta a proto-história que se baseava em 3 cores apenas: o branco, o vermelho e o preto sucedendo-lhe uma nova ordem de cores com novas combinações formada por 6 cores que vão desempenhar um papel muito importante: o branco, o preto, o vermelho, o azul, o verde e o amarelo.*

- *A segunda fase refere-se a Idade Média e o início dos Tempos Modernos (cerca de 1450 – cerca de 1550) devido a difusão da imprensa da imagem gravada, e também por causa da reforma protestante e das novidades morais, sociais e religiosas, fazem sair o preto e o branco da ordem das cores, período em que surgem as experiências de Newton*

e a valorização do espectro solar (desconhecido das sociedades antigas e medievais).

- A terceira fase corresponde ao começo da Revolução Industrial (cerca de 1750-cerca de 1850), onde o homem passa a ser capaz de fabricar no domínio da tinturaria e também na pintura, uma nuance precisa da cor previamente escolhida (anteriormente só eram possíveis aproximações. Acontece não só progressos técnicos como culturais também.

Estas diferentes fases deixaram inúmeras transformações, traços profundos e numerosos nas nossas concepções e definições da cor, nas utilizações que são hoje as nossas, e também e nos nossos rituais, vocabulário, na nossa imaginação e sensibilidade.¹⁷

7 PASTOUREAU, Michel; *Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade*; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.

A Cromofobia

5. A Cromofobia

É igualmente importante reconhecermos que muitas vezes o uso da cor em determinados espaços, torna – se conflituosa; principalmente quando é usado em espaços com grande peso histórico e que se quer reconhecer como espaços antigos. Segundo David Batchelor, a cor foi posta de parte e deixou-se de usa-la no final da antiguidade no Ocidente. E foram grandes filósofos, teóricos da cultura e historiadores da arte que fomentaram o abandono do uso da cor, ao ponto de se tornar-se algo repugnante e temer-se o uso como se de algo estranho se tratasse e como consequência o medo de se ser contaminado com algo desconhecido. É a partir deste sentimento que surge a palavra *cromofobia*. Este sentimento surge de variadas formas tais como o desejo de banir a cor da cultura, desvaloriza-la e negar por completo a sua complexidade. A cor passa a ser vista de duas formas: no primeiro caso como propriedade de um corpo estranho (feminino, oriental, primitivo, infantil, vulgar, bizarro ou patológico). No segundo caso é vista como algo superficial, suplementar, desnecessário ou então como cosmética. Esta discriminação da cor está presente já no tempo de Aristóteles e as academias ocidentais consolidaram posteriormente esta opção.

Para Kant, a cor não deveria nunca participar em esquemas do belo e do sublime. Poderia ser agradável e até juntar algum fascínio a uma obra de arte mas não podia haver algum peso real sobre um juízo estético.

David Batchelor cita ainda Rousseau em que este último se referia à cor como algo que dava prazer à vista mas não passando de uma simples sensação. Para Rousseau, era o desenho que dava alma e vida e os objectos representados afectavam-nos. Ou seja, os sentimentos não derivavam das cores. O mesmo aconteceria se retirassem as cores de um quadro, não teria qualquer efeito para quem estivesse a apreciá-los.

Blanc refere na sua tese que a cor é simultaneamente secundária e perigosa sendo perigosa por ser secundária. A cor teria um papel parecido com uma droga em que se perde a memória e a identidade própria, transformando-se num delírio ou uma espécie de loucura. No entanto existindo um outro tipo de cor do tipo cosmética em que seria mais superficial podendo ser aplicada delicadamente ou grosseiramente. Esta cor seria visível, com o objectivo de embelezar e seria aplicada como um retoque final.

Para John Ruskin, filósofo das artes, os revestimentos em arquitectura (rebocos, pinturas e consequentes técnicas ornamentais) eram sinónimo de indesejáveis “fingimentos” que ocultavam, ou perturbavam, uma relação mais directa entre concepção, produção e percepção visual da imediata materialidade (a “verdade”) das formas.

Manifestações da Cor - Tempo e Espaço

6. Manifestações da Cor no Tempo e no Espaço

Foram várias as manifestações da cor ao longo da história e das várias culturas, iniciando na Pré-História como forma de expressão e comunicação e mais tarde no Antigo Egipto com um papel decorativo e também simbólico, passando pelo mundo Grego que ditou bases conceituais e que viriam a influenciar a Arquitectura Clássica. Seguiram-se outros períodos até ao Barroco onde a cor esteve muito presente numa Arquitectura quase teatral, onde o ouro, os mármore policromáticos e os efeitos dramáticos de luz desempenharam um efeito essencial. A cor continua a ter o seu peso na actualidade influenciando projectos que caracterizam a arquitectura contemporânea com um valor estético e comunicativo.

6.1. Pré-História

As primeiras manifestações do uso da cor foram encontradas no interior de cavernas, nas paredes de pedra e tratavam-se de pinturas que representavam cenas de animais, homens, mulheres, caçadas e ainda representações de símbolos que até hoje se desconhece o significado da maioria deles.

Datando do período Paleolítico Superior (40 000 a. C.), as pinturas rupestres eram feitas quer em paredes e tectos rochosos de abrigos e cavernas como também ao ar livre, mostrando já o desejo de expressão através da arte pelo Homem deste período. Com efeito,

a cor já era usada pelo Homem de *Neandertal*, demonstrando uma grande capacidade expressiva (fig.6). As pinturas encontradas nos tectos de interiores de cavernas imitavam a natureza, segundo o que o Homem visualizava no seu dia a dia. Como exemplo temos as pinturas da caverna de Altamira localizada a 30 km da cidade de Santander na Cantábria em Espanha (fig.7), que foram descobertas em 1879 por um pesquisador francês. São representações de grande realismo que exploram os ressaltos naturais da própria rocha no interior da caverna e as cores usadas na pintura são o vermelho, preto e amarelo.

Já no período neolítico surgiram pinturas que retratavam o quotidiano e eram usadas como elementos decorativos, sendo obras com um maior grau de abstracção e começam a usar-se instrumentos para pintar. Por volta de 2 000 a.C., a pintura aproxima-se do nível da escrita.

Pode verificar-se esta necessidade de expressão através da cor sentida desde cedo pelo Homem nas palavras de Isabel Valverde e Martha Tavares: “ *As pinturas rupestres são a primeira expressão da necessidade do homem de colorir o seu espaço (...). As primeiras civilizações utilizavam a cor através da policromia dos materiais e da pintura, obtendo efeitos integrados na expressão arquitectónica*”⁸.

8 TAVARES, Martha; Isabel Valverde; *A Cor na Imagem Urbana Portuguesa*; Estar Editora; Edição CIN-Corporação Industrial do Norte S:A.; Lisboa.



Fig. 6 - Cueva de Chimeneas,
Cantábria - Espanha



Fig. 7 - Caverna de Altamira,
Espanha

6.2. Antigo Egito

Os egípcios desenvolveram conhecimentos que lhes permitiram erguer obras grandiosas e imponentes (pirâmides, templos e palácios) que sobrevivem até os nossos dias. A cor neste período é considerada como um ressurgir da pintura muitos anos após a arte rupestre. A arte egípcia utilizava bastante a cor, como pode ver-se no interior dos templos e nos túmulos, que eram pintados (fig.8 e 9) e homenageavam o faraó e divindades da mitologia egípcia, a vida após a morte e outros temas religiosos. A arte no Antigo Egito era sobretudo de carácter religioso, no entanto, existiam representações de cenas bélicas e imagens do dia a dia. Templos, tumbas, pinturas murais e estátuas estavam ao serviço de uma religião, em que o faraó se tornava uma figura central. As cores apresentavam não apenas um sentido decorativo, mas também simbólico, como descrevo a seguir:

Preto – Morte, fertilidade e regeneração.

Branco – Pureza e verdade. As casas, as flores e os templos eram pintados de branco.

Vermelho – Energia, poder e sexualidade.

Amarelo – Eternidade (cor associada ao sol).

Verde – Regeneração e vida.

Azul – Associado ao rio Nilo e ao céu.



Fig. 8 - Oferendas - Câmara tumular de Menna

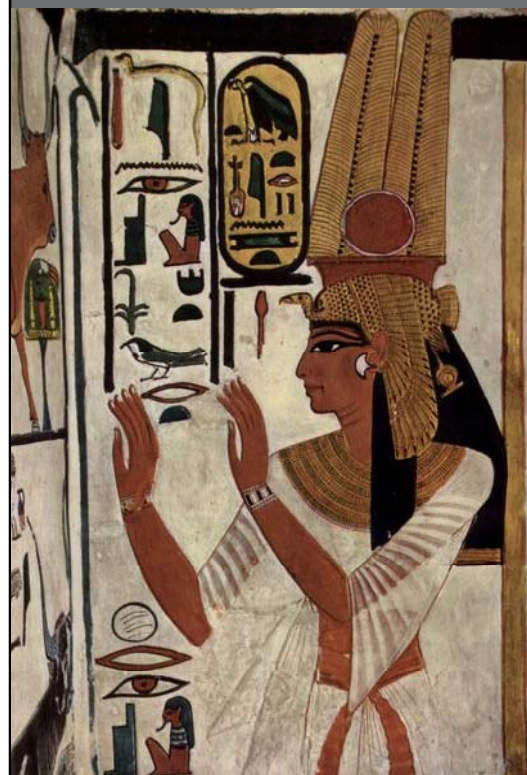


Fig. 9 - Mulher de Ramsés II - Câmara tumular de Nefertari

No interior dos templos e túmulos, eram pintadas imagens, recriando cenas de caça, pesca, banquetes ou danças e a pintura era feita sobre o estuque fresco. Existem poucos exemplos da arquitectura vernacular egípcia, no entanto, através de escavações arqueológicas à “cidade das pirâmides”, descobriram-se diversas habitações e alguns palácios que se encontram relativamente bem conservados: o de Amenhotep III, a Sul de Medinet Habu (com pavimentos policromados), o de Ekhnaton, em El Amarna e o de Ramsés III, ligado ao templo funerário de Medinet Habu. Existem ainda outras manifestações da actividade arquitectónica egípcia, como as fortalezas construídas em tijolo cru formando muralhas.

A arquitectura egípcia era sempre completada pela decoração: inscrições, baixos relevos pintados, pinturas sobre estuque, que embelezavam superfícies de edifícios e empregavam uma verdadeira multidão de escribas, escultores e pintores com a tarefa de decorar palácios, templos e sepulcros. A habilidade no baixo-relevo e o desenho perfeito são característicos dos egípcios, havendo quem defenda que a escrita hieroglífica não é outra coisa senão desenho (palavras e expressões representadas por imagens que surgiu por volta de 4000 a.C.). Exemplos deste tipo de pintura mural foram encontrados na tumba de Hesira e de Meidum, da qual provêm os conhecidos “gansos de Meidum” (fig.10).

Geralmente, as paredes interiores eram adornadas com altos-relevos e os muros exteriores decorados com baixos-relevos devido ao efeito que produziam as sombras. A pintura propriamente dita



Fig. 10- Gansos de Meidum - tumba de Nafermaat



Fig. 11 - Templo de Karnak



Fig. 12 - Templo de Luxor

encontra-se principalmente nas tumbas do Império Novo nas quais as paredes foram cobertas por lodo do Nilo e cal, formando um estuque, sendo depois pintadas por cima. Alguns exemplos de pintura sobre a madeira foram achados no Egito fazendo crer que esta técnica tenha sido bastante usual naquele período.

Como exemplo de grandes superfícies esculpidas com relevos e seguidamente pintados, temos o Templo de Karnak (fig.11), localizado na margem leste do rio Nilo juntamente com o de Luxor (fig.12) que formavam uma parte da conhecida *Tebas de Mil Portas*, capital do Novo Império (1580-1085 a. C.) O recinto sagrado de Karnak ocupa trinta hectares, possui vários santuários sobressaindo o Templo de Amon (maior santuário egípcio já construído) que ocupa apenas um décimo da superfície do recinto, existindo ainda dez portões monumentais. Os blocos de pedra que constituem este complexo, eram todos eles esculpidos com relevos coloridos.

Resumindo pode-se então constatar que a pintura no Antigo Egito aplicava-se em espaços arquitectónicos especialmente relacionados com o culto dos mortos (fig.13 e 14). Contudo, os egípcios com maior poder económico possuíam murais pintados em suas casas. Outras pinturas podem ser vistas em papiros (fig.15) e juntamente com hieróglifos (fig.16).



Fig. 13 - Tumba de Sennefer, Luxor

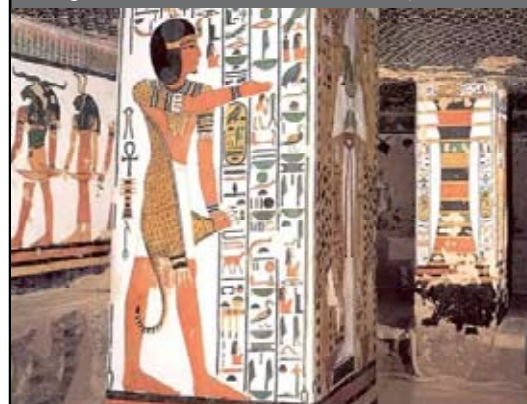


Fig. 14 - Tumba da rainha Nefertari



Fig. 15- Papiro Egípcio, julgamento de morte na presença de Osiris



Fig. 16 - Tumba da rainha Nefertari

6.3. Grécia Antiga

O povo grego pôde demonstrar suas qualidades através da arquitectura que a consideravam como a ciência do número, do ritmo, da harmonia e construíram colossais monumentos arquitectónicos com grande perfeição e equilíbrio. A arquitectura grega define-se como sendo possuidora de uma coerência interna, simplicidade de formas, relação íntima com o meio circundante e isto sente-se presentemente apesar do estado ruinoso em que se encontram quase todos os edifícios gregos. A pedra na Grécia impõem-se a partir do neolítico, surgindo as primeiras pedras macias, fáceis de trabalhar: o tufo, os calcários; em seguida os mármore, matéria nobre por excelência a partir do séc. V. Os mármore de excelente qualidade eram importados das regiões circunvizinhas quando se tratavam de construções de edifícios de prestígio. Era possível encontrarem-se edifícios com vários tipos de pedra, sendo o mármore reservado para áreas mais altas por vezes com contraste de cor. Nos casos em que a pedra apresentava um aspecto “precário”, era revestido por um estuque de pó de mármore.

Os gregos usavam diversos tipos de aparelho na construção das paredes dos edifícios (poligonal, trapezóide, rectangulares ou rectangulares com ladrilho), existindo três tipos minuciosos de tratamento e decoração de superfícies:

- Uma delas consistia em elaborar ressaltos maciços e salientes em arquitecturas militares, com o objectivo de dar maior expressividade e realçar as qualidades da matéria e em arquitecturas religiosas e civis

o tratamento era discreto.

- O segundo tipo tinha a ver com decorações feitas com molduras que articulavam as partes de um edifício podendo serem lisas, convexas, côncavas, pintadas ou esculpidas com motivos ornamentais (flores de lótus e palmas, ovanos e sulcos em forma de coração). Estas molduras tinham a sua importância segundo a ordem que compunha o edifício, sendo a jónica a mais ornamentada chegando a ter uma sobrecarga decorativa.

- O terceiro tipo decorativo estava reservado a edifícios sagrados (templos, tesouros, altares) com decorações pintadas e esculturas a adornar algumas áreas destes edifícios.

Em oposição às arquitecturas de grandes espaços, os edifícios mais modestos apresentavam um aparelho menos cuidado e feito por vezes com materiais heterogêneos sendo necessário muitas vezes um revestimento com objectivo de conferir unidade à superfície. Paredes lisas apelavam à decoração pictórica e desenvolveu-se a pintura mural. O início do período clássico (estilo severo: 480 – 450 a. C.) foi marcado pela expansão da pintura mural onde aparecem grandes composições compreendendo numerosos personagens de Polígnoto em Tasos. No entanto nenhuma obra sua chegou aos nossos dias. Porém, existem algumas obras do séc. IV a.C. como por exemplo a pintura das paredes da tumba do complexo funerário de Filipe II da Macedónia, falecido em 356 a. C. (fig.17) reveladora do que seria a excelência da pintura grega.

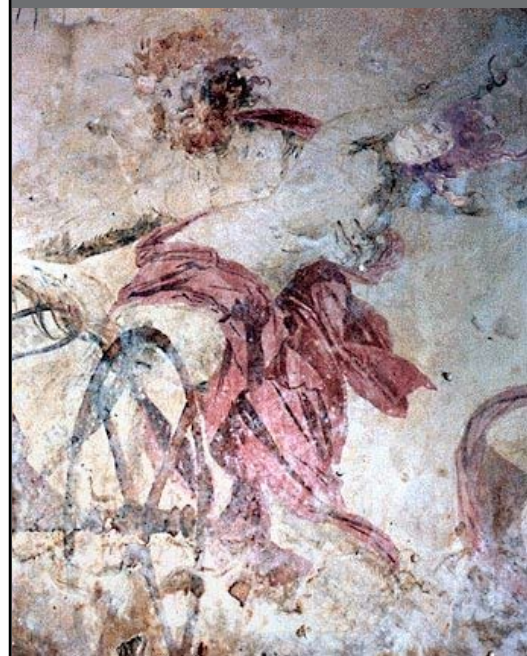


Fig. 17 - O Rapto de Perséfone

Sabe-se que a pintura grega foi nos seus primórdios, uma pintura narrativa abrangendo grandes dimensões e mantendo-se como o “grande género” tendo a pintura de cavalete (retratos, naturezas mortas, cenários típicos) desenvolvido a partir do séc. IV. Este tipo de pintura foi desenvolvido mais tarde no período romano. As pinturas das grandes residências de Pompeia e Herculano, inspiradas em modelos gregos, assinalam a expansão deste género de decoração interior pictórico na época helénica: no início sem dúvida reservado às sepulturas e aos edifícios públicos, passa então a surgir no habitat privado das classes superiores da sociedade.

Raros são os exemplos de decoração de estuque em relevo neste período. Ainda no séc IV, paralelamente à decoração parietal desenvolveu-se a decoração do chão em edifícios religiosos e públicos mantendo-se em terra batida o habitat privado. Já no final do séc. V, surge em habitações de pessoas com maior poder económico, mosaicos de origem Oriental (Anatólio, Síria entre outros). Inicialmente tratavam-se de representações bicromáticas (preto e branco). Este tipo de decoração interior (pinturas murais, estuques e mosaicos) passa a ser uma exigência de conforto por parte das populações mais abastadas e a decoração passa então a depender do poder individual e da riqueza privada.

6.4. Roma Antiga

O Império Romana foi muito influenciado pela arte da Grécia Antiga. Restam poucos exemplos da pintura deste período e grande parte deles pertence a artefactos das cidades de Pompeia e Herculano (fig.18). Os edifícios eram para os arquitectos romanos mais do que simples formas mas também como veículos transportadores de cor, modelo, som e movimento.

A decoração de espaços esteve sempre presente no Império como se pode provar através dos poucos exemplos que sobreviveram ao longo do tempo desde os pavimentos, paredes, tectos, todos eles com acabamentos artísticos, sendo o estuque, uma das decorações romanas mais comuns (frescos pintados). Segundo a definição da Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura, *frescos são obras pictóricas feitas sobre parede com base de gesso ou argamassa, assumindo frequentemente a forma de mural. Trata-se de uma pintura com pigmentos à base de água, feita sobre argamassa ainda fresca de cal queimado e areia.*

Esta técnica de pintura também foi usada pelos gregos como refere a fonte acima citada, havendo crónicas informativas sobre a sua utilização na Pinoteca da Acrópole de Atenas executadas por Polignoto de Tasso no séc.V a.C. Outros pintores do séc. IV são referenciados como tendo utilizados a mesma técnica (Apéles e Protógenes).

Outra técnica de decoração usada pelos romanos foi a utilização do mosaico para revestir paredes, coberturas de habitações e também pavimentos. Os mosaicos eram compostos por cubos de



Fig. 18 - Fresco da casa de Júlia Félix - Pompeia

pedra colorida (porfírio, mármore, granitos, quartzos e outros tipos de pedras) de 1 a 3cm de dimensão, variando segundo a composição ou preferências estéticas, a que se dava o nome de *tesselas* e sua fixação era feita por meio de uma camada de argamassa de cal ou de cimento. Em todas as cidades romanas estão presentes os mosaicos de pavimento sendo raro a utilização como revestimento mural ou de abóbada. O mosaico bicromo com padrões geométricos ou florais ou motivos figurativos representados a preto sobre fundo branco foi usado no séc. I e II na Itália tendo os policromos surgidos no séc. III e IV.

Conhece-se melhor a pintura dos séc. I a.C. e I d.C. conservadas em casas de Pompeia, Herculano e Stabia distinguindo-se 4 estilos que se sobrepõem parcialmente no tempo e que têm a ver mais com questões de conteúdo do que formais e citando Henri Stierlin:

-“ O primeiro estilo limita-se a policromia mural, que imitava blocos de pedras de diversas cores, recorrendo a mármore falso e a efeitos de estuque. Neste tempo a parede era dividida horizontalmente em 3 partes sobrepostas (estilóbato, o nível principal e o friso superior), segundo a organização clássica da base, da coluna e do capitel. Por uma necessidade de simetria criou-se uma divisão vertical: a parte central da parede era ladeada por dois painéis mais estreitos que correspondiam aos requisitos da pintura figurativa adoptando em geral uma perspectiva simétrica, e em especial nas composições arquitectónicas (fig.19).

- O segundo estilo baseava-se na ilusão espacial dentro dos limites de um espaço restrito, em que a parede fazia as vezes de uma janela aberta para o mundo exterior, mas representava também a imagem de um mundo melhor em que o Homem e Deus coexistiam.



Fig. 19 - Afresco da Casa della Caccia-Quarto - Pompeia

- O elemento paradisíaco tornou-se mais pronunciado no terceiro estilo. Deu origem a um mundo irracional , aspirando mais do que nunca a uma realidade eterna e sobre-humana. Era uma celebração geral de imortalidade expressa num ambiente de sonho.

- O quarto estilo (...) o ilusionismo mágico tornou-se mais barroco e acentuado (...). Em termos técnicos, a sofisticação dos artistas atingiu o apogeu com este terceiro e quarto estilos. As formas delicadas da paisagem criaram uma atmosfera de luz trémula (...)”⁹.

Em Pompeia encontram-se muitos exemplos de pinturas dos quatro estilos acima citados e muitas das habitações desta cidade foram “baptizadas” segundo a pintura encontrada em seu interior. Seguem-se alguns exemplos de habitações exumadas pelos arqueólogos tendo algumas delas sido restauradas.

6. 4.1. Casa do Centenário

Esta residência foi escavada em 1879 por Michele Ruggero; pertenceu a A. Rustius Verus, conforme inscrições próximas à entrada principal da mesma e é uma das maiores da cidade de Pompeia. Constituída por 3 habitações distintas que se acredita terem sido construídas na primeira metade do séc. II a.C. Dividida em três alas distintas, sendo a maior destinada aos proprietários, outra ocupada por um complexo termal junto aos aposentos do encarregado dos

9 STIERLIN, Henri; *O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império*; Editora Taschen; Itália, 1997.

serviçais que apresenta frescos do quarto estilo e a terceira ala destinada aos serviçais e escravos. A norte da residência encontra-se um peristilo de forma quadrada, com dupla colunata (pórtico e galeria superior) e no centro uma fonte (fig.20). Um dos salões da habitação exhibe mosaicos em pasta de vidro no tecto abobadado e ainda uma pintura de cenas exóticas num conjunto que envolve uma cascata sobre uma escada e um tanque rectangular (fig.21).

Outras pinturas aludindo à divindades do vinho podem ser observadas nesta residência luxuosa, o que faz concluir que provavelmente tratava-se de uma família possuidora de vinhedos na encosta do Vesúvio (fig.22).

6.4.2. Casa dos Vettii

Exumada entre 1894 e 1895 por Giulio de Petra, pertencia a família Vettii e conserva ainda grande quantidade de estátuas, mobílias, quadros, e frescos do quarto estilo. Trata-se de uma residência bem conservada, construída com materiais de boa qualidade e que teve uma grande importância arqueológica quando foi descoberta e por tal razão foi restaurada. Os trabalhos de restauro foram concluídos entre 1905 e 1906 tendo desbotado algumas pinturas pertencentes ao atrium e peristilo.

O peristilo desta casa que envolve o jardim, possui decorações em mármore e em bronze e as colunas de pedra são revestidas em



Fig. 20 - Peristilo, Casa do Centenário, Pompeia



Fig. 21 - Pintura no interior da Casa do Centenário - Pompeia



Fig. 22 - Perfil longitudinal da Casa do Centenario - Pompeia

estruque imitando o mármore (fig.23). A casa apresenta ainda vários desenhos pintados e onde o mundo da arquitectura esta bastante presente, como refere Henri Stierlin: *o mundo arquitectónico imaginário floresce no quarto estilo da pintura de pompeia* (fig.24).

6.4.3. Casa de Vénus

Esta casa deve o seu nome ao fresco encontrado no seu jardim, o qual está representada a deusa Vénus dentro de uma concha, puxada por delfins e pertence ao quarto estilo de Pompeia datando de 62 – 79 d. C. (fig. 25). Um dos seus salões reveste-se com um pavimento branco e preto em mosaico mas é no peristilo desta casa que se encontram um grande número de pinturas parietais criando ilusões de espaço e convivendo com estátuas e a fonte de mármore que se localiza no jardim. A casa foi parcialmente destruída durante a segunda Guerra Mundial mas trabalhos de restauro têm vindo a ser efectuados de forma a recuperar a atmosfera original.

Pode-se concluir que a pintura para os romanos foi algo muito presente e através dela criaram-se ambientes edíficos e de fantasia que animavam as suas casas. Como cita Henri Stierlin: *“Nas casa urbanas de Pompeia, a ausência de abertura para o exterior no rés-do-chão significava que a casa estava totalmente voltada para si própria, formando um todo fechado. A natureza centrípeta desta organização carecia de qualquer tipo de decoração para mitigar a sensação de clausura. O jardim interior (...) já constituía um elemento de escape.*



Fig. 23 - Peristilo, Casa dos Vetti, Pompeia

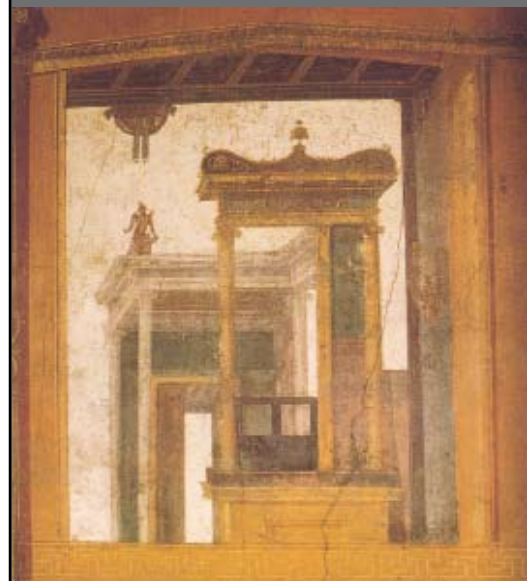


Fig. 24 - Mural pintado - Pompeia



Fig. 25 - Peristilo, Casa do Centenário, Pompeia

(...) *A necessidade de um ambiente menos restrito e de um horizonte mais amplo depressa se fez sentir. As pinturas murais assumiram essa função, e as muitas que foram encontradas em Pompeia, Herculano e Stabia representam uma descoberta espantosa.*¹⁰.

10 STIERLIN, Henri; *O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império*; Editora Taschen; Itália, 1997.

6.5. Românico

Este é um período que se situa na Alta Idade Média da era medieval. Templos religiosos, prédios públicos romanos e gregos foram destruídos, abandonados e posteriormente aproveitados pelos cristãos. A arte românica foi a arte cristã do Ocidente Europeu. Ela marca a ruptura de um período clássico da Era Greco-Romana e serviu de ponte para o estilo seguinte que foi o Gótico. Foi um período de arte marcada pela luta dos mouros e cristãos, proliferação de ordens religiosas e constantes desentendimentos entre o imperador e o papa, reis e barões feudais. Em termos de pintura existem ainda marcas que nos provam que ela estava bastante presente na época. Eram feitas vastas pinturas sobre o estuque fresco ou então em mosaicos utilizados em acabamentos interiores que era característico da cultura bizantina presente em grande maioria na Itália. Os desenhos e as técnicas utilizadas, eram variadas mas o tema era comum: divulgação da fé e da história através de imagens com episódios do Velho e Novo Testamento, vidas de santos, actividades humanas e acontecimentos lendários ou glórias passadas (fig.26). Eram utilizadas cores vivas com figuras de grande expressividade. Os ambientes pintados por onde os personagens se moviam eram de carácter simbólico.

Neste período já não havia a preocupação de representar algo de maneira realística como se fazia no Período Clássico mas mantia-se a expressividade do conjunto com pormenores significativos destacados (fig.27). Há uma grande preocupação para o sentido de ritmo e estilização de figuras numa sequência horizontal, simétrica ou



Fig. 26 - Última Ceia, fresco da abóbada do Panteão dos Reis.
Santo Isidoro - Leão

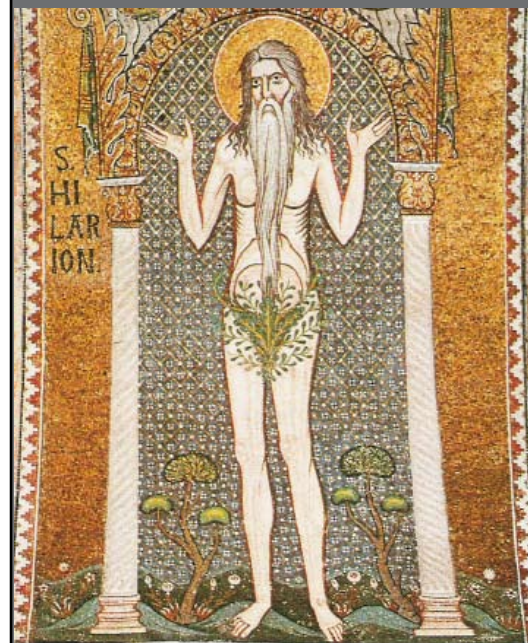


Fig. 27 - Santo Hilário, mosaico.
Basilica de São Marco

em torno de um ponto central (fig.28) Eram também utilizadas formas geométricas complexas sempre de forma estilizada. As cores eram vivas ou suaves mas com uma grande variedade de tons. As igrejas românicas eram pintadas na sua totalidade ou então nas partes principais como as absides e as paredes superiores da nave principal (fig.29).

Os mosaicos utilizados na Itália por influências da cultura bizantina, possuíam o típico fundo dourado de origem oriental. É de destacar a decoração das paredes dos edifícios, em particular das pilastras, onde eram utilizados grandes e complexos desenhos geométricos. Também é neste período que surgem os vitrais que são mais tarde utilizados pelo período gótico de forma mais acentuada.



Fig. 28 - A Cúpula da Criação. São Marcos - Veneza

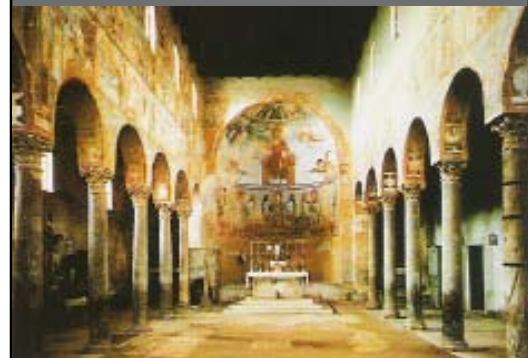


Fig. 29 - Basílica de São Ângelo, Formis

6.6. Gótico

A arte gótica desenvolveu-se na última fase da Idade Média (séc. XII a XIV) sem precedentes no mundo antigo, manifestando-se na Europa Ocidental no séc. XII, e no século seguinte pela Europa Central e através dos cruzados propagou-se até aos países nórdicos. Conforme cita Maria Cristina Gozzoli: “O gótico nasceu no coração da França, mais precisamente na Ile-de-France região norte de Paris”¹¹. A reconstrução da abadia do coro de Saint-Denis é vista como a desencadeadora do estilo gótico, terminado em 1143 e consagrado em 1144, apontando-se para o arquitecto que a fez como o responsável pelo seu surgimento. As fachadas da catedral de Chartres, Notre-Dame de Paris, a catedral de Reims, Notre-Dame de Amiens e a catedral de Beauvais são apontadas como o ponto mais alto do gótico francês. Este estilo entretanto, espalha-se por toda a Europa. Em Espanha e Itália, o gótico era menos puro e com características latinas.

Ao contrário do que acontecia no período românico, o gótico é marcado por grandes espaços vazios e ausência de paredes compactas de grandes dimensões sem interrupções. A parede neste período é reduzido à sua expressão mais simples, tornando-se inútil do ponto de vista da construção. Esta serve para fechar o volume, podendo ser, como tal, facilmente substituída nesta função por uma divisória translúcida que se permite colorir pela luz ao mesmo tempo

11 CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; *Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura*; Edições 70; Lisboa, 1997.

que veda o volume. Assim se explica o sucesso fulminante do vitral, componente essencial do edifício gótico. Entre os séculos XIII e XVI assiste-se a uma dialéctica entre a parede de pedra e o vitral, sendo os últimos constituídos por vidros policromados que filtravam a luz proporcionando um ambiente com uma atmosfera única.(fig.30).

Como consequência da redução da parede, desaparecem os círculos narrativos pintados a fresco sobre estas. No entanto o mesmo não aconteceu à Itália mantendo-se deste modo, o gosto pela pintura mural com cariz religioso. As salas dos castelos, das residências senhoriais e edifícios públicos, apresentavam uma pintura profana sendo os assuntos preferidos das histórias romanescas ou cenas da vida da corte (fig31). Esta pintura teve grande sucesso por ser mais económico em comparação com o uso de tapeçaria usada na época como decoração.

Na Europa a pintura religiosa neste período, começa a ser usada sobre a madeira e são encomendados retábulos e altares portáteis com grandes pinturas. Os polípticos (composição arquitectónica formada por vários painéis em madeira unidos entre si através de dobradiças) eram muito usados na pintura gótica assim como os dípticos e os trípticos (fig.32). Os painéis tinham a forma de janelas góticas decorados com motivos florais característicos da arquitectura da época. Usava-se muito o doirado como fundo dos painéis e recriavam-se ambientes místicos e divino sem grande preocupação com a tridimensionalidade que daria então realismo à pintura.

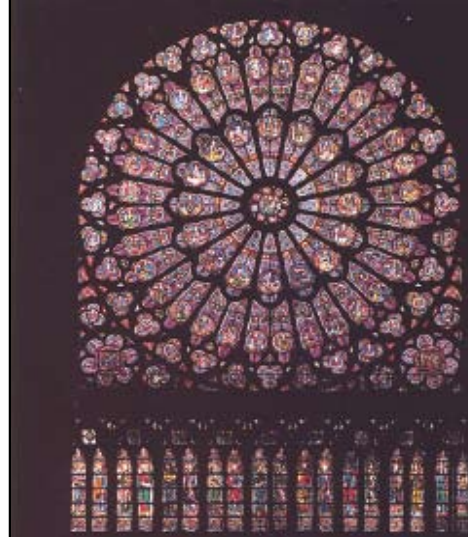


Fig. 30 - Vitral do transepto esquerdo.
Catedral de Chartres



Fig. 31 - Alegoria do Bom Governo.
Palazzo Pubblico - Siena



Fig. 32 - Retábulo: Simone Martini
Anunciação. Uffizi - Florença.

As cores usadas no período gótico eram geralmente luminosas e requintadas tornando-se por vezes muito intensas (fig.33).



Fig. 33 - A Ressurreição de Cristo;
Galeria Nacional - Praga

6.7. Renascimento

O movimento artístico a que se dá o nome de Renascimento, nasceu em Itália, em Florença, nas primeiras décadas do séc. XV. Foi uma época bastante rica em termos artísticos com grandes e talentosos pintores. O Renascimento estendeu-se por cerca de dois séculos com obras variadas e numerosas e de grande qualidade. Existia uma grande liberdade de representação. Deixam-se de parte os esquemas rígidos utilizados no período gótico, as figuras passam a estar mais integradas na composição. A pintura baseava-se no desenho e foi neste período que surge a perspectiva como uma grande invenção que teve primeiramente importância para a arquitectura e posteriormente para a pintura. A perspectiva vai ser utilizada nos desenhos e estes por sua vez, passam a ser utilizados em todas as disciplinas o que provocou o nascimento do projecto que é então visto como a essência da obra de arte (fig.34). Portanto, a pintura surge utilizando novas técnicas e métodos expressivos aumentando assim a sua expressividade e diminuindo o custo e trabalho na execução de uma pintura ou fresco. Surge também neste período uma separação entre o tema paisagem e retratos de figuras humanas; uma virada para a paisagem natural, ambientes arquitectónicos e outra de retratos humanos bastante expressivos. No entanto a figura humana esteve sempre presente nas paisagens (fig.35).

A técnica da perspectiva estava bastante presente sempre que o tema da pintura fosse a arquitectura e o ponto de fuga em geral encontrava-se a meio da cena. Pode-se assim dizer que o Renascimento



Fig. 34 - A Flagelação; Palácio Ducal, Urbino. Piero della Francesca



Fig. 35 - A Tempestade; Museu da Academia - Veneza, Giorgione

define-se como um período de equilíbrio, medida, sobriedade, racionalismo e lógica. Segundo palavras de Heinrich Wölfflin: *O início do Renascimento significa a presença de figuras de membros delicados, juvenis, com trajés coloridos, campos em flor, véus esvoaçantes, átrios iluminados, com arcos amplos que repousam sobre colunas delicadas. O início do Renascimento representa a multiplicidade do desabrochar de tudo o que possui naturalidade e força. É natureza singela, mas também um pouco de encantamento dos contos de fada*¹²

São apontados neste período muitos nomes de artistas que se destacaram ao longo do período entre eles Leonardo da Vinci, autor do *Tratado da Pintura* e mestre na técnica do claro-escuro, ou seja, o desenho das sombras, técnica que ficou conhecida como *Sfumato*. Pintor apreciador de tudo que fazia parte da vida desde a existência física bem como sentimentos humanos como se comprova nas palavras de Heinrich Wölfflin: “ O pintor, representa para ele, o olho universal límpido, que tem poder sobre todas as coisas visíveis. Dava tanto interesse a efeitos luminoso, como fazer surgir plasticamente sobre uma superfície a forma tridimensional da matéria.”¹³ A “*Última Ceia*” é a obra mais popular de Leonardo (fig.36).

Surge de seguida Miguel Ângelo, quase 25 anos mais jovem com uma linguagem totalmente nova. Contrastando com a alegria de Leonardo, este era mais solitário e seu estilo tendia para configurações compactas, maciças e densas. Os seus desenhos eram saturados

12 WÖLFFLIN, Heinrich; *A Arte Clássica*; Editora Martins Fontes Lda; São Paulo, 1990.

13 Idem



Fig. 36 - A Última Ceia

de forma como se verifica nas palavras de Heinrich Wölfflin: “ *Ele desconhece o tactear e procura, o primeiro traço fixa a expressão desejada. Seus desenhos têm feição penetrante. São completamente saturados de forma: é como se a estrutura interior, o mecanismo do movimento se houvessem transformado integralmente em expressão pura. Dessa maneira ele obriga o observador a compartilhar a vivência da obra.*”¹⁴

Os frescos do tecto da Capela Sistina do Palácio do Vaticano em Roma, foi uma das suas grandes obras. Após um intervalo de quase dez anos segue-se Rafael e perto deste caminha Andrea del Sarto.

6.7.1. Frescos da Capela Sistina

A Capela Sistina foi mandada construir pelo Papa Sisto IV (de que herda o nome). Este era um local onde se realizavam reuniões de cardiais, celebração da missa solene e eleição do Papa. Entre 1481-1483, Sisto IV mandou pintar a Capela com frescos e incumbiu os pintores mais distintos de Itália entre eles, Botticelli, Perugino, Signorelli, Cosimo Rosselli e Domenico Ghirlandaio (primeiro mestre de Miguel Ângelo). Nas paredes laterais foi reproduzido uma série de Moisés e Cristo, em cima estão representados retratos de Papas notáveis e a abóbada da capela com 500 m² encontrava-se coberta com uma pintura de um céu estrelado.

Foi o Papa Júlio II quem encomendou o projecto para pintar

14 WÖLFFLIN, Heinrich; *A Arte Clássica*; Editora Martins Fontes Lda; São Paulo, 1990.

a fresco o tecto da Capela Sistina à Miguel Ângelo que assinou o contrato em 1508 que teria de substituir o céu estrelado da abóbada por um outro tema. Inicialmente, o projecto consistia em colocar os doze apóstolos nos vãos da cobertura abobadada e preencher a superfície central com desenhos geométricos decorativos conforme desenhos deixados por Miguel Ângelo e que se encontram actualmente em Londres. No final não foram executados por este achar que resultaria numa decoração pobre acabando por recusar – se ao Papa Júlio II que era responsável pela encomenda e propor um programa com mais de trezentas figuras humanas. Conforme citou Miguel Ângelo: “(...) além da forma humana, não existe outra beleza.”¹⁵

Corpos humanos substituem decoração floral, estabelece-se uma ordem de dependência entre classes de figuras diferenciando cores através da cor da pedra e do bronze. No lugar dos apóstolos, Miguel Ângelo representou sete profetas e cinco sibilas, ladeadas por um grande número de outras personagens retiradas de nove livros do Antigo Testamento (fig.37). Os profetas sentados são os de maior tamanho e são alternados com figuras menores originando no final um resultados complexo mas uniforme. Ele visualizou toda a superfície da abóbada da capela como uma única unidade e imprimiu um ritmo independente (fig.38). Em espaços apertados foram utilizadas cores escuras, o violeta nas áreas com medalhões, o verde nos recortes triangulares e as partes principais com tonalidade clara. Esta uniformidade de sua obra é referida nas palavras de Heinrich

15 GRÖMLING, Alexandra; *Miguel Ângelo Buonarroti – Vida e Obra*, Editora Könemann, 2006



Fig. 37 - Vista global do fresco de Miguel Ângelo, Capela Sistina. Palácio do Vaticano - Roma

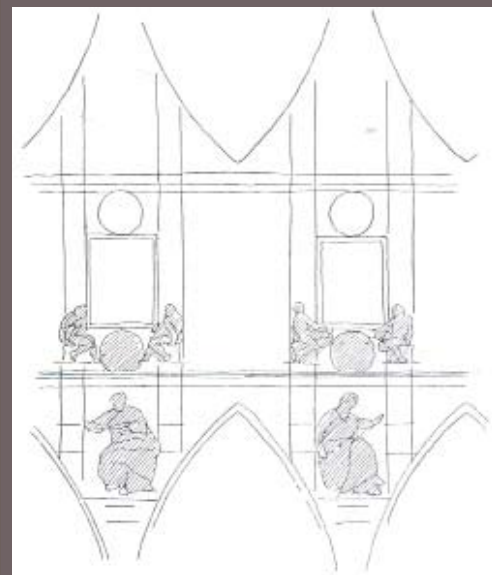


Fig. 38 - Sistema ritmado do tecto da Capela Sistina

Wölfflin: “Este efeito uniforme (...) tornou-se possível graças à máxima simplicidade das articulações arquitectónicas fortemente acentuadas (...) os arcos, as cornijas e os troncos são de um branco desprezioso e este é o primeiro grande caso da monocromia.”¹⁶ Após três anos e meio passados solitariamente sobre um andaime por ele construído, apresentou oficialmente a obra no dia 31 de Outubro de 1512. Mais tarde o Papa Paulo III encomenda a Miguel Ângelo outro fresco para Capela Sistina onde desenha e pinta o *Juízo Final*. Este fresco vai ocupar a parede do altar e estão representadas mais de trezentas e noventa figuras, tendo algumas, uma altura superior a dois metros (fig.39). Mais uma vez, Miguel Ângelo apresenta um projecto onde o resultado final é bastante complexo confirmando-se através das palavras de Alexandra Grömling: “Na confusão dos corpos nus, é difícil distinguir mortais, anjos e santos, uma vez que os mensageiros celestes, estão representados sem asas e os santos sem auréolas (...).

Miguel Ângelo foi inovador em todas as áreas das artes e suas obras são até hoje referenciadas por muitos artistas. Alexandra Grömling define Miguel Ângelo como sendo: “Inovador em todas as áreas das artes plásticas, pintura, escultura e arquitectura, o artista criou, durante toda a sua vida, obras igualmente exemplares que estabeleceram novos critérios e que se mantiveram como modelos ao longo dos séculos.”¹⁷

16 WÖLFFLIN, Heinrich; *A Arte Clássica*; Editora Martins Fontes Lda; São Paulo, 1990.

17 GRÖMLING, Alexandra; *Miguel Ângelo Buonarroti – Vida e Obra*, Editora Könemann, 2006.



Fig. 39 - O Juízo Final, fresco do altar da Capela Sistina. Palácio do Vaticano
Roma

6.8. Barroco

Este estilo atingiu a Europa e a América Latina mas foi surgindo em épocas diferentes por cada país. Nasce e desenvolve-se em Roma no início do séc. XVII. Ao contrário do período do Renascimento, esta foi uma era de grande desejo de novidade, contraste, mistura de todas as artes, exuberante, dramático e teatral. Enquanto o Renascimento tinha como propósito convencer, o Barroco virava-se para a fantasia, fascínio e exagero. A decoração das paredes era o principal objectivo. A pintura estava sempre presente na Arquitectura. Todas as salas dos palácios eram decoradas também através da pintura que por sua vez interferia na própria composição arquitectónica. Muitas vezes a percepção espacial era alterada ao ponto de simular uma continuidade até ao infinito. A Arquitectura era um espaço de encenações criando muitas vezes ilusões ópticas (fig.40). O Barroco italiano estendeu-se a Portugal e Espanha mas com características diferentes onde a ornamentação tinha um grande peso.

Os soffitos das igrejas e palácios, eram pintados com cenas que pressupunham uma continuação ou alargamento do espaço ou mesmo fazendo crer que não existiam certas paredes e esta pintura era feita de forma a impressionar quem visualizasse a cena. Fica-se por vezes na dúvida em definir onde termina a arquitectura e começa a pintura (fig.41). Este tipo de pintura chamada por "*trompe l'oeil*", contava histórias da vida de santos, heróis, personagens mitológicas onde estão presentes elementos arquitectónicos colossais em perspectiva apontados para o céu ou o inverso, com anjos sobrevoando dando



Fig. 40 - Sala das Perspectivas;
Palacete de Stupinigi - Itália



Fig. 41 - Glorificação de Santo Inácio,
Roma - Andrea Pozzo

a sensação de movimento e de grande realismo. A cor usada era de tons escuros provocando sensações de dramatismo e violência. No entanto, esta tendência foi mudando no decorrer do tempo e passa-se então a usar cores claras, alegres e teatrais. A pintura Barroca não só foi mural como também feita em tela igualmente com características diferentes de país para país mas todas elas como o mesmo interesse pelo estudo da luz.

Michelangelo Merisi, chamado Caravaggio foi uma figura bastante importante no Barroco e deixou obras de grande valor artístico onde o realismo extremo é um traço principal. As suas pinturas eram dramáticas, violentas, pormenorizadas em que os jogos de luzes e sombra estão presentes e contribuem para essa realidade exaustiva (fig.42). Paisagens com imagens dramáticas e grandiosas tiveram destaque neste período (fig.43).



Fig. 42 - Martírio de São Romeu; Igreja de São Luís dos Franceses. Roma, Michelangelo Merisi, o Caravaggio



Fig. 43 - A Grande Torre de Babel; Kunsthistorisches Museum - Viena, Pieter Brueghel

Cor - Lugar

7. Cor - Lugar

Existem nos nossos dias, um leque muito alargado de diferentes tipos de materiais que potenciam a um determinado edifício uma grande capacidade expressiva assumindo desta forma um valor simbólico e comunicativo do mesmo em relação ao espaço em que este se vai inserir. Desta forma ganha-se uma outra identidade de lugar com renovada qualidade espacial e estética. Existe então uma responsabilidade acrescida quando se projecta uma superfície/fachada pois esta irá provocar mudanças no espaço e nas formas de visão arquitectónica. A quem compare a pintura de uma superfície com a lógica publicitária ou a tela de um cinema. Num edifício temos uma parte privada (interior) e outra pública (fachada exterior) onde se dará a representação cénica. Quanto maiores forem as fachadas projectadas, maiores serão as modificações da forma de visão de um determinado espaço. Arquitecturas de grandes dimensões tornam-se símbolos num determinado lugar e geradores de grandes mudanças espaciais. É através da sua fachada que a arquitectura contemporânea comunica com o exterior aproximando-se de uma tela de cinema ou uma tela publicitária (fig.44, 45 e 46). Estes edifícios são geradores urbanos que fogem de qualquer regra e dogma tornando-se versáteis nas formas e conteúdos.

No entanto a cor estará sempre dependente da luz que irá incidir sobre o objecto arquitectónico, a materialidade desse mesmo objecto e às diferentes formas de leitura do observador. Em certos casos, existe uma necessidade de tornar os espaços intemporais através da luminosidade, como é o caso dos museus, e nesses casos opta-se



Fig. 44 - Centro de Artes de Blois;
França



Fig. 45 - Phaeno Science Centre, Zaha
Hadid Wolfsburg - Alemanha



Fig. 46 - Kid's Republic, Pequim - China
Keiichiro Sako

muitas vezes pela cor branca e com uma luminosidade homogénea de modo a não interferir com as cores das obras expostas nesse mesmo espaço (fig.47 e 48).

Pode-se assim dizer que a cor é possuidora de uma natureza projectual e possuidora de uma realidade duplo que tem a ver com a percepção da cor em si e outra que diz respeito a sensibilidade da mesma. Ela depende de vários factores como comprovam as palavras de Rui Barreiros Duarte: *“A cor é componente do espaço visual...É propriedade da matéria que o configura. É atributo da luz que o torna visível. É inerente ao observador que o torna sensível.”*¹⁸

Segue-se um exemplo de uma cidade Albanesa onde a cor teve e continua a ter um papel bastante importante não só como renovador urbano mas também actualmente fazendo parte da identidade desta cidade.

7.1. Cidade de Tirana

Tirana é uma cidade albanesa em que a cor que se difunde pelas as ruas e fachadas dos edifícios, está a ter o papel de renovador urbano. Depois de meio século de privações referentes a problemas políticos e sócias, esta cidade tem vindo a expandir-se,

¹⁸ DUARTE, Rui Barreiros; *Arquitectura Ibérica – Cor*; Nº21;Pág11; Editora Caleidoscópio, Portugal, Julho 2007.



Fig. 47 - Museu Serralves
Porto - Siza Vieira



Fig. 48 - Casa das Mudas; Madeira
Paulo David

construindo-se em todos os espaços livres, parques, avenidas, cursos de água sem qualquer tipo de planificação. Unidades de edifícios têm crescido em grande número que contrastam com os edifícios construídos na época do sistema totalitário em que estes eram todos iguais não possuindo qualquer identidade e ideia arquitectónica. Eram habitações com espaços muito reduzidos e inferiores ao necessário onde as paredes exteriores poderiam dilatar-se e uma varanda rapidamente transformar-se-ia em mais um aposento. Esta era uma cidade com graves problemas sócias e económicos e com reduzidas infra-estruturas públicas. Presentemente esta cidade ganhou outra vida através do uso da cor (fig.49).

Edifícios que se encontram à entrada da cidade foram pintados, edifícios governamentais foram pintados com cores mais conservadoras tendo as maiores mudanças, ocorrido nos edifícios populares. Poesias e frases políticas são escritas nas paredes dos edifícios mostrando liberdade de expressão. Simularam-se volumes que não existiam ou então eliminaram-se nos casos em que a arquitectura era caótica e desordenada por intermédio do uso da cor. As cores reforçaram em alguns casos a tridimensionalidade dos edifícios e em outros casos transformaram-se em objectos bidimensionais (fig.50 e 51). Elementos como janelas ou ar condicionados serviram de fonte de inspiração para a escolha das cores e composição das fachadas e em outros casos, pintaram-se fachadas de forma a camuflar certos detalhes. Cores como o vermelho, azul e laranja tornaram-se pontos de viragem desta cidade em combinações muitas vezes até violentas.



Fig. 49 - Cidade de Tirana; Albânia



Fig. 50 - Simulação da tridimensionalidade da fachada - Tirana, Albânia



Fig. 51 - Simulação da bidimensionalidade - Tirana, Albânia

O espaço público assume um novo valor, transformando-se novamente em jardins onde foram desenhados bancos, iluminação pública, árvores estilizadas em ferro com folhas coloridas dando uma nova imagem a esta cidade (fig.52). As calçadas dos quarteirões residências reportam motivos de tapetes tradicionais albaneses e esta cidade transformou-se assim numa oficina de cores. Arquitectos competem entre si de forma a combinarem melhor as cores e todos os projectos são marcados pela cor (fig.53).

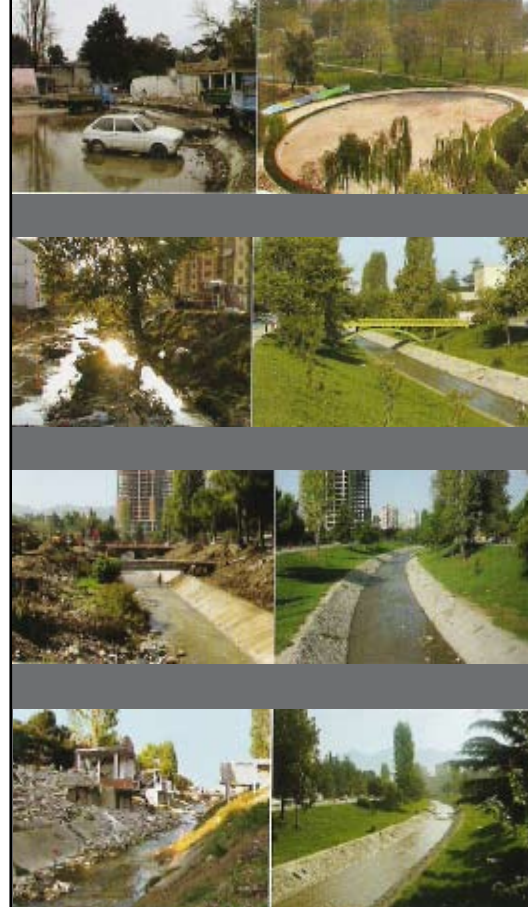


Fig. 52 - Reabilitação de espaços degradados; Tirana - Albânia



Fig. 53 - Vista parcial da cidade de Tirana - Albânia

Cor - Forma

8. Cor – Forma

Quando se fala em forma arquitectónica, fala-se de algo concreto e material, que possui um espaço que é gerado por essa mesma forma. Se a cor é propriedade da matéria que o configura, tornando-se visível na presença da luz e sensível por meio de um observador, pode-se então dizer que a forma depende de todos estes factores citados. Em Arquitectura, a cor vai depender da incidência da luz solar do local geográfico do edifício confirmando-se nas palavras de Victor Consiglieri: “*A forma depende de vários factores sensitivos, para o qual contribuem a luz, o ambiente e o lugar do observador.*”¹⁹

Como refere Victor Consiglieri, a massa exterior arquitectónica é definida por comprimento, largura e altura envolvendo o espaço e relacionando-se com a estrutura interna desse mesmo espaço dando-lhe suporte e conteúdo de vida ao mesmo tempo que se torna numa cenografia dos vazios. No entanto a cor tem a capacidade de interferir no modo como “sentimos” um determinado espaço ou forma podendo alterar, acentuar ou clarificar a percepção dos mesmos. A cor pode ser um elemento unificador de vários volumes fazendo com que haja uma leitura única e neste caso poderá trabalhar em áreas de grande escala (rua, quarteirão ou cidade). Poderá igualmente realçar alguns volumes ou partes de uma determinada forma ou conjunto de formas (fig.54 e 55). E por último poderá ser o separador de formas ou espaços considerados monótonos e repetitivos (fig.56).



Fig. 54 - Los Clubes, Luís Barragán,
México



Fig. 55 - Lisboa



Fig. 56 - Port Saplaya; Valencia
Espanha

19 CONSIGLIERI, Victor; *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970*; Editorial Estampa; 1ª Edição; Lisboa, 1994.

8.1. MUSAC – Museu de Arte Contemporânea

Trata-se de um espaço destinado a albergar exposições e eventos que tornou-se numa referência para a actividade lúdica da cidade de Leon e é da autoria dos arquitectos Mansilla e Tuñón. A forma deste edifício faz alusão ao fluir dos rios da região e ocupa uma área consideravelmente grande (fig.57). Os espaços interiores estão organizados de forma contínuos mas ao mesmo tempo distintos segundo os programas destinados. Alternadamente estão dispostos pátios e espaços com grandes clarabóias de forma a aumentar a expressividade dos mesmos.

A entrada do museu é marcada por um espaço onde a presença de clarabóias com direcções distintas, a nascente e a poente criam um ambiente particular (fig.58). No exterior, o espaço público adquire a forma côncava e a fachada é toda ela revestida com vitrais de diversas cores. As cores utilizadas são alusivas aos vitrais usados na Catedral da cidade de Leon e destaca-se pela sua função festiva (fig. 59).

A forma do museu suporta esta variedade de cores por se tratar de um volume longo com um grande rigor em termos de modulação da fachada que se torna convidativo a utilização da cor de espectros variados. Esta utilização festiva da cor esta presente apenas neste espaço público, sendo o resto do edifício de cor branca.

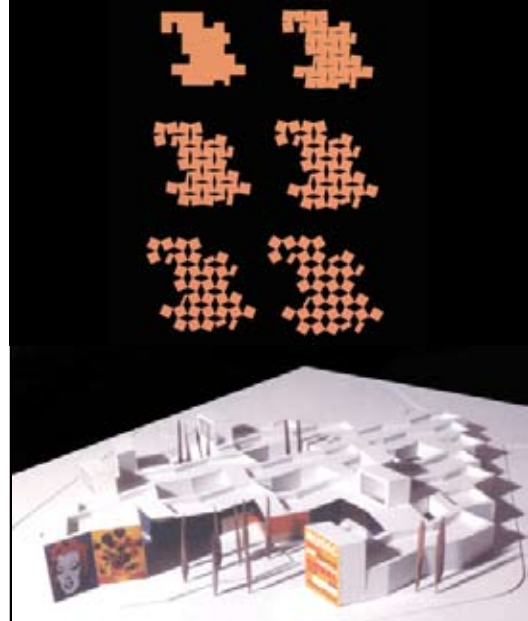


Fig. 57 - Esquema e maketa do MUSAC



Fig. 58 - Clarabóia à entrada do MUSAC



Fig. 59 - Vitrais a cores; MUSAC

8.2. Casa da Música

A Casa da Música no Porto é um bom exemplo de um edifício que se tornou num símbolo e é da autoria do arquitecto Rem Koolhaas. Trata-se de um edifício de grande massa e expressividade, com uma geometria complexa, irregular e densa que se distancia de todas as outras geometrias que se encontram ao seu redor e localiza-se no meio de um amplo espaço livre (fig.60). Com um desenho de enorme pureza, superfícies poligonais de cor branca e com vazios pontuais direccionadas para cidade que tem um papel de miradouro. O branco neste edifício faz com que a forma volumosa e complexa seja de fácil leitura. Como refere Victor Consiglieri: *“A volumetria compacta torna, as imagens claras de contornos precisos e de fácil compreensão.”*²⁰

A Casa da Música relaciona-se com os limites dos passeios através de ondas gigantes em betão que absorvem serviços de apoio e funcionam também como paragens para os transportes públicos (fig.61). A fachada desempenha o papel de um monitor onde realidades virtuais, morfológicas e arquitecturais têm lugar. Existe um forte jogo de comunicação através das fachadas provocando desta forma mudanças no espaço e nas formas da visão arquitectónica (fig. 62). Nestes caso a cor do edifício está implicada na materialidade do mesmo que por sua vez vai caracterizar o espaço em que ele se encontra inserido como se verifica nas palavras de Rui Barreiros Duarte: *“...a cor introduz a dimensão sensível e emotiva na encenação*

20 CONSIGLIERI, Victor; *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970*; Editorial Estampa; 1ª Edição; Lisboa, 1994.

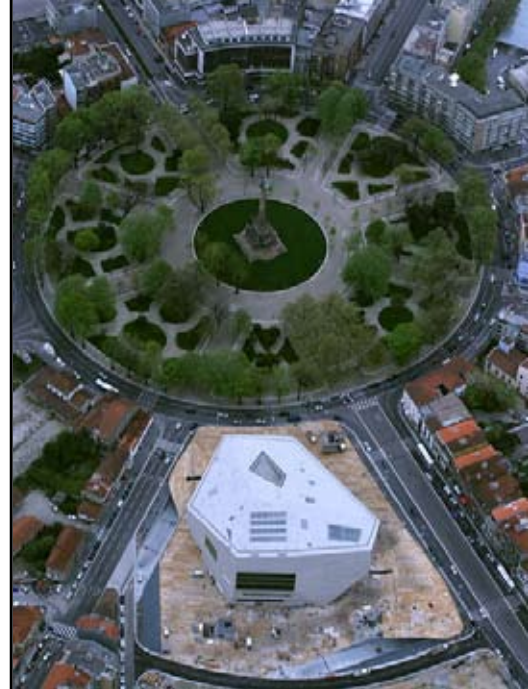


Fig.60 - Casa da Música; Porto



Fig. 61 - Entrada Principal;
Casa da Música - Porto



Fig. 62 - Auditório Maior;
Casa da Música

das atmosferas e da representação da arquitectura... A materialidade da arquitectura faz com que a cor esteja implicada na caracterização da estrutura do espaço...²¹

Ao contrário do MUSAC, a Casa da Música exteriormente é de cor única proveniente da matéria de que é construído (o betão). A variedade espectral está presente mas de forma invertida. É no interior do edifício que se encontram diversas cores. Neste caso, é o material que lhe dá a cor devido a ausência de uma “pele” exterior a qual encontra – se no seu interior. Pode-se comparar a Casa da Música como uma peça escultórica que é talhada e seus espaços interiores escavados, onde a matéria de cimento afirma-se como uma não cor e sua pele encontra-se invertida localizando-se no seu interior (fig.63, 64, 65 e 66).



Fig. 63 - Cybermusic;
Casa da Música - Porto



Fig. 64 - Sala de serviço educativo;
Casa da Música - Porto



Fig. 65 - Terraço Vip (azulejos
portugueses); Casa da Música - Porto



Fig. 66 - Terraço;
Casa da Música - Porto

21 DUARTE, Rui Barreiros; *Arquitectura Ibérica – Cor*; N°21; Pág. 8; Editora Caleidoscópio, Portugal, Julho 2007.

8.3. Casa Laranja

Trata-se de uma habitação da autoria dos arquitectos Nuno Grande e Pedro Gadanho, localizado em Viana do Castelo. Possuidor de uma forma geométrica arrojada, pintada em laranja, esta habitação provoca uma certa inquietude à primeira (fig.67 e 68). Localizada na encosta de uma zona rural, onde localizam-se várias habitações uni-familiares de fim de semana, este edifício relaciona-se com a envolvente de uma forma equilibrada pois a cor laranja do exterior vai relacionar-se harmoniosamente com a cor das telhas dos edifícios vizinhos, passando assim a estar integrada com a envolvente.

Esta habitação chama à atenção não só pela cor mas também pela forma que possui, sendo a combinação de dois volumes “deslizantes” e esguios que criam uma continuidade entre as quatro fachadas. Trata-se sim de uma arquitectura contemporânea de grande expressividade geométrica onde sobressai a varanda suspensa com a função de pátio e que se abre para o verde da área envolvente mantendo um contacto permanente entre o exterior e o interior (fig. 69). Como refere Susana Pinheiro: *“a habitação ganha, assim, uma identidade própria fora do comum.”*

Os espaços interiores além de amplos e harmoniosos são de uma cor suave, um creme neutro que contrasta com o seu exterior (fig. 70).



Fig. 67 - Casa Laranja;
Viana do Castelo



Fig. 68 - Casa Laranja;
Viana do Castelo

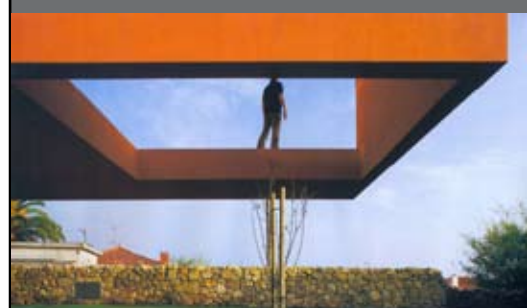


Fig. 69 - Casa Laranja (varanda);
Viana do Castelo



Fig. 70 - Casa Laranja (interior);
Viana do Castelo

Cor - Matéria

9. Cor – Matéria

Paralelamente à concepção de um espaço arquitectónico, está o uso de materiais de construção que têm a função de dar corpo a uma ideia concebida e materializada primeiro através do desenho. Os materiais usados na construção (betão, pedra, madeira, cimento, tijolo, vidro, ferro...) possuem textura, cor, odor característico de cada um e ajudam a definir a estrutura da construção em termos visuais passando a ser o veículo para a expressão da Arquitectura. A cor própria dos materiais é muitas vezes manipulada através da pintura como forma de “vestir” os edifícios numa atitude que vai desde criar uma certa homogeneidade e originalidade ou então na tentativa de manter uma tradição cultural sendo na maioria das vezes extraído localmente como provam as palavras de Martha Tavares e Isabel Valverde: *“Se as cidades são por vezes construídas de um material extraído localmente, pedra ou pigmento, criando uma certa homogeneidade e originalidade, outras porém, é o próprio homem, herdeiro de uma tradição cultural, que funde a arquitectura com a sua própria herança”*²²

Para além das qualidades compositivas, a que se ter em conta a envolvente onde se encontra instalado o edifício pois é ela que vai determinar o “rosto” do mesmo. Como referem os arquitectos suíços Jacques Herzog e Pierre De Meuron: *“A boa arquitectura tem respeitado e trabalhado sempre sobre um conceito de relação entre o interior e o exterior”*²³.

22 TAVARES, Martha; Isabel Valverde; *A Cor na Imagem Urbana Portuguesa*; Estar Editora; Edição CIN-Corporação Industrial do Norte S:A.; Lisboa

23 El Croquis – Herzog & De Meuron 1983/1993; El Croquis Editorial; 3ª Edição; Madrid, 1995.

Os dois arquitectos suíços citados têm levado ao extremo a aplicação de materiais nos seus projectos. Para eles os materiais são todos iguais e a função não é mais do se apresentarem como realmente são, sendo o objectivo principal destes dois arquitectos, manter um encontro específico entre o material e o edifício conforme suas palavras: *“O material está aí para definir o edifício, no entanto o edifício está em igual medida destinado a tornar visível o material. Visto desta forma não há diferença entre os muros de pedra da nossa casa em Tavole e as fachadas de texto do Centro Cultural de Blois. Em ambos os casos levamos o material usado ao extremo para mostra-lo independentemente de qualquer outra função que não seja a de (ser)”*²⁴. Na casa de Tavole é a pedra com a sua enorme presença física que vais estruturar o edifício ao contrário do que acontece no Centro Cultural de Blois em que as bandas de texto destroem a estrutura do edifício para construir a sua própria, a dos textos móveis e seus significados (fig.71).

9.1. Casa no Gerês

Este é um projecto localizado numa área de protecção natural, junto ao rio Cávado e trata-se de uma reconstrução e ampliação de uma ruína e conversão numa casa de fim – de – semana da autoria dos arquitectos Maria da Graça Ribeiro Correia e Roberto Ragazzi. O objectivo principal era de que a paisagem estivesse sempre

24 El Croquis – Herzog & De Meuron 1983/1993; El Croquis Editorial; 3ª Edição; Madrid,1995.



Fig. 71 - Casa de Pedra;
Tavole, Itália



Fig. 72 - Casa de fim - de - semana
Gerês



Fig. 73 - Casa de fim - de - semana
(vista superior); Gerês

presente e integrada com a casa (fig.72 e 73). Trata-se então de uma construção em betão devido a instabilidade do terreno, por ser um local com muita humidade. A implantação foi feita de forma ortogonal às curvas de nível do terreno, garantido melhor relação com este e conservando a vegetação em seu redor. A visão que se tem a partir do rio é de um edifício integrado com a paisagem. A cor deste edifício é o cinzento do betão que se integra em perfeita sintonia com a vegetação envolvente. Com grandes panos de vidro e forrada no seu interior de forma integral em madeira, esta casa mantém uma relação perfeita e permanente entre o ambiente natural envolvente e o interior da mesma (fig.74 e 75).

9.2. Piscinas e Passeio Marítimo. Salinas – Madeira

Este projecto é da autoria do arquitecto Paulo David e encontra-se implantado num lugar que outrora terá sido ocupado por uma indústria pesqueira que se dedicava a secagem do peixe. Este lugar ficou conhecido como salinas por se tratar de uma actividade que era praticada e que se relacionava com a referida actividade. Este projecto é marcado por grandes e longos muros que além de delimitarem o espaço e servirem de suporte da escarpa, vão-se articulando com o terreno criando percursos a beira-mar (fig.76).

O projecto assenta numa base em betão com uma geometria que se relaciona com o mar. As diversas funções tais como o parque de estacionamento, o jardim, o restaurante e as piscinas, articulam-se



Fig. 74 - Casa de fim - de - semana
(interior) - Gerês



Fig. 75 - Casa de fim - de - semana
Gerês



Fig. 76 - Percurso ao longo do muro
de suporte - Madeira

entre si numa disposição vertical até à cota do mar. O restaurante encontra-se implantado na cota mais alta proporcionando uma visão panorâmica e sua forma destaca-se da horizontalidade dos muros em seu redor (fig.77). Esta relação com o lugar é tão forte ao ponto de uma parte do mar estar presente na grande sala do restaurante estabelecendo assim uma relação intensa entre o interior e o exterior.

Neste projecto é evidente que as cores são a cor da matéria que constrói o espaço. Ou seja a cor cinza da pedra e do betão e o castanho da madeira que se integram numa perfeita harmonia com o espaço envolvente (fig. 78).

9.3. Teatro Municipal de Almada

Trata-se de um projecto da autoria dos arquitectos Manuel Graça Dias, Egas José Vieira, Gonçalo Afonso Dias e é mais um exemplo da cor reflectida através de um material, que neste caso são mosaicos cerâmicos vidrados de cor azul e que revestem por inteiro o exterior do teatro (fig.79 e 80) . No entanto no seu interior surgem diversas tonalidades como o vermelho, laranja, branco, preto e azul, criando um ambiente próprio e harmonioso (fig.81, 82 e 83).

O edifício é possuidor de uma geometria complexa e singular e que se destaca não só pela forma mas também pela cor apesar de ter sido implantado numa zona densamente construída como é característico na cidade de Almada. Esta tonalidade que reveste



Fig. 77 - Restaurante com vista panorâmica sobre o mar - Madeira



Fig. 78 - Relação edifício e espaço envolvente - Madeira



Fig. 79 - Teatro Municipal de Almada



Fig. 80 - Idem

o exterior do edifício faz com que este se torne autónomo e se transforme numa referência iconográfica da cidade, alterando a leitura do espaço em que ele se insere.

Esta auto – referência do edifício através da forma e sobretudo pela sua cor exterior fez com que se atribuísse o “nome” *Teatro Azul*.



Fig. 81 - Interior do Teatro Municipal de Almada

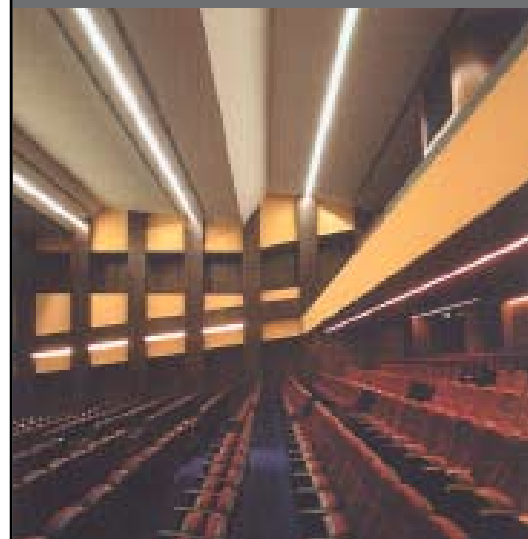


Fig. 82 - Auditório do Teatro Municipal de Almada



Fig. 83- Átrio do Teatro Municipal de Almada

Cor - Significado Festivo

10. Cor-Significado Festivo

10.1. Habitação Colectiva

Como já foi referido anteriormente, a cor está presente em tudo o que nos rodeia, e é através da visão que ela é percebida, interpretada pelo cérebro, dando origem a sensações positivas ou negativas segundo a forma como ela é aplicada. Vivemos num mundo colorido, sendo a cor um elemento integrante da imagem urbana e da identidade do espaço urbano, confirmada através das palavras de Cristina Pinheiro: *“Habitamos casas com cor, percorremos ruas com cor, vestimos cor, estamos rodeados de objectos coloridos, de tal forma a cor faz parte do nosso ambiente visual, que a vemos, sem muitas vezes repararmos verdadeiramente nela (...) a cor transforma os espaços e a percepção que temos deles, modela a paisagem, transforma a fisionomia das cidades e faz parte integrante da imagem e da identidade do espaço urbano.”*²⁵

Quando se fala de efeitos negativos está-se a falar de sensações de desequilíbrio emocional, fadiga e mal-estar como resultado da “incorrecta” ou excessiva aplicação da cor em certas superfícies. Ainda citando Cristina Pinheiro: *“Contrastes muito acentuados o brigam o nosso aparelho visual a uma adaptação contínua (dilatação e contracção da pupila), causando desgaste nos músculos da íris e provocando cansaço visual. Cores fortes, demasiados padrões visuais e muita luminosidade exigem atenção voluntária e involuntária.”*²⁶

25 PINHEIRO, Cristina; *As Cores da Cor - Mestrado em Cor na Arquitectura.*

26 Idem

Aproveitando as palavras de Cristina Pinheiro, na minha opinião, grande parte dos “bairros sociais” exigem essa atenção involuntária originando em alguns casos um certo cansaço visual (fig. 84, 85 e 86). Ambientes harmoniosos conseguem-se através do uso equilibrado das cores, sem grandes excessos ou contrastes e deve-se ter em conta o período de permanência nos diversos locais, quer exteriores ou interiores.

A cor com significado festivo é algo que surge dentro de vários contextos, seja em escolas, bibliotecas, museus, parques infantis, feiras, habitação e em vários outros espaços. Ela é utilizada com frequência em habitações colectivas, vulgarmente chamados “bairros sociais”, que são espaços com graves problemas quer de interferência com a cidade onde são localizados, quer na relação pessoal entre os que habitam estes espaços. Habitualmente estes espaços são projectados e no final pintados com cores festivas de modo a transforma-los em lugares alegres que chamam a atenção a qualquer indivíduo que passe no local. Pode-se então questionar até que ponto as cores usadas terão um efeito positivo? Por se tratar de zonas onde existem comportamentos desviantes e problemas de grupo, a cor festiva neste caso passará a ter um papel contrário ao pretendido e funcionará como um alerta para qualquer indivíduo que passe pelo o local o que não ajuda à integração desses bairros e seus moradores. O uso demasiado de diferentes cores deixa de tornar-se alegre passando a desagradável. Os critérios de utilização da cor passam em primeiro lugar pela opinião do arquitecto que tanto pode tornar o espaço integrador conjugando-o com o que o rodeia ou contrastando com a



Fig. 84 - Bairro do Condado; Arq. Tomás Taveira



Fig. 85 - Idem



Fig. 86 - Idem

envolvente. Foi elaborado pelo Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa, pela equipa chefiada pelo arquitecto Rafael Botelho o Plano dos Olivais Sul que definiam critérios de intervenção aos projectistas, quer no modo de ocupação do solo, tipologia dos edifícios, número e tipologia dos fogos e a sua categoria. O arquitecto Manuel Taíinha projectou neste espaço 3 torres que ficaram conhecidas como as *Torres dos Olivais* e que são constituídas por 10 pisos cada uma com 4 fogos por piso, ordenadas em torno de um núcleo central de acessos verticais. Manuel Taíinha optou por uma cor (sangue de boi) justificando sua opção pelo facto de se poder fazer uma leitura clara das três torres e enquadra-se com o azul do céu, o verde da relva e arvoredo envolvente (fig.87 e 88).

A utilização harmoniosa da cor contribui para que se tenha uma melhor qualidade do habitar. A qualidade do habitar passa por factores tais como a qualificação arquitectónica e a satisfação residencial. Existem no entanto factores que são essenciais em todos os géneros de casas referidos por António Baptista Coelho numa citação de Voysey (*The English Home*, 1911): “(...) *sossego, encantamento, simplicidade, largueza de vistas, vivacidade e sobriedade, sentido de protecção e abrigo, expressiva economia na manutenção, harmonia com a envolvente natural e vizinhança, ausência de lugares escuros e ao abandono, conforto e uniformidade de temperatura, e a possibilidade de cada casa poder ser o adequado quadro doméstico dos seus habitantes*”²⁷

É importante que a utilização das cores satisfaçam as necessidades do
27 COELHO, António Baptista; 1984-2004 / *20 Anos a Promover a Construção de Habitação Social*; Instituto Nacional de Habitação / Laboratório Nacional de Engenharia Civil.



Fig. 87 - Torres dos Olivais



Fig. 88 - Idem

arquitecto como também dos utentes dessas mesmas habitações como referem as palavras de Cristina Pinheiro: “Qualquer projecto cromático deve combinar arte e ciência sem nunca deixar de ter o Homem como o centro da preocupação.”²⁸

Há que ter em conta também que as cores usadas nas fachadas e coberturas influenciam o conforto térmico. É importante ser-se selectivo na escolha das cores pois as claras não absorvem tanto o calor quanto as escuras. Fachadas pintadas em branco absorvem cerca de 25% de calor mas se a mesma for pintada de preto terá uma absorção de 90% aproximadamente.

Outro exemplo de um bloco habitacional social, neste caso localizado em Izola na Eslovénia, onde para além do cuidado da escolha das cores também teve-se em conta a ventilação interior do espaço habitacional. Trata-se de um projecto que ganhou o concurso lançado pelo governo da Eslovénia e é da autoria de Martina Lipicer, Nejc Batistic, Neza Oman, Florian Frey e Marisa Baptista e que foi construído em 2006. É mais um exemplo da presença de uma variada paleta cromática num jogo próprio de forma a quebrar a monotonia da fachada e um desenho de grande flexibilidade que é formado por dois blocos de apartamentos de baixo custo destinados a jovens famílias (fig.89).

28 PINHEIRO, Cristina; *As Cores da Cor - Mestrado em Cor na Arquitectura*.



Fig. 89 - Bloco habitacional social;
Baía de Izola - Eslovénia

Cada bloco habitacional é constituído por 30 apartamentos de diferentes estruturas e tamanhos que vão desde apartamentos tipo estúdio até apartamentos com 3 quartos. Todos eles são marcados por uma contenção de espaços segundo regras padrão da Eslovénia não existindo qualquer elemento estrutural no interior dos apartamentos o que permite maior flexibilidade de organização. Uma das fachadas destes dois blocos estão direcionadas para a baía de Izola e existiu sempre uma grande preocupação em relação à ventilação e sombra destes apartamentos por estarem sujeitos a um clima mediterrânico. As varandas são perfuradas lateralmente de modo a manter uma ventilação constante e ainda são cobertas por um material textil que funciona como cortina, também com uma variada paleta cromática, originando diferentes atmosferas ambientais nos vários apartamentos (fig.90 e 91).



Fig. 90 - Varandas ventiladas com sistema de sombreamento textil



Fig. 91 - Ambiente interior dos apartamentos

10.2. Festas e Romarias nas Cidades

No decorrer das festas e romarias, as cidades transformam-se em lugares de convergência, movimento, cor, emoção e demonstração de vitalidade cultural. Nestes períodos a cor está presente de forma excessiva mas seu efeito é positivo pois ruas, praças, fachadas, portas e janelas são decoradas de forma a tornarem os espaços mais alegres e o uso da cor é garantidamente o factor principal nestes períodos festivos. A cidade passa assim a estar adornada de pessoas e enfeites como se de um espectáculo se tratasse num cenário de cor e encanto. A imagem do lugar é temporariamente transformada com a ajuda das cores e luzes proporcionando um ambiente alegre.

As grandes festas e romarias, são acontecimentos que concentram muita gente proveniente de vários pontos do país bem como turistas e são marcadas por traços característicos das culturas locais, os seus costumes, gostos e o seu folclore. Em Portugal, existem inúmeras festas e romarias que poderia apontar como exemplos mas que neste caso vou apenas exemplificar com a festa que se realiza na cidade de Tomar.

Este período festivo que tem por nome a *Festa dos Tabuleiros*, realiza-se tradicionalmente de 4 em 4 anos no princípio de Julho a qual traz à cidade muitos turistas nacionais e estrangeiros. A festa dura 3 dias com vários cortejos, sendo o último dia destinado ao grande cortejo (fig.92). As ruas são vedadas ao trânsito automóvel e abertas apenas ao público e são ornamentadas pelos populares com milhões



Fig. 92 - Grande Cortejo; Festa dos Tabuleiros - Tomar

de flores de papel de todas as cores e feitios (fig 93, 94 e 95). Fachadas, janelas, portas, passeios são decorados de forma singular transformando o espaço de forma criativa onde a cor desempenha um papel muito importante. Cada ruas tem uma decoração própria e diferente de todas as outras que constituem a cidade, sendo no final da festa realizada uma eleição onde se contempla as ruas com melhores decorações e distingue-se uma menção especial.

No final do período festivo, toda a decoração é retirada e consequentemente a cor também, permanecendo apenas as cores que já existiam anteriormente numa espécie de cromofobia. A cidade é limpa de qualquer vestígio de cor acrescentado durante o período de festa e poderá justificar-se este comportamento como uma maneira de preservar a cor de forma a não banaliza – la para que esta mantenha o seu valor estético cultural para momentos especiais.



Fig. 93 - Festa dos Tabuleiros - Tomar



Fig. 94 - Idem



Fig. 95 - Idem

Cor - Património

11. Cor – Património

Vários debates têm sido feitos em torno da problemática da conservação da imagem urbana e dos projectos de cor em áreas urbanas históricas. Para um proprietário comum, a conservação e restauro de um edifício significa devolver-lhe o valor de uso de um objecto novo e para tal recorrem muitas vezes a soluções contemporâneas tecnologicamente mais avançadas na tentativa de resolver problemas antigos. Estão presentes sentimentos que poderiam - se definir como um certo horror ao velho. Tais soluções tecnologicamente mais avançadas que vão desde a utilização de ligantes hidráulicos (aplicados com técnicas tradicionais) a tintas impermeáveis, tornando-se inoperacionais, podendo inclusive originar uma rápida degradação da construção confirmado nas palavras de José Aguiar: (...) *resulta uma caricatura da visualidade histórica e, na maior parte das vezes, a rápida degradação dos novos revestimentos por incompatibilidade funcional com a antiga construção.*²⁹

Ao contrário da atitude de um proprietário comum, os indivíduos de um estrato social mais intelectualizado optam por uma atitude e sentimentos contrários originando um certo horror ao novo. Preferem então optar pela defesa de obras antigas de forma excessiva em alguns casos recusando qualquer tipo de intervenção e manutenção preferindo-se o aspecto de ruína. Podem-se citar exemplos de casos similares como a oposição ocorrida a quando da intervenção no restauro do Palácio Nacional de Sintra por parte de alguns moradores

29 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

que defendiam que se perderia o ambiente romântico de Sintra com a tal intervenção originando uma imagem demasiadamente nova o que seria chocante.

As intervenções em zonas históricas não são feitas de forma aleatória mas sim com base em planos de cor e regulamentos que se baseiam em padrões restritos de cor de forma a controlar essa imagem urbana. Ou seja, a cor desempenha um papel muito importante no projecto e consequente configuração do ambiente humano. Cada cidade é possuidora de uma cor própria a que se dá o nome de *identidade* e que é definida pela história e geografia da mesma associando-se ainda outros factores tais como soluções cromáticas resultantes da junção de cores de materiais e cores provenientes de culturas de outras regiões devido a miscigenação cultural ou trocas e comércio. Estes factores fazem com que cada lugar possua matizes diferentes, uma das outras, que se vão transformando ao longo do tempo por se tratarem de lugares com vida e mutáveis.

Cada repintura de um edifício histórico obedece a operações que fazem parte do processo do projecto do qual José Aguiar cita:

- *“Análise para uma interpretação crítica*
- *Síntese*
- *Tomada de decisões”*³⁰

As opções principais colocadas em projectos de restauro cromático referidas por José Aguiar são:

30 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

- “ Perpetuação da cor existente;
- Procura da imagem original tal como foi concebido o edifício;
- Referenciação à cor dominante, ou característica do ambiente histórico;
- Referenciação a uma cor anterior, eventualmente atenuada, amortecida, para não fazer do velho um novo excessivamente destacado, na patina do ambiente histórico envolvente;
- Referenciação à situação culminante, ao estado óptimo ou estético e historicamente mais significativa da apresentação daquela arquitectura, à cor que caracterizava o edifício no momento em que este se torna referencial histórico e emblemático na memória da arquitectura e da cidade, mesmo quando essa cor é distante do conceito original.”³¹

O restauro cromático é sem dúvida um processo complexo mas quando se fala de uma dimensão maior à escala urbana, este processo ainda se torna mais complexo. Restaurar uma atmosfera cultural correspondente a um tempo é complexo pois este processo é condicionado por possibilidades técnicas actuais, pela cultura estética actual do nosso tempo com o factor de gosto o principal para a inserção da edificação numa nova época. Referindo de novo José Aguiar que afirma: “*É delicado, é difícil - senão impossível – reconstituir em pormenor os factos que construíram um tempo da arquitectura desse lugar. (...) no projecto de restauro cromático, as referências à história e ao tempo das cores devem também ser mitigadas por um processo de projecto onde se estabeleça uma negociação clara com aspectos da*

31 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

*própria contemporaneidade nomeadamente, tomando também em conta os impactos sociológicos, psicológicos e económicos da cor.*³²

José Aguiar na sua tese de doutoramento menciona a tese de Urand que defende a possibilidade de estabelecer valores que obriguem ou que excluam a reposição cromática em certos casos práticos. Nos casos de obrigação estariam os valores patrimoniais intrínsecos da imagem histórica, como documento e considerados como obra de arte. Os casos de exclusão da restituição cromática, seriam aqueles cujo resultado final de uma cor original provocasse um ambiente não harmonioso no contexto urbano envolvente, isto independentemente da cronologia dessa cor primitiva. Outro caso prendia-se com o conceito de sedimentação de novos contributos que constituíssem mais – valias pelo que seria anti - patrimonial removê-los. Ou seja, a repintura de edifícios históricos obedece a regulamentos e planos e são intervenções delicadas que exigem interpretação crítica do objecto face a si mesmo e à sua história e também face a um conceito mais alargado passando de uma escala arquitectónica para uma escala urbanística que envolve a escala da cidade.

Ao intervir-se numa fachada deve-se ter em conta o carácter geral e ambiental da zona urbana em questão para que o resultado final seja de harmonia com a paisagem artificial ou natural que constitui o seu fundo. O mesmo cuidado deve-se ter em relação a cor usada nos vários elementos que constituem o edifício como as portas, janelas,

32 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

caixilhos, e outros que contribuem para a composição cromática total. É necessário ter-se consciência nas intervenções que se fazem para que se conserve o património histórico sem alterar a identidade visual e conseqüente imagem urbana. José Aguiar afirma não existir uma consciência estética da cor e que este fenómeno se deve em parte a formação actual dos projectistas: “ (...) não existe entre nós uma verdadeira consciência estética da cor, desconhecendo-se muitas das suas significações históricas. Para os projectistas que hoje formamos (a preto e branco) as renovações das fachadas históricas surgem mais como problemas de ordem eminentemente prática, cuja resolução no pormenor acaba por se deixar muita vezes ao executante (cada vez mais desqualificado) do que como um problema crítico, estético e formalmente determinante para o projecto de conservação patrimonial”³³

Porque a cidade é um organismo vivo e conseqüentemente mutável, todas as intervenções que se fazem acabam por ter-se em conta aspectos culturais mas com um olhar actual pois são várias as intervenções cromáticas sobre edifícios antigos e estas tiveram por base interpretações diferentes ao longo da história. Em alguns períodos essas intervenções foram mais contidas como por exemplo no período do Estado Novo em Portugal ou da política higiénico – sanitária, sendo o branco, uma imposição nos regulamentos de edificação.

33 AGUIAR, José; *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

A imagem urbana de interesse histórico é definida também para além dos materiais de construção usados e os rebocos, por revestimentos da cobertura, os azulejos, os pavimentos dos espaços públicos exteriores e o desenho do mobiliário urbano.

Cor - Considerações Finais

12. Considerações Finais

A cor faz parte da história da humanidade e esteve sempre presente de variadas formas consoante as diferentes gerações. Foram e continuam a ser atribuídos diferentes significados, desde estéticos, simbólicos, expressivos transformando os objectos arquitectónicos e os espaços em que estes se encontram implantados, criando um ambiente própria a que se pode chamar de identidade do lugar. Cada época possui sua cultura arquitectónica, à qual corresponde uma específica cultura cromática. A cor de uma arquitectura será sempre a cor dos materiais utilizados na sua construção quando iluminados por uma fonte de luz, ou seja, das soluções com que se materializam as superfícies exprimindo intenções estético – arquitectónicas. E como já foi dito, a cor da cidade não depende apenas das pinturas das fachadas mas sim também dos materiais disponíveis localmente (a pedra, a terra, o barro, a madeira...). É importante que ao usar a cor seja feita de forma a criar um ambiente harmonioso para que se tenha uma melhor qualidade do habitar. Apesar de em certos momentos da história ter-se tentado desvalorizar a importância da cor, ela é actualmente essencial matéria de pensar e projectar a arquitectura.

A manipulação da cor é imprescindível à coerência das intervenções sobre a cidade existente, enquanto instrumento de desenho da imagem urbana, isto tanto em acções de conservação como na inserção de novas arquitecturas. Actualmente a cor em arquitectura não depende unicamente da utilização de materiais disponíveis localmente como acontecia antigamente. Existe uma grande disponibilidade de productos industriais capazes de produzir complexos tons de grande

homogeneidade cromática e que contribuem para a construção de realidades que podem-se tornar artificiais correndo-se o risco de perder-se a imagem da cidade como producto de uma cultura material próprio do seu território estando esta imagem dependente da capacidade culturalmente crítica do arquitecto ou restaurador ou mesmo do executor de uma obra. A arquitectura é um veículo sígnico, importante na caracterização da imagem da cidade e a cor é matéria essencial de pensar o projecto de arquitectura.

Bibliografia

AGUIAR, José; Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património; 1ª Edição; Editado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

BERESNIAK, Daniel; O Fantástico Mundo das Cores; Editora Pergaminho; Lisboa, 1996.

COELHO, António Baptista; 1984 – 2004 / 20 Anos a Promover a Construção de Habitação Social; Instituto Nacional de Habitação / Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

COELHO, António Baptista, João Branco Pedro; Do Bairro e da Vizinhança à Habitação: Tipologias e caracterização dos níveis físicos residenciais; LINEC - Laboratório Nacional de Engenharia Civil; Lisboa, 1998.

CONSIGLIERI, Victor; A Morfologia da Arquitectura 1920-1970; Editorial Estampa; 1ª Edição; Lisboa, 1994.

CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

DIAS, Jaime Lopes; Festas e Divertimentos da Cidade de Lisboa da Independência a Restauração; Editora Minerva, Vila Nova de Famalicão, 1940.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura; Volume 5; Editorial Verbo; Lisboa, Janeiro 1993.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira – Atlas da Arquitectura Mundial; Edição Alphabooks Publisher, 1998.

GRÖMLING, Alexandra; Mini guia de arte – Miguel Ângelo Buonarroti – Vida e Obra; Editora Könemann; 2006

LAMBERT, Mary; Descubra os Segredos das Cores; Editado por Circulo de Leitores; Edição 5850; Singapura, Agosto de 2002.

LOUÇÃO, Maria Dulce; Prova Complementar à Dissertação para o Doutoramento em Arquitectura - Cor: coponente do espaço urbano - Elemntos para a compreensão do valor projectual do fenómeno cromático; Lisboa, 1993.

LUZ, Maria; Viver em Harmonia com as Cores; 1ª Edição; Editado por Maria Luz & Contra Margem; 2006.

MUSAC, Museo de Arte Contemporâneo de Castilla y León; Junta de Castilla y León; Fundación Siglo;; Edición Publisher: MUSAC y Actar; Spain, 2004.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; Festividades Cíclicas em Portugal; 1ª Edição; Publicações Dom Quixote; Lisboa, 1984.

PASTOUREAU, Michel; Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.

PINCHO, Maria Inês; Sobre a Cor – Na Conservação e Reabilitação da Imagem Urbana – Prova Final de Licenciatura em Arquitectura; Coimbra, Julho de 1996.

PINHEIRO, Cristina; As Cores da Cor - Mestrado em Cor na Arquitectura

PORTAL, Frédéric; A Simbologia das Cores; trad. Daniel Gouveia; 2ª Edição; Editora Hugin; Lisboa, Setembro de 2001.

PORTUGAL, Armando Salas; Barrágan - Fotografias de la Arquitectura de Luís Barrágan; Editora Gustavo Gili; Barcelona, 1992.

ROSSIGNOL, Marie - Claire; O Poder das Cores - Como Influenciam o Seu Dia - a - Dia; trad. Elvira Vaz; 1ª Edição; Editora Pregaminho; Cascais, 2001.

STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen; Itália, 1997.

TAÍNHA, Manuel; Projectos 1954 / 2002; Edições ASA; Portugal, 2002.

TAVARES, Martha; Isabel Valverde; A Cor na Imagem Urbana Portuguesa; Estar Editora; Edição CIN-Corporação Industrial do Norte S:A.; Lisboa.

TAYLOR, Rabun; Roman Builders – A Study in Architectural Process; Cambridge University Press, 2003.

WORRINGER, Wilhelm; A Arte Gótica – Arte e Comunicação; Edições 70; Lisboa.

WÖLFFLIN, Heinrich; A Arte Clássica; Editora Martins Fontes; São Paulo, 1990.

Publicações Periódicas

Arquitectos Portugueses Contemporâneos N° 6 – Obras contadas e itinerários para a sua visita / Manuel Graça Dias; Público; Janeiro de 2004.

Arquitectura Ibérica N° 21 – Cor; Editora Caleidoscópio; Julho, 2007.

Casas & Negócios N° 24; Editora de Edições Periódicas Lda. 2008.

El Croquis – Herzog & De Meuron 1983-1993; 3ª Edição; Madrid, 1995.

House Traders - Arquitectura/Design/Decoração: Especial Banho; N° 16; Junho/Julho 2007; Portugal.

Primeiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2005; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Bibliografia Multimédia

<http://www.fazendovideo.com.br/vtlen.asp>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Altamira

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pinturas_rupestres

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_Antigo_Egito

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_eg%C3%ADpcia

http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_antiga

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_da_Roma_Antiga

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2005/07/14/001.htm>

http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/michelangelo_teto.htm

http://www.artecapital.net/arq_des.php

<http://www.alaba.es/webport/articulosport2.htm>

<http://www.britishcouncil.org/br/brasil-arts-26-bienal.htm#db>

http://www.suapesquisa.com/grecia/arte_grega.htm

<http://www.mxstudio.com.br/views.tutorial.php?act=view&cid=14&aid=549>

www.Artigos.com - <http://artigos.com/artigos/artes-e-literatura/a-cor-como-comunicacao-1138/artigo/>

<http://coe.sdsu.edu/eet/Articles/ColorWhy/start.htm>

<http://www.cizephygraphics.com/museo/tutoriales/teoriacolor.html>

http://www.i-tomar.info/c_cult_festa_tab.php

Créditos de Imagem

Figura 1: http://images.google.pt/images?q=Forum_Romanum_panorama_2&um=1&hl=pt-PT&sa=2

Figura 2: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt->

Figura 3: <http://images.google.pt/images?ndsp=20&hl=pt-PT&q=Casas%20da%20Costa%20Nova&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=wi>

Figura 4: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt->

Figura 5: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt-PT&q=Casa+tipica+Madeira>

Figura 6: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

Figura 7: http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Altamira

Figura 8: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_do_Antigo_Egipto

Figura 9: http://pt.wikipedia.org/wiki/Antigo_Egipto

Figura 10: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_eg%C3%ADpcia

Figura 11: <http://www.starnews2001.com.br/egypt/temples.html>

Figura 12: <http://www.starnews2001.com.br/egypt/temples.html>

Figura 13: <http://www.starnews2001.com.br/egypt/photogallery.htm>

Figura 14: <http://www.starnews2001.com.br/egypt/photogallery.htm>

Figura 15: <http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,POR-11458,00.html>

Figura 16: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt->

Figura 17: <http://greciantiga.org/img/pin/i780.asp>

Figura 18: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt->

Figura 19: STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen; Itália, 1997.

Figura 20: http://www.companiarte.hpg.ig.com.br/html/pompeia/residencias_centenario.htm

Figura 21: http://www.companiarte.hpg.ig.com.br/html/pompeia/residencias_centenario.htm

Figura 22: STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen;

Itália, 1997.

Figura 23: STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen; Itália, 1997.

Figura 24: STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen; Itália, 1997.

Figura 25: STIERLIN, Henri; O Império Romano – Dos Etruscos ao Declínio do Império; Editora Taschen; Itália, 1997.

Figura 26: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 27: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 28: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 29: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 30: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 31: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 32: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 33: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 34: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 35: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 36: [http://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci))

Figura 37: GRÖMLING, Alexandra; Mini guia de arte – Miguel Ângelo Buonarroti – Vida e Obra; Editora Könemann; 2006

Figura 38: WÖLFFLIN, Heinrich; A Arte Clássica; Editora Martins Fontes; São Paulo, 1990.

Figura 39: GRÖMLING, Alexandra; Mini guia de arte – Miguel Ângelo Buonarroti – Vida e Obra; Editora Könemann; 2006

Figura 40: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 41: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 42: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 43: CONTI, Flávio; Maria Cristina Gozzoli; Como Reconhecer ARTE – Arquitectura, Escultura, Pintura; Edições 70; Lisboa, 1997.

Figura 44: El Croquis – Herzog & De Meuron 1983-1993; 3ª Edição; Madrid, 1995.

Figura 45: www.aspirinalight.com/wp-content/uploads/hadid1.jpg

Figura 46: House Traders - Arquitectura/Design/Decoração: Especial Banho; Nº 16; Junho/Julho 2007; Portugal.

Figura 47: <http://looselips.no.sapo.pt/serralves.jpg>

Figura 48: Primeiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2005; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 49: Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Figura 50: Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Figura 51: Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Figura 52: Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Figura 53: Revista Área - Colors; Editora Federico Motta, volume 85, Milão, Italia Março/Abril 2006.

Figura 54: PORTUGAL, Armando Salas; Barrágan - Fotografias de la Arquitectura de Luís Barrágan;

Editora Gustavo Gili; Barcelona, 1992.

Figura 55: TAVARES, Martha; Isabel Valverde; A Cor na Imagem Urbana Portuguesa; Estar Editora; Edição CIN-Corporação Industrial do Norte S:A; Lisboa.

Figura 56: http://foto2.difo.uah.es/gallery/publico/Port_Saplaya?full=1

Figura 57: MUSAC, Museo de Arte Contemporâneo de Castilla y León; Junta de Castilla y León; Fundación Siglo;; Edición Publisher: MUSAC y Actar; Spain, 2004.

Figura 58: MUSAC, Museo de Arte Contemporâneo de Castilla y León; Junta de Castilla y León; Fundación Siglo;; Edición Publisher: MUSAC y Actar; Spain, 2004.

Figura 59: MUSAC, Museo de Arte Contemporâneo de Castilla y León; Junta de Castilla y León; Fundación Siglo;; Edición Publisher: MUSAC y Actar; Spain, 2004.

Figura 60: <http://images.google.pt/images?um=1&hl=pt->

Figura 61: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 62: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 63: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 64: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 65: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 66: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 67: Casas & Negócios N° 24; Editora de Edições Periódicas Lda. 2008.

Figura 68: Casas & Negócios N° 24; Editora de Edições Periódicas Lda. 2008.

Figura 69: Casas & Negócios N° 24; Editora de Edições Periódicas Lda. 2008.

Figura 70: Casas & Negócios N° 24; Editora de Edições Periódicas Lda. 2008.

Figura 71: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arquitextos.asp

Figura 72: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 73: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 74: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria

Alonso Veloso; Espanha.

Figura 75: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 76: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 77: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 78: Terceiro Prémio de Arquitectura – Ascensores enor 2007; Editores: Carlos Quintans Eiras; Maria Alonso Veloso; Espanha.

Figura 79: DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

Figura 80: DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

Figura 81: DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

Figura 82: DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

Figura 83: DIAS, Graça; Egas Vieira; 11 Cidades - Projectos 1995-2005; 1ª Edição; Editora Civilização; Porto, Novembro de 2006.

Figura 84: <http://www.artecapital.net/pesquisa.php>

Figura 85: <http://www.artecapital.net/pesquisa.php>

Figura 86: <http://www.artecapital.net/pesquisa.php>

Figura 87: TAÍNHA, Manuel; Projectos 1954 / 2002; Edições ASA; Portugal, 2002.

Figura 88: TAÍNHA, Manuel; Projectos 1954 / 2002; Edições ASA; Portugal, 2002.

Figura 89: <http://www.architecture-page.com/>

Figura 90: <http://www.architecture-page.com/>

Figura 91: <http://www.architecture-page.com/>

Figura 92: http://www.i-tomar.info/c_cult_festa_tab.php

Figura 93: http://www.i-tomar.info/c_cult_festa_tab.php

Figura 94: Fotografias da autora (Ângela Pinhal), 2006.

Figura 95: http://www.i-tomar.info/c_cult_festa_tab.php