

## GOTTFRIED SEMPER E O ESTILO EM ARQUITETURA NO SÉCULO XIX

Alice de Oliveira Viana<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa o conceito de Estilo elaborado pelo arquiteto e teórico Gottfried Semper (1803-1879), autor de uma das mais célebres obras teóricas do século XIX: *Der Stil*. Pretende-se compreender o modo como este conceito, primordial para a compreensão da ideia de Arquitetura em meados do século XIX, foi proposto pelo autor em meio a um debate acalorado sobre o tema, e diante de uma crise expressiva da prática arquitetônica. Este estudo é elaborado a partir de uma análise bibliográfica da literatura especializada e do próprio discurso teórico do arquiteto, construído e publicado em seu contexto de produção e de formação discursiva. Argumenta-se que, diversamente do que colocou a historiografia tradicional da arte e da arquitetura, o pensamento de Semper vai além de meras classificações materialistas ou estilísticas do legado de sua obra, e por isto não pode se reduzir a elas.

**Palavras-Chave:** Estilo, Arquitetura, Gottfried Semper.

### *GOTTFRIED SEMPER AND STYLE IN ARCHITECTURE IN THE 19TH CENTURY*

**Abstract:** *This article analyzes the concept of Style elaborated by the architect and theorist Gottfried Semper (1803-1879), author of one of the most celebrated theoretical works of the nineteenth century: Der Stil. It is intended to understand how this concept, primordial for the understanding of the idea of Architecture in the mid-nineteenth century, was proposed by the author in the midst of a heated debate on the subject, and in the face of a significant crisis of architectural practice. This study is based on a bibliographic analysis of the specialized literature and on the architect's own theoretical discourse, planned out and published in its context of production and discursive formation. It is argued that, unlike the traditional historiography of art and architecture, Semper's thought goes beyond mere materialistic or stylistic classifications about the legacy of his work and therefore cannot be reduced to them.*

**Keywords:** *Style, Architecture, Gottfried Semper.*

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutora pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: [alice\\_viana@yahoo.com.br](mailto:alice_viana@yahoo.com.br)

## Estilos e Estilo no panorama da arquitetura do século XIX

Buscar compreender as diferentes expressões artísticas do passado, os chamados “estilos históricos”, com vistas a deduzir princípios para a prática contemporânea foi o maior empreendimento da trajetória teórica de Gottfried Semper (1803-1879) e que o consagrou com a obra que leva como título este tema: O Estilo [*Der Stil*],<sup>2</sup> publicada na segunda metade do século XIX. Apesar deste esforço, investigar o tema do Estilo não foi uma contribuição exclusiva de Semper. O século XIX, marcado por diversas experiências revivalistas no campo da Arquitetura,<sup>3</sup> foi também aquele no qual o conceito de Estilo foi intensamente discutido por intelectuais europeus após sua interpretação tradicional, em fins da centúria anterior, ter sofrido modificações.

Deve-se lembrar que o conceito de Estilo foi apropriado pela doutrina acadêmica clássica na era Moderna a partir dos sentidos que advieram da Retórica antiga. A partir da tradição clássica moderna, ele passa a ser entendido, de um modo geral, consoante pontua a historiadora Caroline van Eck, “no sentido da maneira de trabalho característica de um particular artista, e no sentido de uma hierarquia de estilos que correspondiam à hierarquia de propósitos e gêneros” (ECK, 2007, p. 194, tradução nossa).<sup>4</sup> Tem-se, por exemplo, no caso da pintura e de sua tradicional hierarquia dos gêneros, o estilo elevado, que era reservado às pinturas históricas. Na teoria da Arquitetura, de modo específico, tal conceito só foi utilizado com frequência a partir do século XVIII,<sup>5</sup> também marcando notáveis relações com a Retórica, por exemplo, ao caracterizar uma comparação da Arquitetura à poesia e das ordens arquitetônicas aos gêneros poéticos. Nesta perspectiva, a seleção de determinado ornamento ou de uma ordem arquitetônica específica evocava determinados temperamentos emocionais que deveriam estar de acordo com a destinação da edificação, ou seja, com a adequação à ocasião, ao propósito e à audiência da mensagem a ser transmitida.

Curiosamente, as mudanças processadas no conceito de Estilo nos fins dos setecentos podem ser observadas nos escritos daquele que foi um dos defensores da doutrina clássica acadêmica: Quatremère de Quincy, secretário perpétuo da Academia de Belas-Artes entre 1816 e 1839. A definição do termo *Style* da última versão de seu *Dictionnaire Historique d'Architecture* já havia aparecido na *Encyclopédie Méthodique*, escrita ainda no fim do século dezoito. Neste conteúdo, o autor apresenta duas definições do termo: a primeira remete justamente ao sentido estabelecido na tradição da Retórica, na medida em que se refere “à forma que o escritor dá ao conjunto de seus pensamentos, segundo a natureza do assunto que ele trata, dos efeitos que ele quer produzir, e do acordo deste meio com o objetivo ao qual ele deve buscar” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, p.

---

<sup>2</sup> O título completo é *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde [O Estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou, estética prática. Um manual para técnicos, artistas e amantes da arte], publicada em dois volumes, o primeiro em 1860 (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860) e o segundo três anos depois (München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863).

<sup>3</sup> Luciano Patetta denomina ecletismo o período compreendido entre 1750 e 1900, que foi marcado por diversas experiências revivalistas, os *revivals* ou estilos históricos, em um contexto de consolidação da cultura burguesa, desenvolvimento da civilização industrial e da produção em massa, dentre outros. Cf. PATETTA, Luciano. Los revivals en arquitectura. In: ARGAN, Giulio Carlo et al. *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977, pp.129-163.

<sup>4</sup> Conforme o original: “...in the sense of the working manner characteristic of an individual artist, and in the sense of a hierarchy of styles that corresponded to a hierarchy of aims and genres...”.

<sup>5</sup> Momento em que acompanhou a teoria do caráter, mais particularmente, a partir de 1714 na Grã-Bretanha, e a partir de 1750 na França, segundo van Eck (2007).

501, tradução nossa);<sup>6</sup> a segunda acepção, como o próprio autor declara, aborda o termo em um sentido mais geral – no qual se inserem também, segundo ele, as artes do desenho – como sendo “esta forma típica e característica que causas gerais imprimem às produções do espírito, segundo as diferenças de climas, de impressões físicas, de hábitos, de costumes, da ação dos governos, e de instituições políticas ou morais” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, p. 501, tradução nossa).<sup>7</sup> Acrescenta-se ainda que, nesta última acepção, Estilo se tornaria sobretudo sinônimo de caráter, ou “da maneira própria, da fisionomia distintiva, que pertencem à cada obra, à cada autor, à cada gênero, à cada escola, à cada país, à cada século, etc” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, p. 501, tradução nossa).<sup>8</sup>

Analisando as duas significações oferecidas pelo autor da *Encyclopédie*, nota-se que, apesar dos argumentos usados por ele ainda apresentarem certa referência na tradição da Retórica, é nítido que já não se sustentam na validade universal do classicismo. Particularmente sua segunda definição sugere uma noção de Estilo que se apresenta mais em conformidade aos termos pelos quais este conceito passou a ser compreendido genericamente no século XIX, a saber, como uma expressão relativa a condições particulares, ou seja, condicionada a variáveis e não mais fundamentada no valor absoluto da linguagem clássica como padrão de gosto e como norma de criação artística. A conceituação de Quincy, neste sentido, dá abertura para o reconhecimento, no século XIX, dos chamados estilos históricos, tidos como expressões válidas do passado, e também do presente, da Arquitetura. Os estilos, nesta perspectiva oitocentista, são muitos, e não mais se restringem à hierarquia de gêneros clássica.

Outros campos de conhecimento foram importantes para o amplo reconhecimento, no século XIX, dessa variedade estilística nas expressões artísticas. Dentre eles, estava a Arqueologia e suas atividades investigativas e classificatórias, cujas descobertas, desde o século XVIII e ao longo de todo o XIX, não somente permitiram um conhecimento maior e mais objetivo das construções arquitetônicas da Antiguidade clássica, assim como também de outras culturas distantes no tempo e/ou no espaço, como as orientais.<sup>9</sup> Do mesmo modo estava a História da Arte – campo científico em gradativo estabelecimento – e as decorrentes atividades taxonômicas dos historiadores, a quem, muitas vezes, segundo aponta Joseph Rykwert, “parecia que a marca de qualquer estilo era um repertório de ornamentos” (RYKWERT, 2015, p.349). Formas construtivas e tipos ornamentais passam a formar conjuntos linguísticos coerentes, supostas unidades estilísticas, de pureza incontestável, avalizadas pelos escritos científicos da época. As consequências desse entendimento na atividade prática da Arquitetura ilustram a imagem geral que se tem do século XIX, um século de pluralidade estilística. Se anteriormente, ou seja, ao longo da tradição clássica moderna, a compreensão do Estilo remetia a uma linguagem comum a partir da qual se criava, a saber, o próprio repertório clássico, no século XIX ela acabou se caracterizando como uma multiplicidade de sistemas linguísticos, cada um evocando significados e valores associados às imagens do passado que a cultura

---

<sup>6</sup> Segue o original : “...la forme que l'écrivain donne à l'ensemble de ses pensées, selon la nature du sujet qu'il traite, des effets qu'il veut produire, et de l'accord de ce moyen avec le but auquel il doit tendre”.

<sup>7</sup> “...cette forme typique et caractéristique que des causes très-générales impriment aux productions de l'esprit, selon les différences des climats, des impressions physiques, des habitudes, des moeurs, de l'action des gouvernemens, et des institutions politiques ou morales”.

<sup>8</sup> Conforme o original : “...de la manière propre, de la physionomie distinctive, qui appartient à chaque ouvrage, à chaque auteur, à chaque genre, à chaque école, à chaque pays, à chaque siècle, etc.”

<sup>9</sup> O maior conhecimento destas últimas contribuiu também para provocar certa fascinação e reforçou o gosto pelo caráter “exótico” atribuído a elas. Este tipo de atribuição de sentidos foi recorrente na interpretação dos estilos e pode-se dizer que foi decorrente também da capacidade imaginativa de tramar imagens de culturas passadas, prática em partes decorrente daquilo que Patetta designa como *Teoria Associacionista*, em que as formas da arquitetura passam a ser interpretadas a partir das sensações e emoções que provocam na mente do espectador. Cf. PATETTA, Luciano. *Los revivals en arquitectura*, op.cit.

em questão possibilitava imaginar. Em grande medida, na prática dos arquitetos, Estilo passou a ser uma questão de escolha, uma escolha de certo modo ambígua, consoante expõe Leonardo Benevolo (1998, p.29):

[...] a unidade da linguagem, de um ponto de vista, parece definitivamente garantida, pois o conhecimento objetivo dos monumentos históricos permite imitar um dado estilo passado com toda a fidelidade possível; mas os estilos são muitos, e apresentam-se ao mesmo tempo na mente do projetista, daí ser o repertório historicista, em seu conjunto, absolutamente descontínuo [...] Na aplicação concreta de cada estilo vale o critério da fidelidade histórica; o artista pode aceitar tais referências ou recusá-las, ou manipulá-las, porém as recebe de fora e não possui uma margem (teoricamente) para assimilá-las a seu modo, porque não se trata de modelos ideais, mas sim de exemplos reais que podem ser conhecidos pela experiência. Pelo contrário, em abstrato, o projetista goza de uma liberdade ilimitada, pois pode decidir em termos absolutos se irá empregar o estilo A ou o estilo B.

Ou seja, se por um lado a escolha implicava em uma liberdade ao artista no sentido da enorme variedade estilística a sua disposição, por outro lado, o conhecimento mais acurado e objetivo dos monumentos produzido pelos campos científicos não permitia muitas variações individuais. A situação era tão premente que, no ambiente intelectual das regiões de língua alemã, assumiu a forma de uma controvérsia, um intenso debate teórico, deflagrado pela publicação do arquiteto Heinrich Hübsch (1795-1863), de 1828, cujo título questionava *Em que estilo devemos construir?*<sup>10</sup> Segundo Wolfgang Herrmann, nas respostas teóricas que reagiram ao questionamento de Hübsch, “valores tradicionais foram sustentados em oposição a propostas radicais, e uma abordagem materialista foi oposta a um ponto de vista idealista” (HERRMANN In: HÜBSCH et.al., 1992, p.1, tradução nossa).<sup>11</sup>

As contendas opunham não somente pontos de vista bastante dicotômicos, como materialistas x idealistas, ou mesmo perspectivas tradicionais x radicais, mas também envolviam valores políticos e ideológicos que se difundiram sobretudo a partir da emergência de ideais românticos e nacionalistas. Segundo o estudioso Günther Irmscher (1984), nas principais potências europeias da época, escolher um estilo do passado contribuía para suprir uma necessidade de legitimação política e ideológica antes exercida pela hegemonia da tradição greco-romana. Com o declínio das monarquias absolutistas de direito divino e a gradativa formação dos estados-nação modernos, os monumentos arquitetônicos passavam a ser veículos privilegiados para conotar identidades e valores nacionais, e os estilos escolhidos para “vesti-los”, ao serem associados a determinados valores das sociedades do passado, mostravam como determinado estado moderno se via ou gostaria de ser visto. Naturalmente, em muitos estados essa escolha não ocorreu sem disputas e conflitos simbólicos, como foi o caso do concurso para as novas instalações do parlamento britânico em meados do século – celebrizado por determinada historiografia da Arquitetura e indicado como a “batalha dos estilos” – , que pôs em evidência uma luta simbólica entre os defensores do neogótico e os dos valores clássicos, representados então pelo estilo neopalladiano.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tradução de *In welchem Style sollen wir bauen?* (HÜBSCH, Heinrich. Karlsruhe: Chr. Fr. Müller Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerei, 1828). A obra foi traduzida para o inglês e publicada em uma coletânea com uma série de outros textos de arquitetos que, na época, procuraram de certo modo “responder” ao questionamento de Hübsch. Cf. HÜBSCH, Heinrich et.al. *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. Trans. Wolfgang Herrmann. Santa Monica: Getty Center for the History of Arts and the Humanities, 1992.

<sup>11</sup> Conforme o original: “...traditional values were upheld against radical proposals, and a materialistic approach was opposed by an idealistic point of view”.

<sup>12</sup> Parte da narrativa deste acontecimento, que envolveu inclusive a imprensa britânica da época, é encontrada em PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. SP: Martins Fontes, 1980,

Tendo em vista o confuso panorama arquitetônico ilustrado pelo impasse – não resolvido – na questão da definição de um estilo a construir, Gottfried Semper, escrevendo posteriormente à contenda deflagrada por Hübsch, se dispõe a dar sua contribuição ao debate, atualizando-a aos problemas de meados do século, momento em que escreve. O teórico propõe investigar o Estilo, no singular, em contraposição aos estilos, no plural, e ainda reconhece que a problematização deste conceito deveria abranger também as artes decorativas, também chamadas artes aplicadas ou artes “menores”. Rejeita compreender Estilo como uma escolha linguística do passado, assim como, conforme sustenta Barbara von Orelli-Messerli, “protesta contra uma utilização nacional dos estilos” (ORELLI-MESSERLI, 2010, p.23, tradução nossa)<sup>13</sup> e, não somente propõe nova conceituação do termo, como constrói uma teoria sobre este tema elaborando-a como uma proposta prática.

### **Estilo como correspondência a uma ideia**

A tarefa prática proposta pela teorização do Estilo de Semper consistia em perscrutar princípios que pudessem servir como meio de invenção artística, ou, consoante acredita o autor, como estratégia para construir uma espécie de “estética prática”<sup>14</sup> para o artista oitocentista. Isto porque, em meados do século, a questão premente que se colocava era pensar em meios de orientar a invenção artística no presente, tendo em vista o problema contemporâneo de crise no campo das artes. Para Semper, assim como para alguns de seus coetâneos, problematizar o Estilo em meados dos oitocentos era buscar alternativas às condições duvidosas que o presente oferecia.

O autor do *Der Stil* avaliava que os tempos hodiernos estavam marcados por certa instabilidade no campo artístico,<sup>15</sup> que as condições modernas oferecidas à fabricação artística – as quais eram em grande medida resultado da introdução da indústria e seus meios no domínio antes reservado às artes – eram responsáveis por “causarem temporariamente confusão nos campos daquelas capacidades do homem relacionadas com o discernimento e a representação da beleza” (SEMPER, 1860, p. V, tradução nossa)<sup>16</sup> ao ponto de, por exemplo, muitos dos artefatos consistirem em “reminiscências mais ou menos fiéis” (SEMPER, 1852, p.11, tradução nossa)<sup>17</sup> e “a maior parte é uma confusa mistura de formas” (SEMPER, 1852, p.11, tradução nossa).<sup>18</sup> Apesar da época ser um momento de prosperidade e desenvolvimento material nos principais estados europeus, tais condições não eram favoráveis aos artistas. Na contramão de boa parte da opinião corrente, Semper observava que a riqueza material e científica não trouxe semelhante evolução no campo artístico. A abundância de meios de fabricação, evidenciada pelas numerosas conquistas técnicas da indústria, e a enorme expansão do conhecimento da época, que se expressava, por exemplo, pela grande quantidade e

---

pp.25-26. Segundo Pevsner (1980, p.25), foi Lorde Palmerston, um dos responsáveis pelo julgamento do concurso, quem classificou o episódio como “a batalha do estilo gótico contra o estilo palladiano”.

<sup>13</sup> Conforme o original : “...verwahrt er [Semper] sich gegen eine nationale Inanspruchnahme von Stilen”.

<sup>14</sup> “praktische Aesthetik” inclusive faz parte do título geral do *Der Stil*.

<sup>15</sup> Para um entendimento maior da percepção de Semper, e de outros seus contemporâneos, do século XIX como uma época de crise, e da importância do Estilo como alternativa a isto, conferir HVATTUM, Mari. *Crisis and correspondence: style in the nineteenth century*. Architectural Histories, n.I, vol. I, pp.1-8, 2013.

<sup>16</sup> Conforme o original: “...nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenige Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen...”

<sup>17</sup> “[Unsere besten Sachen] sind mehr oder weniger getreue Reminiscenzen...”.

<sup>18</sup> “Das meiste ist verworrenes Formengemisch...”.

variedade de publicações técnicas e artísticas disponíveis, causava desorientação aos artistas.<sup>19</sup> Estes não desfrutavam de tempo suficiente para dominar as informações teóricas e as inovações técnicas que surgissem, e, era justamente por isso que, conclui Semper, nessa “quantidade de escritos artísticos, faltava ainda um guia prático para invenção, que indique os recifes e bancos de areia a serem evitados e que apontasse para o firme ponto de direção” (SEMPER, 1852, p.14, tradução nossa).<sup>20</sup>

Tal era o propósito mais fundamental da extensa obra *Der Stil*, que, apesar desta intenção prática, não pretendia ser “um manual para a prática artística” (SEMPER, 1860, p. VI, tradução nossa).<sup>21</sup> Seus dois volumes (1860 e 1863) abrangem o universo das artes decorativas e, concomitantemente, da arquitetura – já que o autor considera que a segunda teve origem nas primeiras e dela teria derivado seus princípios –, abordando-as do ponto de vista das principais operações técnicas subjacentes à toda criação artística, as quais para Semper, resumiam-se a quatro, vinculadas às técnicas mais primordiais: têxtil, cerâmica, tectônica e estereotomia.<sup>22</sup> Ao longo dos dois volumes, nota-se que o empenho do autor é procurar interpretar simbolicamente tipos formais da história da arte a partir das transformações de material e técnica por eles sofridos, daí a importância basilar da obra para o artista contemporâneo, que deveria usá-la como meio de compreender a história e as leis que a governam. Entretanto, apesar deste ser o enfoque geral que se desprende da leitura do *Der Stil*, o Estilo em Semper, como se quer demonstrar aqui, não se resume a modificações formais e sua relação com as mudanças materiais.

O teórico elaborou seu conceito em oposição a três correntes de pesquisa científica da época, que igualmente orientavam a aplicação nas artes. Uma delas era a escola histórica, que obteve muitos seguidores na primeira metade do século e que ainda se mostrava profícua. Seus representantes, os historicistas, influenciados pelos métodos críticos e classificatórios da história da arte e da pesquisa arqueológica, ao tomarem como modelo imitativo obras de tempos passados ou de outras nações, tentam, segundo Semper (1860, p. XV, tradução nossa), “trabalhar nestes modelos as exigências do presente, ao invés de, como parece mais natural, desenvolver livremente a solução do problema das premissas como o presente as oferece.”<sup>23</sup> Como se observa, Semper não reconhece mais como válida a sugestão implícita no questionamento de Hübsch décadas antes, ou seja, Estilo não é uma questão de escolha formal do passado, procedimento que, na compreensão do autor do *Der Stil*, impedia o artista de guiar-se criativamente. Trata-se aqui de negar a imitação tal como o século XIX a consagrou, como cópia servil, que impedia a faculdade criativa do artista. A crítica de Semper dirigia-

---

<sup>19</sup> Sobre esta crítica do autor conferir, por exemplo, SEMPER, Gottfried. *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852, e também os prolegômenos do *Der Stil*, vol.I, op.cit.

<sup>20</sup> “...Denn unter der Masse von artistischen und technischen Schriften fehlt es noch gänzlich an einer praktischen Hereutik, welche die Klippen und Sandbänke bezeichnet, denen man auszuweichen hat und die auf feste Richtungspunkte hinweist”.

<sup>21</sup> Conforme o original: “[Eine solche Lehre darf] kein Handbuch der Kunstpraxis sein”. Apesar do subtítulo do *Der Stil* apresentar o termo manual [*Handbuch*], não se trata do sentido de um passo-a-passo, um como fazer, como hoje é entendido este vocábulo. A ideia do *Handbuch*, segundo o *Deutsches Wörterbuch* de Jacob e Wilhem Grimm (1854), remete a um tipo de obra que oferece uma versão resumida do conteúdo principal. Em Semper, o emprego do termo *Handbuch*, além de servir de fato para indicar o estudo panorâmico de várias culturas que é apresentado no *Der Stil*, parece também uma atitude do autor em procurar emular a produção de um de seus principais antagonistas, o historiador prussiano Franz Kugler, quem, em 1842, publicou uma obra de grande repercussão na época, intitulada *Handbuch der Kunstgeschichte*.

<sup>22</sup> Cada uma das técnicas compõe um capítulo da obra, sendo que Semper também acrescenta um capítulo dedicado ao trabalho com metais que ele justifica em virtude da versatilidade do metal e de seu largo emprego nas práticas contemporâneas.

<sup>23</sup> Conforme o original: “...die Anforderungen der Gegenwart nach ihnen zu modeln, anstatt, wie es natürlicher scheint, die Lösung der Aufgabe aus ihren Prämissen, wie sie die Gegenwart gibt, frei heraus zu entwickeln...”.

se às expressões arquitetônicas revivalistas e às publicações que lhes serviam de fonte, como os famosos compêndios decorativos e manuais de oferecimento de padrões convencionais de ornamentos do passado. Tem-se, por exemplo, a célebre publicação da época, *The grammar of ornament* (1856), de Owen Jones, obra que, a despeito de declaração contrária de Jones – em que ele confessa desejar, com sua publicação, frear a tendência geral da cópia de ornamentos –, acabou tendo sido “rapidamente aceita como fonte definitiva de motivos ornamentais e reimpressa nada menos que nove vezes até 1910” (ZACZEK, Ian In: JONES, 2010, p.15).

Outra corrente seria a representada pelos “puristas, esquematistas e futuristas”, que seguiam os preceitos abstratos da Estética contemporânea, a qual Semper critica por apenas se preocupar com a beleza na arte e em “trazer a beleza do mundo dos fenômenos de volta para a ideia” (SEMPER, 1860, p. XVIII-XIX, tradução nossa).<sup>24</sup> Um desses estudiosos da Estética a que o autor se refere negativamente nos prolegômenos do *Der Stil* é o matemático e filósofo Adolf Zeising (1810-1876). Em sua obra *Ästhetische Forschungen* (1855), Zeising deixa claro que pretendia estabelecer princípios fundamentais da beleza direcionados “não somente para o esteta, mas também para o metafísico e para o filósofo”(ZEISING, 1855, p. VII),<sup>25</sup> excluindo desta lista o artista, pois acreditava que os propósitos deste último eram distintos daqueles do esteta. A crítica de Semper consiste no fato de que o interesse dos estetas se direcionava somente a especulações abstratas próprias a seu exercício intelectual, desconsiderando os aspectos práticos da arte, relativos à atividade criativa do artista – crítica que aparece já no título do *Der Stil*, ao associar Estilo a uma “estética prática”, como observado. Na observação da aplicação destes preceitos na Arquitetura, Semper por um lado condena aqueles arquitetos que se guiavam por modelos formais ideais, como é o caso dos que se amparavam em uma suposta cabana originária prototípica, e, por outro, também incrimina aqueles que estão sempre à caça de novas ideias e acreditam na possibilidade da “pura invenção” formal.

A crítica semperiana aos estetas abrange também uma crítica à compreensão da beleza como “a combinação de formas individuais para [alcançar] um efeito geral” (SEMPER, 1860, p.VI, tradução nossa)<sup>26</sup>, que supostamente agradaria e satisfaria nosso “senso artístico”(SEMPER, 1860, p.VI, tradução nossa).<sup>27</sup> Contrapondo-se a tais concepções, o autor argumenta que o Estilo também abrange uma noção de beleza, ou seja, “há também uma concepção estilística daquilo que é belo na arte” (SEMPER In: HERRMANN, 1984, p. 241, tradução nossa),<sup>28</sup> que “concebe a beleza *de modo unitário*, como produto ou resultado, não como soma ou série” (SEMPER, 1860, p. VII, tradução nossa, grifos do autor).<sup>29</sup> Para Semper, a ideia de Estilo deve se direcionar à dimensão prática da atividade artística, envolvendo, dentre outros fatores, o *processo* de fabricação e *transformação* do material, com vistas ao propósito a ser alcançado, sobretudo em se tratando de artes decorativas e Arquitetura.

A atenção ao material e com ele aos aspectos táteis e mecânicos na abordagem das artes, sobretudo da Arquitetura, era uma perspectiva que já desde fins do século XVIII vinha sendo reconhecida por estudiosos no ambiente intelectual alemão,<sup>30</sup> e que, como observado, foi uma das

---

<sup>24</sup>Conforme o original: “...Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee...”.

<sup>25</sup>Conforme o original: “...nicht bloß für den Ästhetiker, sondern auch für den Methaphysiker und für den Philosophen...”.

<sup>26</sup>Conforme o original: “...ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung...”.

<sup>27</sup> Conforme o original: “...künstlerischen Sinn...”.

<sup>28</sup> Conforme o original: “...[However], there is also a stylistic conception of what is beautiful in art...”.

<sup>29</sup> Conforme o original: “[Die Stillehre dagegen] fasst das Schöne einheitlich, als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe...”.

<sup>30</sup> Muito provavelmente um dos impulsos que suscitou essa perspectiva mais sensória para a Arquitetura foram os estudos de Herder sobre a escultura, apresentados em sua obra *Plastik* de 1778, em que o autor contraria a dominância exclusiva da percepção visual na abordagem da escultura, defendendo a valorização do tato (paralelamente a esta correspondência entre escultura e tato, estariam aquelas entre pintura e visão e música e audição). Conferir HERDER, Johann Gottfried.

posições teóricas dominantes da contenda deflagrada pelo escrito de Heinrich Hübsch em 1828, que opôs pontos de vista materialistas e idealistas. Uma das importantes referências de Semper na adoção dessa relevância do material foram os escritos do historiador da arte Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843), contemporâneo de Hübsch. Em seus estudos, Rumohr fez oposição à tradição que advinha dos estudos de Winckelmann e à perspectiva de abordagem da obra sob o ponto de vista do ideal, argumentando pela importância da consideração de fatores como necessidade, propósito e material. No primeiro volume de sua obra *Italienische Forschungen*, Rumohr define estilo como a “conformação habitual bem sucedida às exigências internas do material” (RUMOHR, 1827, p.87, tradução nossa),<sup>31</sup> consideração que provavelmente levou Semper a caracterizá-lo como “o primeiro a traçar a noção de Estilo para sua verdadeira raiz empírica” (SEMPER In: HERRMANN, 1984, p.243, tradução nossa).<sup>32</sup>

Apesar desse reconhecimento quanto à importância do material, Semper refutou a posição estritamente materialista, que, segundo ele, consistia na terceira corrente científica da época que servia de orientação artística. Criticou veementemente aqueles que acreditavam que “o mundo das formas arquitetônicas surge apenas das condições estruturais e materiais e somente [a partir] daí seria possível maior desenvolvimento” (SEMPER, 1860, p. XV, tradução nossa)<sup>33</sup> e citou como exemplo aqueles que, opondo-se à narrativa vitruviana da gênese da Arquitetura clássica a partir de uma cabana original em madeira, defendiam a posição de que o templo dórico teria surgido diretamente das necessidades de um único material, a saber, a pedra (SEMPER, 1863). Este posicionamento teórico era o caso de Viollet-le-Duc, quem o autor do *Der Stil* também julga negativamente por sua (le-Duc) argumentação que as formas cilíndricas das colunas dos templos seriam resultado de seu rolamento nas descidas das pedreiras. O material, coloca Semper (In: HERRMANN, 1984, p.243, tradução nossa), “é somente um dos muitos fatores a cujas exigências internas o artista tem que se submeter e que é sua tarefa enfatizar”.<sup>34</sup>

Deste modo, não se trata de guiar a criação artística pelas exigências estritas do material, nem por um modelo apriorístico ideal, tampouco por imitações fiéis a modelos históricos. A ideia de Estilo proposta por Semper implica, antes de mais nada, em reconhecer os fatores variados que interferem na fabricação do artefato, ou seja, que contribuíram em seu processo fenomênico. Estilo, deste modo, não se refere somente à forma; nas palavras do autor, ele trata dos “componentes da forma *que não são a forma em si*, mas sim ideia, força, material e meio, por assim dizer, os componentes prévios e as condições básicas da forma” (SEMPER, 1860, p. VII, tradução nossa).<sup>35</sup>

O autor considera que há dois tipos de fatores – ou variáveis – os internos e os externos à obra. Os fatores internos dizem respeito àquelas condicionantes associadas à fabricação do artefato, referem-se às “exigências da própria obra e as quais estão baseadas em certas leis da natureza ou da necessidade, que são as mesmas em todos os tempos e sob toda circunstância” (SEMPER In:

---

*Escultura*. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión. Introd., trad. y notas de Vicente Jarque. València: universitat de València, 2006.

<sup>31</sup>Segue o original: “...ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes...”

<sup>32</sup> Segue o original “[...Rumohr...] was the first to trace the notion of style to its true empirical root...”.

<sup>33</sup>Segue o original: “...es sei die arch.Formenwelt ausschliesslich aus stofflichen konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und liesse sich nur aus diesen weiter entwickeln...”. Colchetes nossos.

<sup>34</sup> Segue o original: “[I believe that the ‘crude material’] is only one of several factors the inner exigencies of which the artist has to submit to and which it is his task to emphasize”.

<sup>35</sup> Segue o original: “[Sie sucht] die Bestandtheile der Form die nicht selbst Form sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form”.

PELLIZZI, 1983, p.11, tradução nossa).<sup>36</sup> Trata-se do uso, do material e dos meios de fabricação técnica. Estes fatores são aqueles mais explorados nos dois volumes da obra *Der Stil*, que procuram de certo modo especular “como com nossos meios as formas transformaram-se de modos diferentes a partir dos motivos, e como o material é tratado segundo princípios de estilo por nossa técnica avançada” (SEMPER, 1852, p.17, tradução nossa).<sup>37</sup> Se esta parte da teoria é a que Semper mais investiga no *Der Stil*, por outro lado, também é a que ele reconhece dificuldades em estabelecer princípios válidos para as condições contemporâneas, considerando os avanços recentes da indústria em termos de novos materiais e novas técnicas.

Já dentre os fatores externos à obra em si, tem-se “influências locais, temporais e pessoais” (SEMPER, 1852, p.19, tradução nossa),<sup>38</sup> como, por exemplo,

a constituição climática e física de um país, as instituições políticas e religiosas de uma nação, a pessoa ou a corporação pela qual a obra é solicitada, o lugar para o qual é destinada, e a ocasião na qual foi produzida. Finalmente, também a personalidade individual do artista (SEMPER In: PELLIZZI, 1983, p.12).<sup>39</sup>

Estes fatores permitem-nos observar que o autor considera a obra artística não somente como *Gestalt*, sustentando que ela também é um produto cultural, estando sujeita a condições históricas e sociais variadas, modificando-se com o tempo, o local e outras circunstâncias. Consoante sustenta Hvattum (2004), isto evidencia que o teórico considera a necessidade de lidar também com fatores não tão controláveis, como as mudanças históricas e as trocas culturais, e averiguar como eles interagem com a obra de arte.

Em uma de suas conferências, de modo a explicar melhor o que tinha em mente quanto à ideia de Estilo, Semper elaborou uma equação –  $U = C(x, y, z, t, v, w \dots)$  – que serviria como analogia matemática para o conceito, mas que, no entanto, levou a interpretações errôneas e distorcidas sobre sua teoria. Na fórmula, U seria a obra artística, de arte decorativa ou Arquitetura, que representaria o Estilo, ou, como o autor coloca, o resultado geral (SEMPER In: HERRMANN, 1984). Já as letras x, y, z, t, v, w ... seriam os diferentes coeficientes que atuam sobre a obra, ou seja, os fatores ou variáveis, internos ou externos, expostos anteriormente. O problema estaria com relação à C, já que em sua definição o autor é ambíguo, pois, conforme explica Mari Hvattum, em alguns manuscritos de Semper a letra aparece como identificando o propósito, ou seja, o uso da obra, e em outros documentos, uso é apresentado como exposto acima, quer dizer, como apenas mais um dos coeficientes internos. Situação problemática a primeira e que, somada à tradução errônea operada por um dos filhos de Semper, que colocou C como sendo definitivamente a *função* da obra,<sup>40</sup> segundo Harry Francis Mallgrave, teria levado a “uma visão grosseira e simplificadora da teoria de Semper”<sup>41</sup>, o que levou Semper a ser classificado como um “modernista precoce, ou denegrido como um funcionalista

---

<sup>36</sup>Segue o original: “... the exigencies of the work itself and which are based upon certain laws of nature and of necessity, which are the same at all times and under every circumstance”.

<sup>37</sup>Segue o original: “...wie mit unseren Mitteln sich die Formen aus den Motiven anders zu gestalten haben, und wie das Stoffliche bei unserer fortgeschrittenen Technik nach Stylgrundsätzen zu behandeln sei...”.

<sup>38</sup>Segue o original: “...örtlichen, zeitlichen, persönlichen Einflüsse...”.

<sup>39</sup>“...the climate and physical constitution of a country, the political and religious institutions of a nation, the person or the corporation by whom a work is ordered, the place for which it is destined, and the Occasion on which it was produced. Finally also the individual personality of the artist.”

<sup>40</sup> Trata-se de Hans Semper, que inseriu o lapso em sua coletânea de textos do pai, *Gottfried Semper: Kleine Schriften*, editada juntamente com seu irmão Manfred Semper (Berlin und Stuttgart: Verlag von B. Spemann, 1884).

<sup>41</sup> Conforme o original: “... a gross and simplified view of Semper’s theory”.

utilitário”<sup>42</sup> (MALLGRAVE In: PELLIZZI, 1983, p.28, tradução nossa), epítetos que, para Mallgrave, não cabem ao autor do *Der Stil*.

Escolher uma fórmula matemática para ilustrar um tema sujeito a idiosincrasias e às variações do gosto só adquire sentido no panorama de pluralidade estilística de meados do século XIX, e Semper tinha consciência disto. Ao se fiar em um recurso das ciências naturais para demonstrar seu entendimento de um tema tão caro a sua época, sua intenção talvez estivesse em firmar critérios mais objetivos de julgamento e criação artística e maiores garantias de previsibilidade para as produções contemporâneas, uma vez que “onde o resultado não mostra modificações que correspondem aos elementos modificados que constituem uma função, aí ele está falso e faltando em qualidade” (SEMPER In: HERRMANN, 1984, p. 241, tradução nossa).<sup>43</sup> No entanto, a equação obscurece o sentido que o autor procurou dar ao tema. Felizmente, é possível apreender tal sentido em outras declarações suas, como a seguinte: “Estilo é o evidente destaque da ideia básica em significado artístico e de todos coeficientes internos e externos, os quais, por sua encarnação em uma obra de arte, influenciaram-na de modo modificador” (SEMPER, 1852, p.15).<sup>44</sup>

Nesta declaração, nota-se que o tema, ou seja, a ideia ou o propósito mais geral da obra, aparece como o elemento mais importante a se considerar quando se trata de Estilo. O tema está acima dos fatores, ele motiva-os e é o que de certo modo define os limites do Estilo. Trata-se, aqui, como se pode notar, do significado maior, mais amplo da obra, que toda obra artística com Estilo deveria explicitar claramente e que deveria estar de acordo com as forças históricas, sociais e culturais atuantes na sociedade contemporânea. Daí o fato de Semper compreender Estilo ou, como observado, a concepção estilística da beleza, como um *produto*, como um *resultado*; ou seja, como um resultado das condições culturais oferecidas pelo presente. Segundo Mari Hvattum, destas considerações é possível compreender a crítica do autor à época contemporânea:

o fracasso dos arquitetos contemporâneos consistia não tanto em tomar emprestado do passado quanto em sua falta de entendimento do presente: sua inabilidade em ver que um estilo verdadeiro deve surgir das forças atuais da sociedade contemporânea. Importar um estilo histórico sem respeitar suas condições do tornar-se era para Semper não somente errado, mas impossível. Estilo, em sua opinião, não era nem uma questão de criação *ex-nihilo* nem de cópia literal; mais do que isso, era um produto de fatores antigos modificados de acordo com novas condições (HVATTUM, 2004, p.156, tradução nossa).<sup>45</sup>

A autora (2013) também considera que para Semper a crise da contemporaneidade assenta-se em uma falta de correspondência entre as expressões artísticas e seu tempo, ou seja, entre a arte e as crenças, os valores da época e que o conceito de Estilo, para ele assim como para outros contemporâneos que também procuraram em meados do século XIX teorizar o termo, identificaria essa adequada correspondência.

---

<sup>42</sup> Conforme o original: “...early modernist, or denigrated as a utilitarian functionalist”.

<sup>43</sup> Conforme o original: “...where the result does not show modifications that correspond to the changed elements making up a function, there it is false and lacking in quality...”.

<sup>44</sup> Conforme o original: “Styl ist das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten der Grundidee und aller inneren und äusseren Coefficienten, die bei der Verkörperung derselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten”.

<sup>45</sup> Segue o original: “The failure of contemporary architects consisted not so much in their borrowing from the past as in their lack of understanding of the present: their inability to see that a true style must grow out of factual forces in contemporary society. To import a historical style without regard for its condition of becoming was to Semper not only wrong, but also impossible. Style, in his view, was neither a matter of creation *ex-nihilo* nor of literal copying; rather, it was a product of old factors modified according to new conditions”.

Associar o conceito de Estilo a uma coerência da arte a sua época reforça o papel do artista nesta tarefa. Apesar do fator pessoal do autor da obra ser mais uma das variáveis do Estilo, sua importância é considerável. Ele deve não só ter domínio do material, da técnica correspondente e de seu processo de transformação – seus limites e possibilidades –, como ter um conhecimento dos motivos da História da Arte, saber usá-los com segurança, e, sobretudo, compreender as forças atuantes na sociedade para daí sim, segundo sustenta Hvattum (2004, p.157, tradução nossa), “incorporar as condições presentes tão honesta e corretamente quanto possível, para deste modo, ao menos esclarecer em vez de confundir uma situação já confusa”.<sup>46</sup> Nesta perspectiva, os outros fatores são condicionantes, não determinantes na criação artística, ou seja, importa antes a vontade individual do artista, como coloca Semper (1869, p.10, tradução nossa, colchetes nossos):

portanto, a livre vontade do espírito humano criativo é tomada em primeiro lugar como o fator mais importante na questão do surgimento dos estilos arquitetônicos, a qual [livre vontade] deve se mover livremente em suas criações dentro de determinadas leis maiores da tradição, da demanda e da necessidade, mas se apropria destas leis mediante sua interpretação e utilização livre e objetiva e, por sua vez, as faz subserviente.<sup>47</sup>

Em outra passagem o autor esclarece melhor o papel do artista nessa conceituação do Estilo, o qual consiste na

...a quintessência daquelas qualidades de uma obra de arte que vêm à tona quando o artista *sabe e observa as limitações impostas sobre sua tarefa pelo caráter particular de todos os coeficientes contribuidores e, ao mesmo tempo, leva em consideração e dá ênfase artística a tudo que, dentro destas limitações, estes coeficientes contribuidores oferecem...*(SEMPER In: HERRMANN, 1984, p.243, grifos do autor) <sup>48</sup>

Disto se conclui que, caso o artista não seja bem-sucedido nesta tarefa, ou seja, caso ele falhe em saber trabalhar os fatores internos e externos, o *resultado* final é deficiente, ou seja, a obra é carente de Estilo: “ausência de estilo é, então, segundo esta definição, a expressão para as falhas de uma obra, que surgem do descuido na exploração estética dos meios apresentados para sua conclusão” (SEMPER, 1852, p.15).<sup>49</sup> Nota-se que Estilo remete a uma dimensão qualitativa, de modo algum meramente formal, e, nesta perspectiva, guardando as devidas idiosincrasias de época e contexto, é possível observar certa afinidade do conceito àquele vigente na tradição clássica, no sentido de uma vinculação do conceito de Estilo mais ao artista do que à obra em si, como objeto acabado cujos atributos formais e iconográficos serviriam para identificar seu estilo.

---

<sup>46</sup> Segue o original: “...to embody the present conditions as truthfully and correctly as possible, for in this way, to at least clarify rather than confuse an already muddled situation”.

<sup>47</sup> Segue o original: “Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengesistes als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustyle in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muss, aber sich diese durch freie objective Auffassung und Verwerthung aneignet und gleichsam dienstbar macht”.

<sup>48</sup> Segue o original: “...the quintessence of those qualities of a work of art that come to the fore when the artist *knows and observes the limitations imposed on his task by the particular character of all contributory coefficients and, at the same time, takes into account and gives artistic emphasis to everything that, within these limitations, these contributory coefficients offer...*”.

<sup>49</sup> Segue o original: “Styllosigkeit ist dann nach dieser Definition der Ausdruck für die Mängel eines Werkes, welche aus der Unbeholfenheit in ästhetischer Verwerthung der gebotenen Mittel zu seiner Vollendung entstehen”.

## Considerações Finais

Um dos principais interlocutores de Gottfried Semper em fins do século XIX foi também um dos responsáveis por contrapor a questão do Estilo e assentá-la sobre outras bases teóricas. No entanto, apesar da famosa querela entre Alois Riegl e Semper ter feito fama na história da Arte, sobretudo em torno do tema do surgimento dos padrões geométricos da ornamentação, faz-se mister destacar que foi também Riegl quem observou que Semper não estava defendendo uma chave materialista na criação artística. Conforme o historiador da Escola de Viena (RIEGL, 1992, p.24, tradução nossa), estava claro que Semper “não estava desconsiderando a intervenção de fator não materialista. [...], não foi o mero acaso que trouxe o primeiro padrão ao mundo; alguém fez uma escolha consciente, preparada [...]. Consequentemente, aos seres humanos é concedida explicitamente uma contribuição criativa, artística a todo o processo”.<sup>50</sup> Apesar da defesa feita por Riegl, foi esta versão de Semper e de sua teoria que prevaleceu na história, talvez suscitada, como o próprio Riegl (1992) coloca, pela interpretação distorcida dos escritos de Semper operada por seus seguidores ainda no século XIX.

Deste modo, posicionando-se contrariamente ao colocado por boa parte da historiografia tradicional da Arte e da Arquitetura, que operou leituras muitas vezes reducionistas e mesmo deterministas do legado teórico de Gottfried Semper, seja cunhando-o como materialista, seja associando seu pensamento ao formalismo estilístico e ornamental que se desenvolveu na Arquitetura em fins do século XIX – caracterizações infelizmente ainda vigentes em determinados escritos atuais –, o percurso percorrido pelo estudo em questão procurou mostrar a riqueza e complexidade do pensamento semperiano na tentativa de solucionar um problema crucial aos oitocentos, a questão da expressividade da arquitetura, e de dar sua contribuição a um tema, pode-se dizer, duradouro na história da Arte, do do Estilo.

## Referências Bibliográficas

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 3ª edição. SP: Ed. Perspectiva, 1998.

ECK, Caroline van. *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge university press, 2007.

HERDER, Johann Gottfried. *Escultura*. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión. Introd., trad. y notas de Vicente Jarque. València: universitat de València, 2006.

HERMANN, Wolfgang. Introduction. In: HÜBSCH, Heinrich et.al. *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. Trans. Wolfgang Herrmann. Santa Monica: Getty Center for the History of Arts and the Humanities, 1992, pp.1-60.

HÜBSCH, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Chr. Fr. Müller Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckeren, 1828.

---

<sup>50</sup> Conforme a versão estudada, em inglês: “...he was discounting the intervention of a nonmaterialist factor. [...] it was not pure chance that brought the first pattern into the world; someone had made a conscious, “prompted” choice...Consequently, human beings are explicitly granted a creative, artistic contribution to the whole process”.

HÜBSCH, Heinrich et.al. *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. Trans. Wolfgang Herrmann. Santa Monica: Getty Center for the History of Arts and the Humanities, 1992.

HVATTUM, Mari. *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Crisis and correspondence: style in the nineteenth century*. Architectural Histories, n.I, vol. I, pp.1-8, 2013.

IRMSCHER, Günter. *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

MALLGRAVE, Harry Francis. A commentary on Semper's november lecture. In: PELLIZZI, Francesco (ed.). *RES: Anthropology and Aesthetics*, New York, London: Cambridge University Press, 1983, v. 6, pp.23-31.

ORELLI-MESSERLI, Barbara von. *Gottfried Semper (1803-1879)*. Die Entwürfe zur dekorativen Kunst. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.

PATETTA, Luciano. Los revivals en arquitectura. In: ARGAN, Giulio Carlo et al. *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977, pp.129-163.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. SP: Martins Fontes, 1980.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archæologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et Cie, 1832, Première et Second Tome.

RIEGL, Alois. *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Trans. Evelyn Kain. Princeton: Princeton University Press, 1992.

RUMOHR, Karl Friedrich von. *Italienische Forschungen*. Berlin: Nicolai Verlag, vol I, 1827.

RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: sobre a ordem na arquitetura*. Trad. Andrea Buchidid Loewen, Maria Cristina Guimarães, Cassia Naser. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SEMPER, Gottfried. *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852.

\_\_\_\_\_. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreund. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, v.I.

\_\_\_\_\_. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreund. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863, v.II.

\_\_\_\_\_. *Über Baustyle*. Zurich: Druck und Verlag von Friedrich Schultess, 1869.

\_\_\_\_\_. London lecture of November 11, 1853. In: PELLIZZI, Francesco (ed.). *RES: Anthropology and Aesthetics*, New York, London: Cambridge University Press, 1983, v. 6, pp.5-31.

\_\_\_\_\_. The Attributes of Formal Beauty. In: HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper: in search of architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984, pp.219-244.

SEMPER, Hans ; SEMPER, Manfred (eds.). *Gottfried Semper: Kleine Schriften*. Berlin und Stuttgart: Verlag von B. Spemann, 1884.

ZACZEK, Iain. Introdução [à edição brasileira da *Grammar*]. In: JONES, Owen. *A gramática do Ornamento: ilustrado com exemplos de diversos estilos de Ornamento*. Tradução de Alyne A. Rosenberg. SP: Ed. Senac São Paulo, 2010.

ZEISING, Adolf. *Ästhetische Forschungen*. Frankfurt an Main: Verlag von Meidinger Sohn und Comp., 1855.