



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura**

GEOMETRIAS DO ESTILO

Genealogia da noção de estilo em arquitetura

RONI ANZOLCH
Arquiteto, Professor Assistente, Mestre em Arquitetura (UFRGS, 1996)

Orientador:

ROGÉRIO DE CASTRO OLIVEIRA
Arquiteto, Professor Titular, Doutor em Educação (Faculdade de Educação, 2000)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da UFRGS como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor em Arquitetura.

**PORTO ALEGRE
MARÇO DE 2009.**

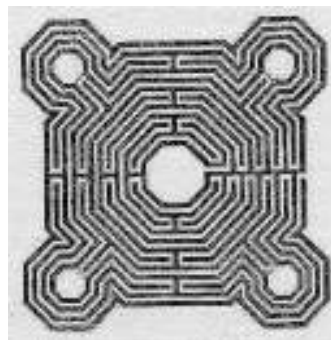
Agradecimentos

A meus filhos e minha esposa,
pela inestimável compreensão.

Ao Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira,
pela prestimosa acolhida e paciente orientação.

in memoriam

Dedico este trabalho
à memória de pais Irineu e Ilsa Maria
e a do Prof. Dr. Elvan Silva,
mestre, colega e amigo.



Resumo

Estilo é essencialmente um conceito de juízo de expressão. Em arte atua em nível de metalinguagem pela injunção ou sobreposição de linguagens afins. Do grego *metá* provém a noção de intermediação ou de 'mudança de lugar' e marca o ponto a partir do qual se pode *de-constituir* os níveis de relacionamento dessas linguagens. É um fato histórico em arquitetura que analogias lingüísticas desta natureza pareçam constituir o modelo de uma linguagem em especial ou pelo menos boa parte dela. Então as formas pelas quais se desenham as estratégias de integração dessas linguagens acabam por nos induzir a pensar a arquitetura como uma linguagem de fato.

Em Teoria da Arquitetura, este nível de discussão é levado a efeito, ainda que de forma elíptica, muitas vezes ocultando os instrumentos e a centralidade de um jogo estético crucial. Como nas categorias estéticas de Vitruvius, trata-se de formas de interação que desenham o relacionamento simultâneo e tentativo de elementos e intenções de desenho. Um estudo genealógico das linhas de argumentações sobre o tema, presentes nas publicações classificadas como Teoria da Arquitetura, permite que se reconstituam os traços evolutivos do relacionamento e funcionamento destas suas categorias. Como num jogo elas se comportam como regras relativamente constantes cujas hierarquias de relacionamento podem se alterar sob determinadas circunstâncias históricas. Se em determinado período histórico estas relações tendem a permanecer constantes, nos períodos de mudança ou transformação novas categorias podem ser propostas, reorganizando instrumentos e procedimentos.

A reconstituição da Teoria da Arquitetura como um discurso de estilo enseja, portanto, um estudo extensivo de suas manifestações históricas na arquitetura ocidental desde o Renascimento. São formas de controle *a priori* e *a posteriori* que se alternam e tensionam a criação, alterando o grau de organização ou entropia do sistema tanto quanto a previsibilidade ou imprevisibilidade do resultado final. Dessa forma, pela perspectivização de um conjunto de proposições, pelo acordo entre sentidos e inteligência ou mesmo pelo *etos* do objeto, pode-se, como fio de Ariadne, recuperar o sentido de uma Teoria da Arquitetura e renovar o interesse hermenêutico para o tema.



Abstract

Style is, essentially, a concept of expression judgement. In art, it concerns metalinguistics for injunction or superposition of languages alike. From the greek *metá* comes the notion of intermediation or 'place changing' from what we can *de*-constitute these languages relationship levels. In Architecture, and this is an historical fact, linguistic analogies like this seem to constitute models of special languages or at least for a good deal of them. Thus, forms for whom one can design integration strategies for these languages could induce us to think them as they were a real language.

In Architectural Theory, yet on an elliptical way, this level of discussion takes place, but many times omitting tools and the centrality of a crucial game. As in the vitruvian esthetical categories they are interaction forms that draws the attempting and simultaneous relationship of elements and design intentions. A genealogical study of this theme plead lines current on publications known as Architectural Theory allow us to reconstitute the evolutionary traces of these operative categories. As in a game they behave like relatively constant rules whose relationship hierarchies may change on some historical circumstances. If in some historical period these relations tend to appear constant, in changing or transformation periods new categories may be proposed then reorganizing tools and procedures.

To reconstitute Architectural Theory as a style discourse drive us to an extensive study of its disclosures in occidental architectural history since Renaissance. So, there are *a priori* and *a posteriori* control forms who alternate themselves stressing creation, changing its degree of organization or entropic system so as the previsibility or imprevisibility of final design results. Notwithstanding, from the perspectivation of a propositions ensemble, between a feeling and intelligence accord, or even by the architectural object ethos, style redeems, as the Ariadne's thread, the sense of an Architectural Theory, bringing a new hermeneutical interest on the theme.

Índice

Frontispício	1
Agradecimentos - <i>in memoriam</i>	3
Resumo	5
Abstract	6
Índice	7
Introdução	10

1ª Parte	Teoria e Objeto	
Cap. 1 -	Postulados	15
	i. Etimologia	16
	ii. Objeto do estilo	18
	iii. Teoria do estilo	29
	iv. A estética moderna	15
Cap. 2 -	O estilo arquitetonicamente considerado	39
	i. Estilo vs. linguagem	41
	ii. Propriedades do objeto	50
	iii. Paradigmas	54
	iv. Notação e geometria	59
Cap. 3 -	Códigos e operações	61
	i. Códigos: redundância e multiplicidade	64
	ii. Códigos: esteticidade	67
	iii. Operações (geométricas) e elementos de estilo	76
	1. Composição	77
	2. Ornamento	86
	3. Meta-teoria	91
Cap. 4 -	Termos de Investigação	94
	1. Dez abordagens: ponderações e refutações	96
	2. Plano de investigação	116

 2ª Parte **Estilo no Sistema Clássico**

Cap. 5 -	Genealogia do Estilo I: a hegemonia italiana	119
	5.1. Etimologia	119
	5.2. Desenho e geometria	120
	5.3. Estilo e gramática	129
	5.4. Ordens e estilos	136
	5.4.1.i . A emergência do <i>disegno</i>	124
	5.4.1.ii . O desenho <i>nella prattica</i>	144
	5.4.1.iii . Geometria <i>et cogitatio</i>	151
Cap. 6 -	Genealogia do Estilo II: da Itália para a França	156
	6.1. <i>Auctoritas et cogito</i>	156
	6.2. A ascensão francesa	158
	6.3. Gramática e ambigüidade	165
	6.4. Ótica, visualidade, distorção	171
	6.5. <i>L'Académie, les cours e les principes</i>	175
	6.6. Contra e a favor	183
	6.7. <i>Architettura civile</i>	185
Cap. 7 -	Genealogia do Estilo III: a hegemonia francesa	193
	7.1. Continuidade e desenvolvimentos	195
	7.1.i. Mapeamento	196
	7.1.ii. Tratados de perspectiva e outros gêneros de publicações	203
	7.1.iii. Necessidade do ensino	211
	7.2. Do <i>Nouveau Traité</i> ao <i>Saggio</i>	216
	7.3. Arquiteturas rurais, o gótico e o exótico	231
	7.4. Obras paradigmáticas	234
Cap. 8 -	Intermezzo: <i>Architecture parlante</i>	245
	8.1. Homens da Academia	247
	8.2. Antigo e moderno	248
	8.3. Cambiando escalas	252
	8.4. <i>Ars combinatoria</i>	261
	8.5. <i>Tromperies</i>	281
	8.6. Metalinguagem: as formas do romantismo	291

3ª Parte **Estilo no Século XIX**

Cap. 9 - Linguagem ou estilo?	295
9.1. As artes do desenho: hegemônias	299
9.2. História da arte: decadência e imitação	300
9.3. Hieróglifos e ideogramas	303
9.4. Um dilema sagaz	305
9.5. Um método	320
9.6. Uma instituição	327
Cap. 10 - De corpo e alma	335
10.1. Palladianismo e gosto grego	338
10.2. Arquitetura (toscana) nos trópicos	342
10.3. Policromia	344
10.4. A acrópole alemã	351
10.5. <i>Im welchem style sollen wir bauen?</i>	361
10.6. Doutrinas do estilo ideal	365
10.7. Gottfried Semper: as artes industriais	366
10.8. A tectônica de Viollet-le-Duc	385
10.9. Teoria de estilo	401
Cap. 11 - Epílogo: o novo estilo	416
11.1. O legado de Semper	417
11.2. O legado de Violle-le-Duc	426
11.3. O legado de John Ruskin	435
11.4. Gramáticas do ornamento	436
11.5. A dissidência alemã	438
11.6. A Academia: de si para si mesma	440
<hr/>	
Conclusões	444
i. Publicações: forma e conteúdo	446
ii. Categorias estéticas	451
iii. Considerações finais	456
 Bibliografia	 458

Introdução

A principal motivação para desenvolver uma tese sobre estilo em arquitetura provém do intuito de discernir seus instrumentos do juízo estético. Isto implica no estudo das bases de sustentação do estilo como forma de expressão, as quais não estão inteiramente dentro do campo de atuação da arquitetura. Mas cuja presença ou pertinência qualquer arquiteto é capaz de perceber intuitivamente.

A questão do estilo se torna mais aguda em áreas em que o domínio da expressão seja um tema importante. O que distingue estas áreas de outras é o fato de nelas confluírem várias técnicas com diferentes níveis de integração e sobreposição entre si. E que sugere, já de início, a possibilidade de manipulação destas relações em benefício, justamente, da intensidade da expressão.

Uma integração deste tipo não ocorre senão num nível de compreensão acima do trabalho de cada uma destas partes. Do grego, o advérbio e preposição, *metá*, forma vocábulos com idéias de 'intermediação' e 'mudança de lugar ou condição'. Sendo a arquitetura um lugar da integração de linguagens afins, no discurso e na prática ela já nos coloca um nível acima da construção e do edifício, e a partir do que já podemos falar de intermediação e hierarquias.

1. Na língua escrita e falada, estilo é metalinguagem do discurso. Em arquitetura, construção e edifício são fruto do trabalho humano e o espaço uma pré-condição. Forma e tipo, por exemplo, já são designações derivadas que ocorrem neste nível de interação. As categorias vitruvianas de ordenação, disposição, euritmia, simetria, ornamento e distribuição não ocorrem senão neste nível e são um primeiro e ótimo exemplo disso.

A linguagem é o ato de utilização da fala e depende de certo nível de coerção da língua. Inegavelmente, a arquitetura manifesta a existência de tais níveis, mas que não são os mesmos, nem se confundem com os da linguagem comum. Aliás, não coincidem senão em alguns pontos em que já foram e continuam sendo motivos de analogias e metáforas.

Embora linguagem e estilo se superponham, seus limites são um pouco mais indefinidos. A participação maior de um ou outro depende da redundância do gênero. Em gêneros mais redundantes o estilo comanda, caso contrário, o que impera é a linguagem, como função de uma expectativa. Assim como não esperamos metáforas num texto científico, não esperamos demonstração de axiomas num poema.

2. Nas últimas décadas, a inflação de interpretações semiológicas, sob a égide de uma ciência geral dos signos, fez prevalecer a idéia de que a linguagem (sob a forma de uma coerção dos meios) é que sempre predominava. Porém, será que é mesmo assim que a coisa deve ser entendida? E o que a lingüística convencional tem a dizer? Porque o estilo é tratado como fantasmagoria? Porque a aversão à *aisthesis*? São todas questões para a qual não há respostas, nem posicionamentos e que nos servem de mote para uma investigação. O estilo certamente teve e continua tendo um grande papel na arquitetura, mas sua dimensão foi incompreensivelmente minimizada. Todos reconhecem a força do estilo, mas dele nada se fala.

Há muitos recursos numa teoria de estilo e que a prática arquitetônica e cremos, artística, jamais abriu mão. Se alguém diz estilo colonial, clássico, barroco, japonês, vernáculo nosso imaginário alinhava num instante, toda uma coleção de formas de um repertório. Mas se outrem diz que tal obra tem estilo pode estar se referindo a uma qualidade intrínseca e não ao conteúdo de uma expressão mais ou menos conhecida, mais ou menos previsível.

Se nos referimos à mídia em arquitetura, falamos da influência da mídia impressa e eletrônica, dos meios de difusão que os arquitetos e estudantes de arquitetura tinham à disposição para se manterem informados das tendências dos 'centros de difusão', cujo percurso é possível seguir, historicamente falando. Os desenhos e, hoje, particularmente as imagens, tem um grande papel nisso, estimulando certo repertório de preferências pessoais. Já o juízo vinculado ao texto é mais restrito e geralmente restrito à teóricos e especialistas, mas que também ocupam postos-chave na divulgação das informações e do teor do debate.

3. O estilo é uma propriedade dos objetos que nos suscita reações. Podemos reconhecer os caracteres do estilo presentes nos objetos, mas, por outro lado também é preciso que o observador saiba 'lê-los' ou, pelo menos, distingui-los. O estilo se expõe aos nossos sentidos, mas também ao intelecto. Não há manifestação de estilo sem o apelo aos sentidos, mas sua percepção não se completa se não induzir um entendimento ou leitura especial do objeto, estabelecendo novas relações cognitivas.

No resultado da investigação que ora apresentamos há um passado de grandezas em que muitas das interrogações que ainda fazemos hoje, em sala de aula, constatamos não ser nenhuma novidade. O estilo se origina na prática, mas interposições teóricas podem sugerir ou possibilitar desenvolvimentos inovadores. Na teoria e na prática o estilo é posto em discussão e é dessa forma que se percebem suas diferenças mais genéricas e mais particulares. Na Teoria da Arquitetura se concentra a parte cognitiva de uma Teoria de Estilo e na prática, a parte sensível do fazer, aquela que reapresenta o conceito. Tratado desta forma o estilo constitui um tema pré-filosófico, antecipando enunciados e valorações.

Não podemos olhar o estilo, no entanto, exclusivamente como uma norma ou uma taxonomia. O estilo não é necessariamente uma ordem *a priori*. Entretanto, se buscarmos uma

expressão em que o estilo é o resultado de um processo, ele será um *a posteriori*. Este é o caminho sempre apontado como o das expressões inovadoras e originais, e cujos resultados são bem menos previsíveis. Se, pelo contrário, escolhermos o estilo antecipadamente, estaremos aumentando, justamente, a previsibilidade na constituição do objeto.

Mas o estilo não é o único traço *a priori*. O próprio gênero já é constituído de códigos que antecedem qualquer decisão. São traços dados, pré-condições que não cabem ao arquiteto refutar ou escolher: limite de cargas, pontos de apoio, escoamento das águas, características dos materiais, orientação solar e resistência dos materiais, entre outros mais. E da mesma forma certos traços culturais e geográficos.

4. O estudo das manifestações de estilo não envolve apenas o uso de certo aparato oriundo da lingüística, tampouco se resume ao estudo do comportamento de 'signos'. Estilo envolve produção e criação, segundo os procedimentos de cada gênero analisado. O estilo está presente no objeto cotidiano e no obra de arte. No *Kitsch* e na criação acadêmica. Em todos os casos sua presença pode ser muito bem delineada pelos elementos de que se utiliza e da forma como os utiliza.

Em lingüística, o estilo é um traço do texto e não pode ser compreendido no limite de uma frase. A gramática governa a frase, o estilo governa o texto. A linguagem está mais ligada ao gênero ou ao modo e é muito menos articulada que o estilo. É função da linguagem garantir o mínimo entendimento das mensagens em seus domínios específicos, se este for o caso. A gramática é uma lógica estabelecida por consenso. O único possível equivalente de uma gramática em arquitetura, nesse caso, seriam os requisitos construtivos. Mas a tentação dos teóricos renascentistas, por exemplo, era mesmo de afirmar uma gramática mais explícita. Por meio das ordens e suas 'normas' sintáticas, a arquitetura simularia uma língua culta.

Mas em arquitetura, por conta da redundância, léxico, gramática, sintaxe, linguagem e estilo parecem trocar continuamente de posição. Ora, isto não acontece com nenhuma língua escrita, menos ainda com a linguagem verbal, marcadas por uma relativa constância no tempo. Na arquitetura, pelo menos, os ciclos dos períodos artísticos parecem solidamente atados à este tipo de estrutura lingüística com grande capacidade de se rearticular. Entretanto, quando a estruturação lingüística é fraca, assomam os recursos retóricos, capazes, inclusive de simular, reforçar ou estender o sentido inoperante da linguagem.

As figuras da retórica, também conhecidas por figuras de linguagem ou figuras de estilo detalham um variada gama de circunstâncias e usos com denominações extravagantes como zeugma ou hipozeuzo. O arquiteto ou o estudante de arquitetura as utilizam sem precisar saber de sua existência, mas isto porque elas já estão difusas na base de sua prática.

5. Na História da Arte, o estilo nos permite acesso à compreensão do significado das obras, como e para quem foram feitas. Através dele podemos situar as manifestações do grupo e do indivíduo no tempo e no espaço. A História da Arquitetura e os dados da pesquisa histórica são fundamentais para estudo do estilo, mas o foco de uma Teoria de Estilo não são estes dados nem o trabalho de busca, catalogação e validação de fontes primárias.

O estudo que ora empreendemos é de hermenêutica das obras teóricas, *vis-à-vis* o seu sucesso ou fracasso propositivo. Os instrumentos para o estudo do estilo são os mesmos que já apontamos na teoria de Vitruvius, acrescidos de uns poucos elementos novos. Já a inserção de novos conceitos ou categorias operativas na prática só ocorre em períodos

muito especiais. Trata-se destes períodos em que o sistema vigente parece naufragar e novos conceitos surgem como bóia de resgate.

Mas examinando cada conceito à luz da epistemologia podemos ter uma idéia do grau de relacionamento com o desenvolvimento científico. O reducionismo comum às idéias científicas tem aí pouca utilidade. O que não quer dizer que ele não exista ou seja inerte, mas o que de fato conta é que o conhecimento arquitetônico não se presta à redução científica, mas sim, pelo contrário, à acumulação gradual. Contudo não se trata de uma acumulação pura e simples. Em momentos historicamente propícios esta tradição acumulada sofre uma profunda reorganização.

O estilo acompanha solidariamente estes momentos e nas obras teóricas podemos acompanhar o registro disso. Por isso estilo é também reflexão epistemológica e a teoria da arquitetura mostra o retrato da situação epistêmica da disciplina a cada momento de mutação. Um conceito simples, bem formulado, é o suficiente para reformular todo o processo. O aparecimento de protótipos é um excelente sinal destas mutações.

6. Em arquitetura, contrariando o senso comum, a teoria nunca está muito longe da prática, pois o escopo desta teoria é a reflexão sobre a prática. Pode ser que não ofereça soluções imediatas à problemas concretos e cotidianos, o que, de toda forma, não é seu papel. Mas é preciso, muitas vezes, olharmos estes problemas de um nível mais alto para poder entendê-los melhor. Também não é possível imaginar-se uma Teoria da Arquitetura independente da prática. A arquitetura não é uma ciência, é um fazer. Mas podemos estudar este *fazer* cientificamente.

A aproximação da arte com a ciência, por sua vez, não é nenhuma novidade, pois por via da *tekhné* nasceram como irmãs siamesas. Os antigos gregos não conseguiam distinguir a *tekhné* da *epistémé*, ou seja, a habilidade do conhecimento, e esta separação só ocorreu por um artifício retórico de Aristóteles. Heidegger, em um de seus últimos textos (*A Arte e o Espaço*, 1969) retorna ao tema, definindo a relação entre arte e ciência como *mesmidade*: o espaço da arte e o da ciência são exatamente o mesmo. Isso só reforça o fato de que a relação da arte com seus artífices é uma *tekhné poétiké*, um fazer especial, distinto das atividades comuns. Evidentemente, os pontos de contato entre a arte e a ciência não estão muito distantes.

Filosoficamente, o estilo é a reflexão sobre a arte e sua criação. Distingue a obra comum da obra extraordinária. Da especificidade de particularidades técnicas à axiologia das obras, a discussão sobre estilo nos leva ao limite entre o artístico e o filosófico, sem deixar de ser arte [*tekhné*], nem se transformar estritamente numa filosofia.

7. Neste trabalho, portanto, pretendemos estudar a genealogia dos conceitos operativos ou categorias estéticas em arquitetura, comparativamente, da Renascença ao final do séc. XIX e alvorecer do séc. XX. Partimos do fato de que estes conceitos estão firmados na literatura que forma o grande quadro da Teoria da Arquitetura em todas as suas formas. Tratados, ensaios, artigos, *oeuvres*, manuais de perspectiva registram o estágio de relações entre teoria e prática. Ainda que de forma aparentemente assistemática, eles parecem escrever uma obra contínua, complementando-se umas às outras, estendendo e detalhando temas seminais.

* * *

Entretanto, em função da envergadura do tema e, no intento de ser suficientemente abrangente, mas sem perder de vista detalhes importantes, e levando em conta a dimensão

de um trabalho de doutorado, havemos por limitar o estudo aprofundado até meados do séc. XIX, cujos desdobramentos ao final do século apenas mapeamos.

Trata-se de um período que, em sua totalidade, não dispõe de uma visão organizada para estudo desde o ponto de vista teórico e segundo uma visão cumulativa do conhecimento. E uma distinção importante é que não conduzimos os temas com fins à apologia da arquitetura de um período determinado. A discussão de idéias em cada período ou local nasce de um fluxo contínuo e respeita as dificuldades conceituais e terminológicas de cada época, tentando mostrar a superação dos problemas com os meios e instrumentos intelectuais então disponíveis.

Embora a previsão inicial fosse chegar até os dias de hoje, em virtude da complexidade crescente de abordagens, cada vez mais divergentes e específicas, resolvemos deixar essa parte para uma futura continuação, para o que este trabalho deverá servir de base. Os vínculos da prática da arquitetura no país e nas Américas com os desenvolvimentos europeus foram ressaltados, resgatando-se a informação possível para um eventual redesenho de suas origens.

Ars sine scientia nihil est.
(Mestre Jean Mignot, séc. XIV)

'Loin que les règles nuisent l'invention, l'invention n'existe point hors de règles'
(Quatrèmere de Quincy)

Uma obra de arte é boa se nasce de uma necessidade.
(Rilke)

As formas reaparecem, os sistemas não.
(Emil Kaufmann)

Cap. 1 Postulados

Em arquitetura, a forma mais comum de abordagem teórica é aquela que visa a organização de um conhecimento oriundo da prática. Isto implica, portanto, no estudo de seus instrumentos, meios, conceitos e propósitos que interagem com seu objeto, no caso, a edificação.

A teoria da arquitetura é o âmbito natural para isso. Uma teoria de estilo, justamente, é a instância que parece se afinar melhor com este tipo de proposta. Mas uma teoria de estilos só será uma ocorrência parcial no domínio da arquitetura, ou seja, é preciso que nela se distinga o que é de sua natureza própria e o que está fora ou compartilhado com outros domínios da produção e do conhecimento humanos. Neste sentido, devemos entender estilo em estreita correspondência ao *etos* historicamente determinado.

O estilo provém da obra humana e está um degrau acima do artefato. É um trabalho que transforma o objeto em obra, conferindo-lhe singularidade. O estilo distingue obras de objetos, objetos de objetos e obras de obras segundo um grau de individuação. A obra compartilha com o objeto seus traços essenciais; o estilo não é essencial ao objeto; o estilo é um acréscimo, uma qualidade que distingue o objeto.

Se o estilo é um acréscimo, em certos períodos este processo é francamente acumulativo, em outros parece haver uma tendência geral à entropia ou reordenamento geral do sistema. No primeiro caso certas 'invenções' e inovações são bem-vindas, sendo facilmente incorporadas ao sistema, no segundo, a entropia geral do sistema constitui uma barreira altamente seletiva à novas inserções. Como num movimento cíclico de sístole e diástole, há momentos de maior e menor abertura, mas que nunca volta ao mesmo ponto de partida.

O estilo é um *logos* que permeia certa produção humana e não pode ser atribuído só a determinados caracteres ornamentais. A retórica ou figuras de estilo são recursos mais ou menos conscientes que agem sobre esta produção. A possibilidade da articulação de recursos retóricos já é indício de uma manifestação de linguagem.

Em literatura, o estilo não será encontrado na frase, mas no texto e no discurso. Nem tampouco se pode confundir com uma gramática. Em arte, o estilo é algo que se acrescenta ao código de base do objeto. Nas ciências

exatas, estilo pode sugerir determinada forma de se compreender ou resolver um problema. Em arquitetura, não só demonstra a compreensão da totalidade do problema arquitetônico posto em jogo, como orienta a configuração e o sentido da produção de seu objeto.

O ornamento é, sem dúvida, o mais visível dos atributos de estilo. Mas nada impede, no entanto, que um estilo prescindia de ornamentos. Um estilo pode ser reconhecido por caracteres mais abstratos como distribuições, disposições e proporções. As múltiplas possibilidades de arranjos é que conferem a cada estilo uma sintaxe peculiar e significativa, constituindo seus traços mais marcantes e inconfundíveis. O grau de estilo denota a homogeneidade e a entropia a que o *disegno* submete o produto. O mais alto grau implica, portanto, em arquitetura, num alto grau de restrições sintáticas presentes à concepção do objeto.

O caráter evolutivo e genealógico da noção de estilo em arquitetura pode ser recuperado numa releitura em perspectiva das obras face aos conceitos propostos em tratados e escritos. Com isso, queremos demonstrar aqui que, ao invés do que normalmente é presumido, o estudo destas obras nos revela um sistema altamente organizado, entrópico e acumulativo, como se a teoria da arquitetura fosse uma única obra, capaz de se repropor de forma contínua e permanente. Mas que determinados momentos sofre um processo bastante drástico de reorganização de seu epistema.

* * *

Compreender a Teoria da Arquitetura nos moldes de uma Teoria de Estilo demanda, em primeiro lugar entender o que vem a ser esta última, desde um ponto de vista sincrônico, para depois entendê-la no âmbito do gênero, e só então examinar suas condições particulares de criação. Em segundo lugar é preciso compreender as condições em que estas operações são propostas, dando origem às formas históricas de criação, compreendendo-as desde um ponto de vista diacrônico. Por isso, nesta primeira parte, houvemos por nos situar dentro das condições mais gerais de uma teoria do estilo para depois chegar, gradativamente, à elucidação de sua parte mais técnica, que aqui chamaremos de *conceitos operativos*.

i. Etimologia

a coluna e a pena

Originalmente, no grego, *stylos* designa coluna. No latim *stilus* designava uma “haste de planta” ou um “ferro de ponta com que os antigos escreviam nas tábuas enceradas”. No final do século XIV passaria a designar uma “maneira ou arte de escrever, de falar”, e em meados do século XV já significaria uma “maneira de exprimir o pensamento”, particularmente em França e na Inglaterra, por associação errônea do latim *stilus* com o grego *stylos*. No início do século XVII, o mesmo sentido seria estendido às artes visuais, configurando seu significado moderno. Já no século XIX significaria certas características de ornamentação, eventualmente designadas por “gosto” ou aspectos de época, região ou indivíduos¹. Na Enciclopédia Mirador o termo é definido uma característica comum ou espécie de “homogeneidade que caracteriza e torna identificáveis certos produtos do trabalho intelectual”².

¹ Johnson, P-A. *The Theory of Architecture: Concepts, Themes and Practice*, 1994, p. 407.

² Enciclopédia Mirador, 1976.

Estilo é um termo marcado pela polissemia e pela tendência a aglutinar novos significados, característica, portanto, marcadamente filosófica. Originário da escrita, estilo foi transposto para as artes, filosofia e por ser objeto de especulação também na ciência³. Hoje o termo pode ser encontrado em quase todas as áreas do conhecimento e mesmo nas ciências experimentais ou axiomáticas como a física e a matemática.

etimologia

stylos (grego), *stilus* (latim), *estilo* (português e espanhol, sécs. XIV e XV), *stile* (italiano, sécs. XIV e XV), *style* (francês, 1380), *style* (inglês, 1387), *Stil* (alemão, séc. XV).

qualidade e método

Para os críticos italianos do século XVI, características distintivas eram referidas como uma *maniera*: o que iria “além do simples hábito, e incluiria a maneira do artista desenhar de memória, não soluções detalhadas, mas maneiras de resolver certas classes de problemas”⁴. Caso em que tais coisas, hábitos e características “tornam possível falar do repertório ou da maneira de um arquiteto tanto como uma qualidade, como metodologia”⁵. A partir do século XIX, o mesmo significado passa a ser usado também em áreas de expressão intelectual ou científica como economia, matemática, política, estilos de vida ou de pensar.

retórica

Mas a obra que, individualmente, mais colaborou para o desenvolvimento da noção de estilo foi a *Ars Poetica* (*Epistola ad pisonem*) de Horácio (65-8 a.C.). Obra clássica da retórica latina que demonstra uma técnica para recitar poemas longos. É dela que se origina o princípio *ut pictura poesis*, ou seja, ‘na poesia como na pintura’, e cujo emprego na arte teve em Alberti e Quatremère de Quincy talvez seus maiores divulgadores. O termo *ars poetica*, hoje, é associado a dispositivos da metalinguagem e à técnica retórica como escrevendo sobre escrever, cantando sobre cantar e pensando sobre pensar, por exemplo. Neste sentido a retórica é um recurso literário que amplia a imaginação, melhora o entendimento e a profundidade da narrativa.

relevância

Atualmente, a relevância do estilo como tema de investigação vai bem mais além da mera classificação. Ainda que inicialmente o estilo constitua uma taxonomia ou um inventário de características comuns de objetos, é através dele que chegamos a determinar aspectos constitutivos do objeto, e podemos entender e compreender sua criação. Estilo, portanto, ao mesmo tempo em que se oferta como tema à filosofia da arte, é também um conjunto de técnicas ou procedimentos que, como tais, podem ser estudados.

Mas ter estilo não é o mesmo que ter um estilo. Estilo é uma qualidade inerente à arte, não apenas do ponto de vista estético, mas também da compreensão das obras. Mesmo em obras contemporâneas é como um guia de leitura, uma chave de acesso ao significado ou mesmo traços que nos conduzem à percepção de sua singularidade. Aí, a heurística da criação, da compreensão e da contemplação pode dispor um plano comum de entendimento, face ao processo contínuo de renovação da linguagem artística.

³ Granger, G-G. *Filosofia do estilo*, 1974.

⁴ Heath, in: Johnson, *op. cit.*, p. 408. (orig. ing., trad. livre)

⁵ *Ibid.* (orig. ing., trad. livre)

ii. O Objeto do estilo

obra e objeto

Obras são singulares, objetos são coletivos. Se entendermos uma obra como objeto, será com a intenção de estudar suas propriedades comuns e, portanto, científicas, como no caso da morfologia. Se o entendermos como obra, sua condição singular será mais importante do que seus traços comuns, da mesma forma que seus significados. Mas se estilo é uma qualidade inerente à obra de arte, nada impede que compartilhe traços com objetos cotidianos, em maior ou menor grau. Objeto e obra diferem por um grau de individuação de seus estilos.

A maleabilidade, que também poderíamos chamar de elasticidade*, parece ser a principal característica de um objeto de estilo. Restrições de utilidade, como no caso da arquitetura, são importantes mas não são definitivas. A possibilidade de acumular solicitações de natureza diversa, ou seja, que seu uso não seja algo específico como uma peça de motor, por exemplo, torna um objeto suscetível à operações de estilo. A fivela do cinturão de um nobre godo, uma espada de samurai ou um edifício representativo denotam funções especiais em que o estilo é fundamentalmente uma distinção.

Entretanto, devemos considerar desde já a possibilidade de que todo objeto tenha estilo ou possa ter estilo. Para Mikel Dufrenne⁶ (1910-95) tal condição só não seria preenchida pelos objetos estritamente funcionais ou *standard* produzidos pela indústria, mas ainda sim teríamos que considerar a hipótese de um estilo que ainda não tenha sido devidamente codificado ou reconhecido. Ou no caso especial do *Kitsch*, em que parem dúvidas sobre a propriedade ou autenticidade de certos caracteres ou na *mélange* de elementos de estilos distintos.

A mensagem do estilo é eminentemente estética, ocorre no âmbito da língua e a partir de uma linguagem: há linguagens em que o fato de estilo é irrelevante ou rarefeito, mas não há estilos sem uma linguagem que lhe sirva de base. A base do estilo é um uso muito peculiar dos códigos lingüísticos. Contudo, apesar de certo esforço decifrativo, os caracteres ou atributos que identificam um estilo, em maior ou menor grau, são reconhecíveis nos objetos e como propriedades destes objetos.

códigos lingüísticos

Um código é um sistema de sinais que pode ser usado para enviar uma mensagem, seja no caso das línguas naturais, seja no caso dos códigos Morse ou Braille. Para Umberto Eco o código é “o modelo de uma série de convenções comunicacionais que se postula existente como tal, para explicar a possibilidade de comunicação de certas mensagens”⁷. Códigos podem naturais ou artificiais, fortes ou fracos, explícitos ou implícitos.

Mas nem tudo pode ser codificado, por que os sistemas de signos que representam uma realidade, à semelhança das línguas naturais, se constituem em sistemas de notação complexos: fonemas-palavras-frases-texto, notação musical ou arquitetônica, etc. É sempre possível que algum registro da língua não possa ser reduzido a uma notação ou que esta não seja suficientemente articulada para isso.

* Expressão utilizada por E.E. Viollet-le-Duc. Ver cap. 11.

⁶ Dufrenne, M. *Style*, 1992.

⁷ Eco, U. *A Estrutura Ausente*, 1997, p. 39.

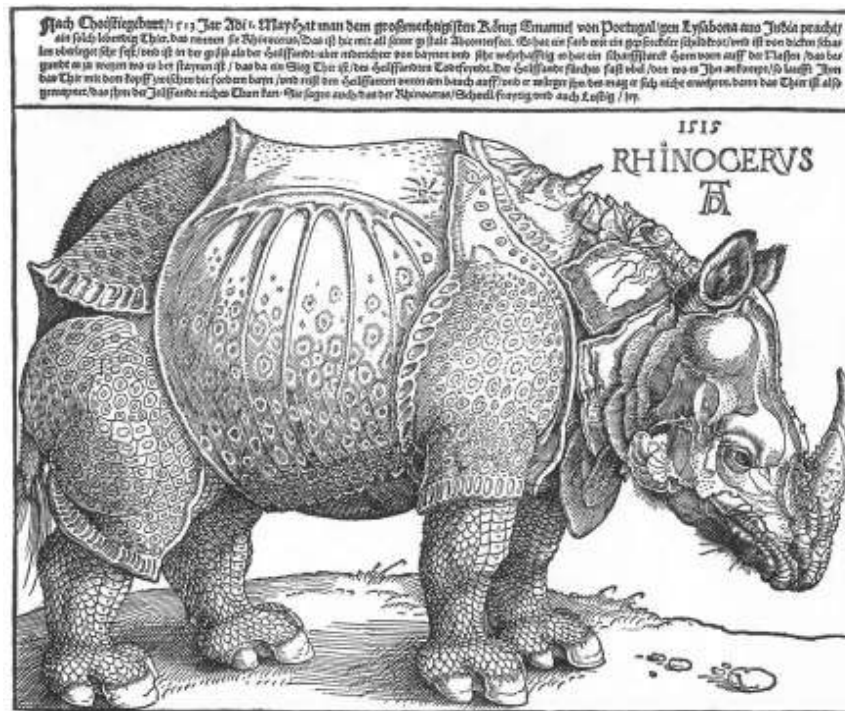
É possível separar níveis de codificação da mensagem em função do objeto e da finalidade com que nos propomos a usá-lo ou examiná-lo. Eco distingue vários⁸, aos quais poderíamos certamente acrescentar outros, e entre eles parece se estabelecer um sistema de relações homólogas, “como se todos os níveis fossem definíveis com base num só código geral que a todos estrutura”⁹.

Já na redução de uma realidade a um processo gráfico, o reconhecimento de um objeto é homólogo ao modelo de relações perceptivas. O objeto ‘desenhado’ se baseia num conhecimento ou recordação deste objeto, tanto quanto numa seqüência de relações de traços já conhecida (*schemata*) ou uma convenção gráfica simplificada (*perceptum*)¹⁰. Vale o exemplo do rinoceronte de Dürer, representado iconicamente como recoberto por lâminas e escamas por quase dois séculos, inclusive por zoólogos que viram o animal, mas não sabiam denotá-lo senão por estes meios (Fig. 1.1).

Fig. 1.1

Albrecht Dürer.
Rinoceronte, 1515.

A técnica de representação do animal perdurou inclusive entre zoólogos que viram e descreveram o animal.



*código de base
e objeto neutro*

Afora as questões relativas à iconicidade, a estrutura do objeto ou, equivale dizer, seu *código de base*, é a representação mental prévia de sua categoria ou o mesmo objeto em um estado ‘neutro’¹¹ ou *standard*. Este código define uma *sintaxe* do objeto, o todo e suas partes, e que permite a identificação de sua classe. Definição, aliás, não muito diferente da de tipologia arquitetônica. Em arquitetura, as tipologias preenchem esta função de objetos referenciais, à

⁸ “A mensagem pode por em jogo vários níveis de realidade: o nível técnico-físico da substância de que são feitos os significantes; o nível da natureza diferencial dos significantes; o nível dos significantes denotados; o nível dos vários significados conotados; o nível dos sistemas de expectativa psicológicos, lógicos e científicos a que os signos remetem (...).” Eco, *op. cit.*, p. 55.

⁹ *Id.*, p. 55.

¹⁰ *Id.*, p. 110.

¹¹ “O sistema natural de regulamentação da língua, por um lado, e o dos sobrecódigos impostos *a priori*, por outro, devem, com efeito, ser definidos antes de qualquer análise dos efeitos de estilo, cuja base e suporte eles constituem. Esse estabelecimento preliminar do campo operatório do artista é de natureza ao mesmo tempo lingüística e filosófica; deveria, no entanto, ser empreendido num espírito estruturalista, no sentido de que não são pormenores que formam a base neutra do efeito do estilo.” Granger, *op. cit.*, p. 246.

medida que são estruturas socialmente aceitas¹². O objeto neutro ou referencial é análogo à gramática, irrepresentável e taxonômico. Como objeto teórico assemelha-se ao que Roland Barthes¹³ (1915-80) definiu como o grau zero do estilo. A 'gramática' que podemos atribuir ao tipo ou ao código de base é a mesma que nos possibilita o reconhecimento do objeto enquanto tal. Não deixa de ser um sistema de expectativas aos quais certas diferenças podem ser identificadas como manifestações de estilo ou deformidades *strictu sensu*. Para Ferdinand de Saussure, é no distanciamento entre esta gramática referencial e os objetos concretos é que se manifesta a estrutura e seus códigos estéticos, ou seja, por diferença¹⁴.

códigos estéticos

Então, nesta ambigüidade manifesta da mensagem é que o estético se manifesta. Para Eco a mensagem assume uma função estética quando "se apresenta estruturada de modo ambíguo (...) em relação ao sistema de expectativas que é o código"¹⁵, ou seja, quando pretende atingir o destinatário mais por sua forma. Isto porque a mensagem estética pode estar, via de regra, associada a outras mensagens. Em obras artísticas esta relação pode se inverter. No caso da arquitetura, por exemplo, o ornamento *denota* uma intenção estética, embora seu emprego sozinho não faça sentido algum. Já nas artes menores o ornamento parece ser a própria razão de ser do objeto.

Mas uma obra ou um interlocutor pode estabelecer uma espécie de código privado ou individual de um único falante, o idioleto. Se a mensagem estética, por exemplo, se realiza ao transgredir a norma, todos os níveis da mensagem transgridem a norma segundo a mesma regra¹⁶. Esse idioleto gera imitação, maneira, consuetude estilística e também novas normas, como nos demonstra a História da Arte. O exemplo das ruínas é interessante, neste sentido, pois a Estética nos sugere que se possa entrever a totalidade de uma obra ainda que mutilada ou corroída pelo tempo, porque ao nível dos estratos ainda perceptíveis pode-se inferir o código gerador das partes que faltam¹⁷.

Esta percepção vêm dos formalistas russos, para quem a arte aumenta a 'dificuldade e a duração da percepção', descreve o objeto 'como se o visse pela primeira vez' e o "fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que a veicula, mas criar uma percepção particular do objeto". Na arte existe ordem, mas não há uma única coluna de templo grego que siga o preceito à risca e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado; caso esta violação se torne um cânone, "perderá a força que tinha como procedimento-obstáculo"¹⁸.

língua e linguagem

Nada impede, por um lado, que ponhamos em dúvida, a qualquer momento, que os fatos visuais sejam ou se comportem como fenômenos lingüísticos. Se alguns chegam a negar a possibilidade de uma interpretação lingüística aos signos visuais, restringindo-a aos signos exclusivamente verbais, outros há que acenam com a possibilidade de que, mesmo negando o caráter de signo aos fatos visuais, ainda sim os interpretem em termos lingüísticos¹⁹. Por outro lado, não se pode negar que os signos visuais comuniquem, pois como adver-

¹² Krüger, M.J.T. *A Arquitetura das tipologias*, 1985.

¹³ Barthes, R. *O grau zero da escritura*, 1971.

¹⁴ de Saussure, F. *Curso de Lingüística Geral*, 1997.

¹⁵ *Id.*, p. 52.

¹⁶ *Id.*, p. 58.

¹⁷ Luigi Pareyson *apud* Eco, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ Victor Chklovsky *apud id.*, p. 70.

¹⁹ Eco, *op. cit.*, p. 97.

te Eco, nem todos os fenômenos comunicacionais são explicáveis pelas categorias da Lingüística²⁰, o que sugere espaço para uma aproximação mais semiológica da questão.

Mas ainda se faz mister enfatizar a distinção clássica de Ferdinand Saussure (1857-1913) entre língua e linguagem. Para ele, língua é “o conjunto dos hábitos lingüísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender”²¹. É um acervo que guarda consigo toda a experiência histórica acumulada por um povo durante a sua existência. É sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo. É a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la, nem modificá-la; e ela não existe senão em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade”²². Já a linguagem é a “faculdade natural de usar uma língua”²³ e denota a manifestação particular de uma mensagem ou ato individual da fala²⁴ e a lingüística é “o estudo científico da linguagem humana”²⁵.

De forma complementar Joseph Nivette considera a língua uma “estrutura em que todas as partes estão ligadas entre si de maneira harmoniosa e tendem para o mesmo fim”²⁶. Desde o ponto de vista mais amplo da língua é possível entender que “todos os fenômenos lingüísticos fazem parte da língua, qualquer que seja o seu aspecto desordenado, incompleto ou artificial”²⁷ e que uma língua é sempre logicamente estruturada. Hoje se considera linguagem qualquer sistema de signos que sirva de meio de comunicação de idéias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc., podendo ser percebida pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguirem-se várias espécies de linguagem: visual, auditiva, tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos²⁸. Considera-se também formas de linguagem mais específicas como o jargão (social, profissional ou disciplinar); o sistema formal de símbolos estabelecidos em função de axiomas, regras e leis que estruturam um enunciado, também ditas linguagens artificiais ou simbólicas; as linguagens naturais, ou seja, aquela oriunda da capacidade natural de uma espécie, como as línguas humanas e as linguagens animais; e as linguagens figuradas, que se caracteriza pelo emprego sistemático de figuras de palavras que comportam mudança de sentido, como a metáfora, a metonímia, etc²⁹.

iii. Teoria de estilo

âmbitos

Estilo é um termo que permeia os domínios da arte e da ciência. Há um estilo de matemática, outro de física. Entre os gêneros artísticos se observa a constituição de zonas de transposição, como no caso das artes visuais, onde o estilo caracteriza com maior evidência a *homogeneidade* da produção de uma época. Se, no primeiro caso, isso nem sempre é percebido com facilidade, no segundo, se torna possível estabelecer até mesmo conexões com estágios do pen-

²⁰ *Id.*, p. 97.

²¹ de Saussure, *op. cit.*, p. 92.

²² *Id.*, p. 22.

²³ *Id.*, p. 17.

²⁴ “A cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado.” *Id.*, p. 12.

²⁵ de Carvalho, C. *Saussure e a língua portuguesa*, 2004.

²⁶ Nivette, J. *Princípios de Gramática Gerativa*, 1975, p. 3.

²⁷ *Id.*, p. 4.

²⁸ Ferreira, A.B.H. *Novo Dicionário Aurélio Século XXI*, 1999.

²⁹ Houaiss, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2004.

samento científico.

Estilo é uma *ordem* da beleza, parte *cognitiva* da intensidade desta sensação (*aisthesis*). É propriedade do objeto, mas só pode ser reconhecido e estudado enquanto classe, paradigmaticamente. Sendo assim, não há estilo de um objeto só, pois os traços daquele não ocorrem senão num conjunto determinado de objetos *distintos*. Uma teoria de estilos, como observa o mesmo autor, visa à prática: “a determinação do estilo não serve mais para classificar objetos, mas para *prescrever* sua fabricação.”³⁰ Este movimento do descritivo ao prescritivo decorre dos meios que descobrimos pelo reconhecimento de seus efeitos. Estes conteúdos, geralmente restritivos, são códigos bastante específicos que permitem trabalhar ou reconhecer um estilo. Dessa forma, para o mesmo autor, os estilos “são sistemas pré-estabelecidos de procedimentos e receitas oferecidas à escolha do criador para produzir uma obra de determinado gênero”.³¹

As contribuições mais significativas para uma teoria de estilo provêm da lingüística e da filosofia da linguagem, assim como da hermenêutica, fenomenologia, semiologia e, mais recentemente, das chamadas *design sciences*. A psicologia da *Gestalt*, da mesma forma, teve e continua tendo seu devido respaldo, se bem que o interesse por ela pareça ter se retraído nas últimas, seja pela falta de novas contribuições significativas, seja pela incorporação parcial de seus conteúdos à fenomenologia.

Mas mais do que a procura de uma norma ou de uma taxonomia, o estudo do estilo no permite o acesso à compreensão plena da obra:

- i. pelo conhecimento de suas formas ou regras de produção;
- ii. através do entendimento do significado dos objetos e das obras singulares ou exemplares, ou seja, de uma teoria do significado;
- iii. na direção dos desdobramentos conceituais e suas e implicações formais na criação de objetos.

traços comuns

Estilos podem ser compartilhados por coletividades, épocas e lugares. Seus traços atuam como denominadores comuns. Nas sociedades primitivas, vernáculo é o estilo de uma forma de produção inconsciente de si mesma. Quando esta tenta incorporar elementos novos sem ainda ter o controle necessário para tanto, diremos que o estilo é arcaico, no mesmo sentido da descrição de Paul Feyerabend³² sobre a arte grega pré-clássica. A arcaicidade revela justamente o esforço de transposição das barreiras do utilitário e do ritual para o estético.

Os traços comuns de uma classe de objetos definem estilo como coletivo. E neste aspecto o sentido de uma teoria de estilos é generalizante. Neste movimento, observadas as barreiras de gênero, os traços de estilo ‘migram’ entre objetos e gêneros. Se o estilo não é propriamente um objeto, mas certas propriedades reconhecíveis deste objeto, uma teoria do estilo será o discurso sobre estas propriedades.

Mas gênero, tipologias e iconografias também são traços comuns que constituem formas predominantes às quais o estilo se superpõe. Da mesma forma os códigos de base dos objetos se sujeitam à ação do estilo, formando classes. O

³⁰ Dufrenne, *op. cit.* (fr. orig., trad. livre)

³¹ *Id.* (fr. orig., trad. livre)

³² Feyerabend, P.K. *Contra o Método*, 1985.

traços livres

estilo oscila, portanto, entre o coletivo e o singular, entre a produção de objetos e a criação de obras, entre os traços comuns dos objetos cotidianos e os traços altamente individuados e inovadores das grandes.

Para Gilles-Gaston Granger³³, o estilo surge a partir da existência de traços livres na linguagem, segundo uma liberdade de escolha, de poder liberar uma mesma mensagem de maneiras diferentes. O *grau zero* do estilo ocorre quando as condições de transmissão da mensagem se reduzem ao estritamente necessário. O código Morse, por exemplo, não teria estilo. Não apresenta senão um único código e sentido de leitura. A existência de traços livres (1) e a possibilidade de veiculação de outros códigos a partir pluralidade destes traços (2) configuram, portanto, as duas primeiras e fundamentais condições do estilo.

Objetos, da mesma forma, poderão sofrer transformações de estilo se neles houver a possibilidade de se encontrar estes traços livres. Tais objetos devem ter um código suficientemente maleável ou serem suscetíveis à superposição de outros níveis de informação. Caso contrário, como no caso do código Morse, o objeto constituiria uma única mensagem, coincidindo a sintaxe com sua semântica³⁴. O resultado disso seria a ausência total de estilo, pelo menos numa situação hipotética. Mas, se no referido código pudermos distinguir outra mensagem que não o seu sentido ordinário é porque ali há outro código superposto, como no caso de uma mensagem secreta. O exemplo do código, portanto, só vale em circunstância de estrita utilidade. Qualquer outra interposição sobre o sentido estrito da mensagem já poderia tomar o curso do estilo. Mas como um fato assim não é uma coisa corriqueira, a manifestação de estilo é um fenômeno comum a qualquer objeto.

A sobre-codificação do estilo, no entanto, não é necessariamente uma opção consciente por parte do produtor-criador que se vê na contingência de ter de fazer isto ou aquilo ou optar por esta ou aquela forma. A terceira condição do estilo, portanto, surge da distinção entre os códigos explícitos e implícitos. Os primeiros, *a priori*, constituem os traços gerais do *gênero* e das intenções mais evidentes, e de certa maneira coercitivas, da obra, como no caso da métrica no poema ou do compasso e do ritmo na música. Os segundos, *a posteriori*, demonstram que as regulamentações *a priori* não são demasiado imperativas, de modo que os traços previamente organizados ainda estão sujeitos a alterações num segundo momento ou nível. Ou seja, são os próprios traços *a priori* que, ao reorganizar o objeto ou obra, deixam espaço para o surgimento de códigos secundários mais específicos. Senão basta imaginarmos, em caso contrário, a aplicação da idéia bem difundida em arte da forma fixa. É justamente a situação em que os traços *a posteriori* desaparecem por completo. Ao que Granger sintetiza:

“O efeito de estilo em geral aparece, pois, como ligado à sobre-codificação e nos limites em que esta conserve uma parte, pelo menos, de seu caráter *a posteriori*. O aspecto de invenção e criação de um estilo está, ao mesmo tempo, no poder de organizar de modo prenehe, elementos originariamente fora-de-código da língua e de variar suas modalidades.”³⁵

³³ Granger, *op cit.*, p. 220.

³⁴ *Id.*, p. 220.

³⁵ Granger, *op. cit.*, p. 232.

grau de estilo

O estilo será tanto mais evidente quanto maior ou mais evidente for a organização de seus traços livres. O estilo é, portanto, uma manifestação de grau e, neste sentido, também de uma escala entrópica³⁶. A entropia é um estado de desordem no qual a ordem é um sistema de probabilidades introduzido no sistema para poder prever-lhe o andamento³⁷. A ordem no sistema é função dos códigos, sejam eles mais lingüísticos ou mais estéticos, conforme a situação assim o exija ou permita. A legibilidade do objeto, nesse caso, dependerá da interação com seu código de base ou de um conjunto de expectativas que, em última análise, dependem de decisões do artista-criador. Ao enfatizar a legibilidade, o estilo poderá estar simulando uma operação gramática. O simulacro lingüístico pode se apresentar em situações onde esta última se apresenta fraca ou rarefeita, caso característico à expressão das artes ditas visuais ou não-lingüísticas.

A 'descoberta' de um novo nível de organização de um sistema estético dependerá, em tese e, paradoxalmente, da possibilidade de *des*-ordenar ou *des*-estruturar práticas consagradas pelo uso. A *des*-ordem identifica zonas de ruído no trato com o objeto. A introdução de 'ruídos' num sistema estável pode advir de três caminhos básicos, não-excludentes: do acréscimo ou subtração de elementos ou partes (1), de novas solicitações ao objeto (2) ou de alterações na topologia ou na leitura (sintaxe) de suas partes (3). A articulação conjunta destas três variáveis é um fato histórico: renascimento, neoclassicismo, modernismo são tendências em que o aporte individual assume uma importância fundamental.

jogo de formas

Entretanto, como postula Granger, "a noção de estilo não é originariamente uma categoria estética, no sentido específico desse termo, que evoca valores de contemplação."³⁸ Isto quer dizer que o efeito de estilo não pressupõe uma condição estética ou artística a menos que possa vir a ser considerado objeto de fruição. Então, é nesse sentido que podemos entender porque objetos esteticamente desligados de seus contextos originais possam servir à contemplação como no caso das máscaras e objetos rituais africanos, das canoas *maori* ou certas estruturas de engenharia. Deslocadas de seus contextos originais, não se apresentam senão como pura sintaxe e delas se pode depreender o esboço de uma estética negativa: "as condições de uso (sintaxe) são elididas e o efeito resta apenas como uma semântica ou 'jogo' de formas"³⁹.

individuação do objeto

Em sentido contrário a esta via *generalizante* e coletiva, a liberdade do artista não se resume à escolha do estilo. Ela pode apontar para a contestação de traços teóricos e regras práticas, pela invenção de novos traços e novas regras. Situação em que o estilo aponta para uma *individuação* do objeto, em direção à singularidade da obra. Os traços desta (*a posteriori*) se delineiam por diferença aos do código de base daquele ou de um estilo comum ou coletivo (*a priori*). O estilo de uma obra surge, portanto, por contraponto ao estilo do objeto ou por diferença à norma ou termo comparativo.

³⁶ "Parece-nos que a pluralidade das codificações pode ser colocada em evidência sobre três aspectos essenciais, mais complementares do que exclusivos uns dos outros, e provavelmente não exaustivos. A saber: uma variação de 'entropia' das mensagens em relação a entropia média de um *corpus* - a presença de sobre-códigos propriamente ditos, superpostos aos códigos de base - e enfim, a possibilidade de uma gênese 'transformacional' das mensagens estilisticamente marcadas a partir das mensagens neutras." *Id.*, p. 224. (grifo original)

³⁷ Eco, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ Granger, *op. cit.*, p. 218.

³⁹ *Id.*

A singularidade da obra individual ocorre no âmbito do estilo. Os traços gerais deste ainda subsistem e orientam a leitura daquela *por diferença*, como na lingüística de Saussure⁴⁰. A individuação da obra de arte, ainda que num nível mais alto de singularidade, não elimina os traços comuns de outras obras da mesma categoria. Mas neles está a origem de um elemento de surpresa presente na obra e que a afasta do estilo comum: a entropia presente no estilo individual apresenta uma *re-organização* original de seus traços originais. A descoberta de traços livres é, portanto, *o resultado de um trabalho que demonstra capacidade de inovar*. A liberdade do artista não se resume à escolha antecipada do estilo, como repara Dufrenne, “ela se manifesta pela contestação dos traços que a definem na teoria e das regras que a definem na prática, pela invenção de novos traços e de novas regras”⁴¹.

etos

A prática do estilo é um comportamento sensível com vínculos na realidade da produção de objetos. Articulando-se na tensão entre os valores individuais e sociais, estilo é um *etos*. *Etos*⁴² (ἦθος, ἔθος) é o lugar de costume (ἦθεα ἵππων, o lugar dos cavalos) e sua raiz *ethikos* (ἠθικός) designa caráter moral ou um modo de persuasão. A tradição grega reserva preservou a forma *éthos* para valores socialmente compartilhados e para as manifestações do pensamento humano e *êthos* para as manifestações individuais de caráter⁴³, donde se pode depreender o sentido de uma tensão latente.

O *etos* também pode ser entendido como uma categoria afetiva, como aquilo que é próprio e adequado a certas situações ou gêneros e capaz de exercer certa influência psíquica⁴⁴. Pos meio disto se estabelecem os sinais inequívocos dos personagens de uma peça de teatro e que não permite que se confunda uma comédia com uma tragédia, ou, na pintura, uma cena épica com uma cena burlesca. Em arte, o *etos* cumpre o papel de uma instância mediadora, capaz de articular a obra com seu contexto, na continuidade com os moldes lingüísticos, dando-lhe uma relativa previsibilidade. Isto, em gramática, equivaleria analogamente ao *modo* lingüístico.

estilo ou linguagem

O estilo se refere à totalidade da mensagem e pertence ao âmbito da estética. Mas não encontraremos o estilo, como afirma Granger, na frase elementar, nem na gramática, nem no sintagma, mas num âmbito maior como o do texto ou da obra. Então, quando as mensagens vão além do trivial, quando seus significados ascendem do nível da linguagem à meta-linguagem, o estilo passa a fazer sentido, o que permite acesso a um outro nível de significado. Sendo assim, o universo do estilo é maior que o da linguagem.

⁴⁰ de Saussure, *op. cit.*, 1978.

⁴¹ Dufrenne, *op. cit.*, p. 298. (fr. orig., trad. livre)

⁴² O dicionário Ferreira (Aurélio) registra somente a forma *etos*, sem distinção de sentido. Ferreira, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

⁴³ O dicionário Houaiss registra a forma *etos* como aportuguesamento das formas *éthos* (conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação artística, científica ou filosófica) e *êthos* (caráter pessoal; padrão relativamente constante de disposições morais, afetivas, comportamentais e intelectivas de um indivíduo). Na tradição grega, são termos diferentes e cujas acepções não se confundem. Houaiss, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Objetiva, 2004.

⁴⁴ “É categoria estética toda entidade que reúna as seguintes características: um abstrato afetivo, ou seja, o tipo ou a essência de uma impressão emocional ou sentimental *sui generis*; uma disposição objetiva interna de elementos da obra de arte em interação orgânica, constituindo o conjunto de exigências necessárias para que a reação afetiva se produza; um gênero ideal visado pela obra que lhe permita aportar juízos de valor e estimar essa conquista de acordo com a maior ou menor aproximação do ideal buscado; e, enfim, a responsabilidade de ser encontrada em todas as artes, sejam elas plásticas, musicais, literárias, etc.” Souriau, A. *Les catégories esthétiques*, 1985, p. 299. (fr. orig., trad. livre)

Ora, linguagem é que está contida no estilo, que pertence, por sua vez, ao âmbito da língua⁴⁵. Por isto, como aponta Dufrenne, a noção de estilo encontra um campo de aplicação muito mais vasto que as artes da linguagem ou mesmo da arte: “um campo onde se situam todos os objetos produzidos pelo trabalho humano, ainda que estes objetos escapem de qualquer forma a uma estruturação, mas que as sobre-determina, (...) dá lugar a uma sobre-estruturação ou uma sobre-codificação menos manifesta e menos eficaz.”⁴⁶

O que nos leva a compreender que o estilo, e não a linguagem, é próprio ao objeto e que todo objeto tem estilo, inclusive aqueles estandardizados da indústria, “inteiramente ordenados ao conceito que preside sua fabricação”, pois respondem à normas ideológicas⁴⁷. Com isto podemos falar de um estilo de pintura ou de edifício, mas também de um automóvel ou de um aparelho telefônico. A linguagem, por sua vez, é própria ao artista-criador, cuja ‘fala’ está inscrita no objeto e de uma certa maneira.

gramática

A gramática é a lógica da linguagem, aceita por acordo comum, “o conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da língua escrita e falada”⁴⁸. Vista sob o ângulo descrito nos parágrafos precedentes ela parece se enquadrar no contexto dos códigos *a priori*, cujas regras podem permanecer em parte não-formuladas, ainda que ‘abertas’ na língua, como sugere Granger⁴⁹. Sendo assim, a gramática é mais uma categoria de restrições pré-definidas, também chamados sobre-códigos ou códigos de base, como as dos gêneros e dos ‘estilos’ acadêmicos.

Mas a superposição de códigos, condição para o ‘fato de estilo’, só é evidentemente possível “se o código de base rege apenas uma parte da substância lingüística a que ele dá sua forma.”⁵⁰ No caso do código Morse, por exemplo, a codificação uniforme governa a totalidade da substância constituída unicamente de traços e pontos, mas isto não impede que surjam efeitos variáveis já em sua execução mesma e que passa a gerir sua gramática de base; no caso das línguas naturais as variáveis se tornam disponíveis em nível abstrato, muito mais complexo, como nos esquemas semânticos e sintagmáticos. É a origem de elementos fora-de-código, não previstos, mas presentes na língua, “que vem a reforçar a língua tanto nos sistemas *a priori* dos gêneros e métricas como nos sistemas constituídos e legíveis *a posteriori* nas mensagens.”⁵¹

Dessa forma o caráter explícito destes códigos *a priori* ou sobre-códigos permitiu que se isolasse suas regras constitutivas de forma a gerar estoques de frases tal como numa combinatória matemática. Todavia, uma língua não é um sistema formal, pois está fortemente vinculado à prática e de forma muito mais coercitiva do que uma álgebra⁵². Em primeiro lugar porque nas línguas naturais, as frases (ilocução) já nascem condicionadas pela semântica. O que quer dizer que as frases devem fazer sentido já num nível inicial de formação.

⁴⁵ de Saussure, *op. cit.*

⁴⁶ Dufrenne, *op. cit.*, p. 299. (fr. orig., trad. livre)

⁴⁷ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

⁴⁸ Houaiss, *op. cit.* Na gramática tradicional é o tratado descritivo-normativo da morfologia e da sintaxe de uma língua (ficando de fora, portanto, a fonética e a semântica). Em lingüística descritiva é o estudo objetivo e sistemático dos elementos (fonemas, morfemas, palavras, frases etc.) e dos processos (de formação, construção, flexão e expressão) que constituem e caracterizam o sistema de uma língua. *Loc. cit.* (do grego: γραμματική, *grammatiké*; feminino substantivado de *grammatikós*).

⁴⁹ Granger, *op. cit.*, p.221.

⁵⁰ *Id.*, p. 223.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Id.*, p. 202.

E em segundo lugar porque a estratégia de combinação tem de enfrentar o problema da sintaxe, ou seja, o léxico não é uma realidade linear e não pode ser livremente combinado⁵³. No universo de ilocuções possíveis há um subconjunto de alternativas válidas ou validáveis. Para a gramática transformacional de Noam Chomsky⁵⁴, por exemplo, as estruturas de significado, inerentes ao estilo, não estão postas como problema.

Este segundo passo, na direção de regras capazes de gerar sentenças válidas é em que consiste a contribuição prévia de Katz e Fodor⁵⁵. Eles se propõem a aprimorar a descrição lexical por meio de operadores lógicos, denominados marcadores gramaticais e semânticos, capazes de realizar uma seleção restritiva do sentido dos vocábulos. No entanto, suas propostas remetem o reconhecimento dos aspectos sintáticos ao limbo dos 'distinguidores' específicos, onde sua teoria semântica não oferece explicação geral, tampouco avança.

É dentro deste quadro que deriva a análise matemática das sintaxes, seja por via das pesquisas metalógicas sobre sistemas formais, seja pelas tentativas de mecanizar as estruturas lingüísticas. Ambas partem de realidades opostas e parecem se complementar. Porém, os problemas advindos da sintaxe e da semântica, num e noutro caso não ocultam certo grau de ambigüidade. E nelas, por conseguinte, o estilo permanece como uma sorte de perturbação da ordem dada. As perspectivas de desenvolvimento se restringem à formalização de um sistema de escolha dentre alternativas possíveis⁵⁶. O problema, de qualquer forma, é que tais abordagens, embora importantes para o estudo sistemático de certos aspectos da linguagem, não vão além da frase. E sendo assim, tanto faz analisar um bilhete ou um texto literário. Concentrando-se na mecânica das ilocuções, remetem o estudo do estilo inteiramente ao plano das significações.

redundância

Para que um objeto possa manifestar 'traços livres', a linguagem do gênero deverá apresentar elevado grau de redundância, que possibilite a atuação de códigos de alto e baixo nível⁵⁷. Como na poesia, a frase padrão gramaticalmente correta é substituída por aliteraões, ritmos, métrica e consonâncias próprias ao gênero, sem deixar de ser fenômeno da língua. A gramática, posta em segundo plano, assim como o nível mais trivial da mensagem, ressalta a prevalência da condição da forma e dos planos de entendimento, não sem uma boa dose de ambigüidade, que constituem a razão de ser da poesia.

A redundância é base das linguagens poéticas, visuais e sonoras, pois a partir dela é que o estilo pode assumir as *descontinuidades* do código de base dos objetos, tema que já aventamos aqui. A linguagem, se tomarmos o gênero, é o modo predominante como os objeto 'falam'. A linguagem aqui, então, não é o equivalente direto de uma mensagem que possa 'ser lida', mas compreendida indiretamente por sugestões e alusões 'montadas' pelo estilo. Nas linguagens não-verbais importa menos dizer do que mostrar-se, fazer-se ouvir, ser per-

⁵³ "(...) a língua, no sentido saussuriano do termo, se já é o resultado de uma colocação em perspectiva estrutural da linguagem, não é, no entanto, um sistema formal. Não é um modelo da linguagem, ao contrário das 'línguas simbólicas' que são modelos da atividade lógica, ou de modo mais geral, se se quiser, enquanto parte da Matemática, puras estruturas abstratas submetidas quase completamente ao livre arbítrio combinatório." *Id.*, p. 190. (grifo original)

⁵⁴ Chomsky, N. *Aspects de la théorie syntaxique*, 1971.

⁵⁵ Fodor, J.; Katz, J.J. *The structure of language: readings in the philosophy of language*, 1964 *apud* Granger, op. cit.

⁵⁶ Granger ainda aventa o desenvolvimento de certa teoria de cunho sintagmático (*Analyse conceptuelle du Coran sur cartes perforées*, 1963), baseada na possibilidade de combinações estritamente lexicais para a formação de significados gradativamente mais complexos. (N.A.)

⁵⁷ "Trata-se aí bem de um plano de codificação mais ou menos rígido, de uma 'sobressintaxe' superpondo-se ao plano fundamental da estrutura lingüística." Granger, *op. cit.*, p. 228.

cebido. Os traços livres se incorporam por novas relações que são tornadas perceptíveis⁵⁸.

O estilo se torna um recurso fundamental nas artes à medida que a gramática se torna irrelevante. Se há algo de gramático nas artes não é senão por simulacro à linguagem. Isto porque a articulação de sentido, própria à linguagem, portanto, se desloca para um plano não-verbal⁵⁹. Dessa forma, então, o estilo opera a partir das regras do gênero e, mais propriamente que linguagens, de seus *consensos* comunicativos⁶⁰. Quando as restrições de natureza formal são muito fortes, fato comum à poesia e às artes em geral, o nível de redundância ou entropia das mensagens aumenta⁶¹: é menos importante o que se diz do que como se diz.

*estilística:
níveis coercitivos*

Por fim nos deparamos com uma estilística, ciência ou filosofia dirigida à estrutura de um objeto, mas, como ressalta Granger, sem se deixar render à fenomenologia, nem negar a esse objeto uma individualidade própria à condição artística⁶². Dessa forma, é mais razoável que o objeto seja identificado com esta estrutura e a obra como um desvio; o primeiro é uma espécie de norma, suscetível a um estudo científico e generalizante; o segundo, um evento singular sujeito a manipulações de ordem simbólica e, portanto, de significado.

Da tensão que se estabelece entre o objeto e a obra surge o primeiro indício da emergência de uma estilística. Mas o desígnio da ciência é a estrutura, e seguindo as leis gerais do objeto o efeito de estilo seria a consequência de uma coerção individuadora. Definem-se aí, então, duas orientações para o uso do estilo. De um lado a estruturação das modalidades transmitidas pela língua - complexa, coercitiva e estruturada em diferentes níveis; de outro, a organização em aumentos de materiais redundantes da linguagem da qual o estilo se origina.

Neste sentido, uma estilística não se reduz a apontar os traços compartilhados de uma linguagem de base, mas também entender o comportamento do estilo numa sucessão de níveis de realização. Por isto, nesta linha de raciocínio, nos parece possível seccionar o estudo em três níveis fundamentais: uma linguagem comum própria ao gênero (1), os traços de um estilo coletivo e emancipado desta linguagem (2) e os traços exclusivos e singulares do estilo da obra.

Mas a proposição de uma estilística, no âmbito da expressão artística, vai bem mais além. No sentido do estudo das manifestações de expressão ou artísticas, a linguagem é uma base de referência, à qual se somam as figuras da retórica e mesmo o auxílio da psicologia ou da semiologia. Como disciplina mediadora ela fundamenta a estética da linguagem em seu sentido pleno que “se esforçaria por descrever os procedimentos por meio dos quais o usuário de uma língua procura suscitar no auditor um vivido, uma experiência fértil e

⁵⁸ Silva, E. *Arquitetura & Semiologia*, 1985, p. 133.

⁵⁹ *Id.*, p. 105.

⁶⁰ SILVA, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, 2001.

⁶¹ “Uma mensagem rica em efeitos de estilo deve ser mais redundante do que a mensagem neutra, uma vez que se submete a uma múltipla rede de regras, que reforçam a organização lingüística da base.” Granger, *op. cit.*, p. 231

⁶² “Que o seu papel seja mais marcante nesse domínio que no das outras ciências deve ser considerado, parece-nos, não somente com um indício entre outros do caráter ainda incerto desse conhecimento, mas também como a marca intrínseca de seu objeto. Na medida em que o fenômeno de que partem é mais completo, mais concreto, do que o das outras ciências, o trabalho, o trabalho de estruturação acha-se aí menos determinado; a multiplicidade dos modelos possíveis aqui possíveis não significa o arbitrário, mas a necessidade de abordar o fenômeno segundo vários ângulos e, em todo caso, reconstruí-lo como objeto em vários níveis.” *Id.*, p. 340-41.

individuada.”⁶³ Claro que o enunciado de Granger implica no *etos* coercitivo de estruturas próprias à análise científica. Mas o mesmo autor argumenta que a própria história, para ele, também constrói modelos, trazendo à luz uma estruturação estratificada de seu objeto e mostrando que essas organizações parciais “são apenas pontos de vista hierarquizados numa totalidade que escapa de outro modo a um conhecimento racional.”⁶⁴

A ‘coerção’ do modelo histórico de que fala Granger, se exerceria aí no sentido de uma normatividade, atrelando as formas a seus significados de origem. A coerção do modelo estético, se assim também pudermos entendê-lo, se acusa na forma de regras associativas. Estas regras, que bem poderíamos chamar de compositivas ou sintáticas, ao se disseminarem, passam a fazer parte do *corpus* operativo do gênero e tendem a ser assimiladas como atemporais.

iv. A estética moderna

subjetividade

A estética moderna ocidental, particularmente, está fundada sobre a ‘descoberta’ da subjetividade humana. A Crítica do Juízo⁶⁵ de Immanuel Kant (1724-1804) é o divisor de águas entre a velha estética pitagórica de cunho estritamente objetivo, e a nova estética fundamentada no sujeito e na expressão da individualidade e da sensibilidade do sujeito. Um ideal de expressão ou de poder expressivo que não tardaria a suplantar a beleza clássica e a lógica do equilíbrio como *etos* dominante.

A subjetividade, contudo, não relega o objeto a um plano secundário. A relação de intensidade das sensações, atrelada a uma compreensão ainda mais elementar da linguagem artística, procura identificar o correlativo objetivo que, nos objetos, produz tal efeito. Na medida *em que deixa de lado esquemas pré-concebidos da beleza*, a percepção moderna constrói um juízo muito mais específico e particular, como é caso de Kant:

“Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento *não* pode ser *senão* subjetivo.”⁶⁶

Porém a sensação continua sendo um dado objetivo:

“(…) entendemos contudo pela palavra ‘sensação’ uma representação objetiva dos sentidos; e, para não correremos sempre perigo de ser erroneamente falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que sempre que sempre tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome, aliás de um sentimento. A cor verde dos prados pertence à sensação *objetiva*, como percepção de um objeto do sentido; o seu agrado, porém, pertence à sensação *subjetiva*, pela qual nenhum objeto é representado (…)”⁶⁷

É sintomático que Kant proponha isto numa época em que a psicologia já dava seus primeiros passos e que ele mesmo já utilize a expressão para de-

⁶³ *Id.*, p. 342.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Título original: *Kritik der Urteilskraft*, 1790. (N.A.)

⁶⁶ Kant, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*, 1993, p. 47-8. (itálico orig.)

⁶⁷ *Id.*, p. 51. (itálico orig.)

signar o estudo do comportamento do ser humano. Ao longo do século XIX, este campo do conhecimento ganharia força lentamente e seus conceitos rapidamente se espalhariam por outras áreas da ação humana, particularmente as artes.

nova sensibilidade

A construção de uma nova sensibilidade, tal como a ideava John Ruskin (1819-1900), é a mesma que se deixa assimilar às descobertas científicas relativas ao tema. Dos signos incondicionais da arte de Humbert de Superville (1770-1849) à fisiologia de Wilhelm Wundt (1832-1920) e a psicologia de Theodor Lipps (1851-1914), a estética e a história da arte sofrem um profundo realinhamento ao final do séc. XIX e se impõem como disciplinas independentes, ainda que de forma relativa.

Do entrelaçamento entre arte e ciência se faz surge um corpo de teorias estéticas que se constitui na Alemanha, após a segunda metade do séc. XIX. Estas teorias intentam estabelecer um pensar teórico sobre a arte, não só como reflexão, mas também como ação. Teorias que tiveram sua origem, mal ou bem, nos escritos de Gottfried Semper (1803-79), que influenciaram decisivamente nesta direção. Ele é provavelmente um dos pais da doutrina do *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total, reunião de todas as artes numa só) junto com seu dileto amigo, o compositor Richard Wagner (1813-83). Fora da Alemanha, o único equivalente à altura destes desafios foi o francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79).

Dos desmembramentos disto poderíamos citar agora, resumidamente, as teorias visualistas de Heinrich Wölfflin (1864-1945), as idéias abstracionistas de Wilhelm Worringer (1881-1965) e a pesquisa ornamental de Alois Riegl (1858-1905) que reconsideraram, respectivamente, a excelência da produção barroca, os padrões geométricos das expressões artísticas tradicionais (etnografias) e a importância das artes menores. No caso de Riegl, particularmente, seu conceito de *Kunstwollen* (volição artística, desejo de arte) parece reunir já as características de uma arte moderna ao propor uma concepção de arte baseada na expressão de uma volição (subjéctiva) que desconsidera as formas estabelecidas da arte.

a Gestalt

Boa parte do sucesso do *etos* criativo da Bauhaus se deve ao influxo destas teorias, fato que afirma o modernismo como um movimento originalmente germânico⁶⁸. Mas a construção de uma sensibilidade moderna (ao abstrato) dependia de um corpo de teorias que, em sua forma continental (*Kunstwissenschaft*⁶⁹) viriam na forma da psicologia *Gestalt*, e que conferiu um *status* científico ao estudo da psicologia da forma.

A ação da *Gestalt* consistia dos efeitos que elementos isolados de um determinado contexto tais como cores, formas, ritmos e linhas poderiam produzir na percepção das pessoas. A aplicação prática dos conceitos obtidos a partir dos indicativos de estímulos sensoriais deu um enorme impulso à afirmação dos valores de uma arte abstrata como o que ocorreu nas artes plásticas e no *design* da Bauhaus ao longo da década de 1920. A *Gestalt* provém originalmente da psicologia e sua introdução na Bauhaus se deve ao trabalho pioneiro de Paul Klee (1879-1940, Fig. 1.2), Wassily Kandinsky (1866-1944) e László Moholy-Nagy (1895-1946).

⁶⁸ As teorias alemãs têm repercussão na Rússia czarista (ou pré-revolucionária), mas este tema não será tratado aqui.

⁶⁹ Ciências gerais da arte, por oposição ao *art critic* anglo-saxão. (N.A.)

Fig. 1.2

Paul Klee.
Moça sem par, 1922.

A construção de uma nova sensibilidade exigia o rompimento com as formas estabelecidas da arte, recolocando a experiência sensível em primeiro plano.



semiologia

A semiologia, “ciência não apenas dos sistemas de signos reconhecidos como tais, mas como a ciência que estuda todos os fenômenos da cultura como se fossem sistemas de signos”⁷⁰, como Eco a define, nos dá bem a medida que a invasão de termos oriundos da lingüística de Saussure e a semiótica de Charles Sanders Peirce⁷¹ tiveram sobre áreas da comunicação humana. São esquemas interpretativos de cultura, oriundos da Teoria da Comunicação, que chegam a suplantam os esquemas da *Gestalt* tão caros à cultura moderna propagada pela Bauhaus, por exemplo. Partem do entendimento de que tudo é comunicação e tudo pode ser reduzido à signos. Os signos, dispersos na cultura de massa, passam a ser vistos como uma realidade supra, como uma linguagem em si mesmos.

Porém aí se configura uma tendência, em parte por pressão dos meios de comunicação de massa, a interpretar tudo à luz da semiologia. Com isso a linguagem, como termo, suplanta o estilo, que passa a ser visto como uma forma superada, uma taxonomia de formas mortas. Mas linguagem é um termo genérico que apenas sugere a possibilidade de comunicação do gênero, que então passou a se chamar ‘meio’. Forma-se um tipo de teórico-comentarista capaz de falar sobre todos os meios se saber nada de nenhum, como no caso das teorias e derivações da Escola de Frankfurt. A transposição de categorias lingüísticas, por meio da semiologia e da semiótica, para uma análise geral de signos, ainda causa horror aos puristas. O problema principal é que muitos aspectos técnicos são postas de lado para favorecer uma visão de conjunto favorável à publicidade. De toda forma, o relacionamento da lingüística com a semiologia nunca foi resolvido.

Mas a publicidade não visa a fruição nem a contemplação, atitudes tipicamente estéticas, e sim o convencimento e a persuasão. Por isso, por trás do mundo plano da publicidade, ficam as tecnicidades rejeitadas. Uma miríade de teorias e modelos tem levado a semiologia ao ‘esmigalhamento’ e a ciência

⁷⁰ Eco, *op. cit.*

⁷¹ Peirce, C.S. *Collected papers*, 1958 (tít. bras: *Semiótica*).

que “ainda não existia e que não se sabia o que viria a ser”, como propunha Saussure, de linguagem em linguagem cada vez mais se transforma numa Torre de Babel⁷². No percurso inverso ao da semiologia, voltaremos então às travas das tecnicidades ‘esquecidas’.

trava lingüística

O principal problema, pondera Elvan Silva, é que nem todo processo comunicativo constitui uma linguagem, pois para isso seria preciso admitir-se a possibilidade de seu desmembramento em unidades independentes⁷³. Mas isto nem sempre é possível, como no caso da pintura, escultura ou fotografia. No caso da primeira, por exemplo, “as diferenças cromáticas entre as diversas regiões de um quadro não são intervalos nem constituem elementos físicos legítimos para um processo de decomposição da figura em termos autônomos”. Por isso, o autor nos apresenta uma situação bastante ambígua, de não sabermos se o mesmo se trata mais de uma comunicação *não-verbal* do que de uma linguagem *não-verbal*, onde termo linguagem estaria designando, abstratamente, “a faculdade biológica que possibilita aos indivíduos aprender e usar a língua.”⁷⁴

Às linguagens discretas ou contínuas ainda se coloca o problema adicional de suas seqüências perceptivas. No caso da linguagem verbal há o problema da seqüência temporal de colocação dos vocábulos segundo a ordem daquilo que se pretende enunciar. Mudando-se esta ordem, altera-se o sentido, pois cada elemento tem um valor único. É o caso do sintagma, caracterizado como “uma seleção e combinação de signos, numa extensão *linear irreversível*”⁷⁵, ou seja, situação “em que os elementos não podem ser pronunciados simultaneamente, nem invertidos, pois cada termo extrai seu valor por oposição ao que o antecede e ao que o sucede.”⁷⁶

gêneros e notação

Entretanto, algumas perspectivas de superação deste imbróglio podem ser vislumbradas, por exemplo, na música. Se como linguagem eminentemente não-verbal ela é contínua, se desenvolveu, gradativamente, um processo de codificação gráfica que permitia transcrever a sua continuidade musical. Nelle, com recursos lingüísticos discretos, a composição musical pode ser analisada desde uma perspectiva rigorosamente semiológica, tal como em obras literárias.

A perspectiva de uma análise do comportamento dos gêneros tendo em vista o sistema notacional nos obriga a contornar a visão tradicional sobre o sistema das artes. Via de regra, os gêneros artísticos são considerados basicamente segundo a forma de percepção mais atuante, privilegiando a visão do receptor/fruidor. Todavia, *desde o ponto de vista do processo de criação* parece importante direcionar a atenção ao papel crucial desempenhado pela notação, elemento por excelência do criador.

Na arquitetura, como na música, a notação é o meio pelo qual se procura captar, de um modo mais ou menos rigoroso, a possível caracterização discreta da língua, tal como na escrita⁷⁷. É a ferramenta destinada à *transcrição*, tal co-

⁷² (<http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-4.htm>) Sítio da Universidade Aberta de Lisboa, acessado em 31/10/2008.

⁷³ “No contexto de uma linguagem discreta (ou descontínua) os elementos componentes da mensagem podem ser isolados, sendo portadores de significações individuais, *mesmo isoladamente*.” Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*. Porto Alegre, UFRGS-CNPq, 2001. Relatório de Pesquisa. (itálico original)

⁷⁴ Crystal *apud* Silva, E. *Fundamentos*, p. 81.

⁷⁵ Silva, E. *Semiologia & Arquitetura*, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁶ *Id.*, p. 103-5.

⁷⁷ Silva, E. *Semiologia*, p. 105.

mo a fala para a escrita. Esta intermediação opera por um processo de códigos gráficos representativos. Mais do que signos com instruções precisas, estes códigos se articulam por meio de regras próprias e preceitos teóricos abstratos: a *composição*. E, mais do que uma simples ferramenta de transcrição e representação, seu poder de organização abstrata do objeto representado não tardaria a impor-se na criação de objetos.

Sob este mundo de possibilidades aberto pela composição nem mesmo a presunção sobre a pintura, cuja transcrição coincidiria formalmente com seu próprio objeto, pode se manter. A *schematta*, seqüência de esboços sucessivos para construção da cena e conhecida desde a Renascença, demonstra que nem na pintura a criação é um processo linear. Na planta ou na pauta, a notação é uma instrução precisa. Nenhum texto ou descrição pode substituí-los. A notação é uma linguagem concisa; acrescida de regras e conceitos abstratos ela é uma composição. Com elas realizamos *operações de estilo*, alterando a forma de um objeto pelo ato de compor.

epistema cumulativo

Por meio da notação o repertório de um gênero pode assim ser trabalhado continuamente, repondo-se suas formas e significados, num processo de inovação contínua. Entretanto, em certas épocas, estes mesmos processos artísticos se renovam de forma mais ou menos extensa. É o momento em que todo o processo se reorganiza, há uma forte mudança de expressão ou surge então um novo estilo e que, como nota Jacques Guillerme, muitos insistem em entender como 'linguagem'⁷⁸.

Esta reorganização dos processos criativos, por degraus ou patamares sucessivos, parece se alinhar muito bem com a descrição do conhecimento científico por Piaget⁷⁹. Para ele todo conhecimento deve ser considerado "como relativo a certo estado anterior de menor conhecimento e como suscetível de constituir ele mesmo um estado anterior por relação a um conhecimento mais desenvolvido"⁸⁰. Com isto, determinar como se crescem os conhecimentos implica em "considerar que todo conhecimento sob ângulo de seu desenvolvimento no tempo", ou seja, como um "processo contínuo, sem jamais atingir seu começo ou fim"⁸¹. Piaget entende a epistemologia genética como uma homologia: "todo conhecimento implica uma estrutura e um funcionamento" - o estudo de uma estrutura mental "constitui uma sorte de anatomia e a comparação da estruturas diversas e assimiláveis, uma sorte de anatomia comparada"⁸².

Sob este ponto de vista, as rupturas de sistema de que fala Kaufmann⁸³ não são senão uma outra forma de enunciar o problema da transição de estilos. O fenômeno é o mesmo, mas o que parece uma ruptura pode bem ser a reorganização de um velho sistema num novo patamar de relações. Em áreas não axiomáticas do conhecimento, particularmente no estudo da criação artística, o concurso de outras áreas não é contínuo, nem constante. O sistema se reor-

⁷⁸ Guillerme, J. *The Idea of Architectural Language: A Critical Inquiry*. In: *Oppositions* n° 10, fall 1977, p. 21-26.

⁷⁹ Piaget, J. *Introduction à l'épistemologie génétique*, 1950.

⁸⁰ *Id.*, p. 13. (fr. orig., trad. livre)

⁸¹ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

⁸² *Id.*, p. 14. (fr. orig., trad. livre)

⁸³ "(...) o homem não esquece por completo as formas que seus antepassados idearam. Estas voltam uma que outra vez. Sempre houve 'renascimentos' e sempre os haverá. Contudo, há uma grande diferença entre o gótico e o neo-gótico. E, junto ao aparecimento e desaparecimento das formas se produz outra mudança, de raízes mais profundas, de maior alcance: a mudança na inter-relação das partes, ou seja, no que proponho a chamar o sistema." Kaufmann, E. *La arquitectura de la ilustración*, 1974, p. 96. (esp. orig.)

ganiza e se atualiza continuamente, alguns elementos são deixados de lado em benefício de outros mais adequados, mas a lógica acumulativa prevalece. Quando um novo patamar é alcançado, o sistema tem seu alcance ampliado.

genealogia

Muito próxima à epistemologia genética, a compreensão genealógica nos remete ao estudo das origens. O método genealógico nos impõe o estudo evolutivo das idéias. A *Encyclopédie* de Diderot a ela se refere como conhecimento sistemático: *genos* [raça, linhagem] + *logos* [discurso, tratado], o que nos coloca o problema da conexão de dois termos. De um lado, da expressão de uma determinada categoria e, de outro, do gênero de representação daquela categoria, onde as palavras *discours* ou *traité* parecem indicar um problema de tradução. De acordo com Sigrid Weigel, com a derivação do grego, o termo não é só marcado como uma palavra de proveniência estrangeira, mas como parte de uma genealogia lingüística na qual “o cômputo de sua proveniência é acompanhado da troca de uma linguagem para outra.”⁸⁴

São conhecidas as teses de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Michel Foucault (1926-84) sobre o tema. O primeiro repropôs o tema para a filosofia em sua *Genealogia da Moral*⁸⁵ como instrumento de crítica à configuração da moral cristã, para ele erigida segundo a ética do escravo. O segundo⁸⁶ retoma a idéia explorando-a no sentido de desconstruir uma construção moral dominante a partir de temas secundários. Com isso se entenderia a formação genealógica de um conteúdo inicialmente difuso ou secundário que Foucault denominou de emergência (*Entstethung*). Embora num sentido diverso de Nietzsche, sua idéia de genealogia não busca uma origem ou causalidade única, mas de lutas.

Entretanto, no século XIX, inquestionavelmente, o sentido mais amplo e difundido de genealogia era o da história das linhagens das famílias nobres⁸⁷. Neste sentido se inclui toda a gama de representações de narrativas tabulares, gráficas e simbólicas “nas quais os registros e tabelas formam uma sorte de fase transicional entre as representações míticas e gráficas.”⁸⁸ Dito de outra forma, a história do conhecimento genealógico só pode ser descrita no contexto de seus modos de mediação e representação. Ou, para ser mais preciso, genealogia é “a história das práticas simbólicas, iconográficas e retóricas, sistemas de gravação e técnicas de cultura nas quais o conhecimento das famílias, raças e espécies ou da sucessão da vida no tempo é repartido.”⁸⁹

Kant a utilizava como equivalente aos seus *Stambegriffe*, ou seja, os conceitos primitivos e originais do puro entendimento. Conceitos que geram conceitos ou que estão em sua matriz dedutiva. O que, epistemologicamente, nos conduz ao paradigma científico de uma epigênese e, filosoficamente à epigênese da razão pura. O que significa que a metáfora e o conceito científico ocorrem ao mesmo momento, ao passo que esta oposição (entre a metáfora e o discurso figurativo) é precedida pela metáfora absoluta como um impulso produtivo⁹⁰.

⁸⁴ Weigel, S. *On the iconography and rhetoric of an epistemological topos*, 2008.

⁸⁵ Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*, 1887.

⁸⁶ Foucault, M. *Nietzsche, genealogy and history*, 1971.

⁸⁷ Weigel, *op. cit.*

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

Disso se pode depreender a origem da linguagem na figura de uma árvore, pela ramificação de decisões, na forma de ramificações e deduções, presente tanto no processo de argumentação como em relação ao desejo. Roland Barthes, referindo-se aos exercícios espirituais de Inácio de Loyola, a descreve como um organograma destinado a “regular a transformação de uma solicitação em linguagem ou a produção de uma cifra capaz de excitar a resposta divina.”⁹¹ Para Barthes havia algo de cibernético nestes ‘exercícios’ e, como tal, nos sistemas lingüísticos qualquer transformação no discurso leva à conversão de tudo – coisas, ações, desejos – numa estrutura generativa da linguagem e da retórica.

modelos estocásticos

Neste aspecto, já dentro da possibilidade de estudo do estilo no âmbito da matemática se deparam dois obstáculos fundamentais. O primeiro é o da redução de uma sintaxe a uma estrutura algébrica e o segundo, da articulação do sentido e da significação. No primeiro caso o problema proposto não é resolver uma estrutura fundamental para toda a língua possível, mas construir modelos abstratos, cada vez mais pobres em recursos (reducionismo) para aproximar o funcionamento das sintaxes⁹². No segundo compete uma delicada engenharia de níveis ou planos de significações, também referidos como meta-lógicos⁹³.

Por um lado, ao tentarmos reduzir a gramática a um equivalente algébrico nos defrontamos com o caráter aberto das configurações lexicais, pois não é possível, de antemão, definirmos o número de variáveis de tal modelo combinatório. Para isto, um sistema lingüístico, por sua vez, teria que se aproximar do formalismo da linguagem matemática ao qual o maior obstáculo é justamente a semântica, que decide se uma palavra é correta ou não⁹⁴. Nesse sentido uma estocástica, ou, mais propriamente, uma gramática generativa, gera exemplares imperfeitos e sua noção ideal de estudo seria, claro, no sentido da geração de frases efetivamente corretas da língua, como pretendia Chomsky⁹⁵.

Por outro lado, certas estruturas da língua não são propriamente lingüísticas, ou seja, não são detectáveis nem pela gramática, nem pela sintaxe. Neste aspecto Granger sugere a forma como internível⁹⁶ ou estrutura potencial segundo uma escala, onde, ainda dentro de um sistema fechado, simbologia e morfologia se opõem. Então as relações sintáticas aparecem “quando se desce da estrutura aos seus elementos”, e as relações morfológicas, “quando se sobe dos elementos às suas funções”⁹⁷.

pseudojogo

Na iminência de uma inflação de construções sem sentido, que se avizinha da percepção de uma impossibilidade de controle efetivo dos modelos generativos, algumas alternativas parecem bastante plausíveis. A possibilidade de estudo do estilo segundo uma teoria de jogos é aventada por Granger desde o entendimento da invenção arquitetônica como apresentada por Viollet-le-Duc

⁹¹ Barthes, R (*Loyola*. In: Barthes, Sade. *Fourier, Loyola*, 1977) apud Weigel, *op. cit.* (ing. orig., trad. livre)

⁹² Granger, *op. cit.*, p. 173.

⁹³ Miller & Chomsky (*Finitary models of language users*) apud Granger, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁴ “Uma gramática é, pois, exatamente um conjunto de regras ou um procedimento que permite decidir se uma palavra é correta, ou seja, se efetivamente faz parte da língua.” *Id.*, p. 173.

⁹⁵ *Id.*, p. 191.

⁹⁶ Na análise de Halliday distinguem-se três níveis de análise: o da substância, o da forma e o da situação; e dois interníveis que os ligam: o da fonologia e da ortografia, entre os dois primeiros, e o do contexto, entre os dois últimos. Halliday, M.A.K. (*Categories of the theory of grammar*) apud Granger, *op. cit.*, p. 192.

⁹⁷ Granger, *op. cit.*, p. 193, n. 27.

em seus *Entretiens sur l'architecture*, cujo valor estético, se é que o tem, nasce como a solução de um problema técnico⁹⁸. Mas a questão principal é que no 'problema técnico' ocorre justamente o 'embaralhamento' das estruturações que definem o efeito de estilo. E a beleza que daí possa nascer serve tanto às formas 'canônicas' quanto às formas 'convulsivas' descritas pela história da arte⁹⁹.

Desde este ponto de vista, o estilo se assemelha a uma estratégia destinada a atingir o receptor e impor-lhe a necessidade de decifração, maximizando-lhe o efeito de surpresa. O 'jogo' então que se impõe, para o emissor, seria o de criar na mensagem um sobrecódigo capaz de ser entendido pelo receptor. Para este, o jogo seria o de pressupô-lo sensível, não só ao conteúdo literal da mensagem, mas também a certas regularidades ou irregularidades desta, independente do uso ordinário da língua¹⁰⁰. Só que isto não se trata de um jogo 'verdadeiro' porque não há como se definir uma matriz de ganho, tampouco critérios de sucesso ou fracasso. Não se trata, inclusive, de um jogo em seu sentido estrito, mas de um pseudo-jogo que exclui as considerações algébricas: porque uma vez que estas deixam de ter sentido, a solução ou estratégia de equilíbrio dá lugar "a uma zona optimal de sobre-codificação, fora da qual a decifração pelo receptor se torna ou muito árdua ou muito fácil"¹⁰¹.

Por estas vias, contudo, os caminhos que restam, apresentam diferentes graus de dificuldades e sutilezas peculiares da representação matemática de certo universo da língua. Seja pela via da atribuição de pesos aos sobre-códigos ou por modelos especiais que permitam formular hipóteses sobre o sucesso estético e orientar a definição, ainda que abstrata, da 'boa estratégia'¹⁰². Face a isso a análise do esteta não deveria se deixar prender ao jugo da estrita interpretação de significados, mas saber também explicar os fenômenos.

contexto estilístico

Um encaminhamento nesse sentido pode estar na teoria de contexto ou de 'procedimentos estilísticos' de Michel Riffaterre¹⁰³ que propõe o estilo como a interrupção de uma cadeia de elementos ou eventos previsíveis, introduzindo, nos objetos, um comportamento imprevisível. O que implica entender que todo fato de estilo se dá por contraste com algum outra coisa e que "todo conceito de um valor estilístico intrínseco é vazio"¹⁰⁴. Por isso é que o estilo é um instrumento que facilita, principalmente, a decodificação¹⁰⁵. De modo que não se poderia contestar que as regularidades a que o estilo submete a mensagem possam fornecer um fio condutor para a decifração. E isso impõe, por um lado, a presença do receptor como forma de aferir a eficiência do dispositivo. Mas, por outro lado, apela a uma apreensão demasiado 'consciente' do fenômeno, ou seja, relegando ao limbo efeitos inconscientes muitas vezes cruciais.

E é neste ponto precisamente que um texto de Edgar Allan Poe (1809-49), *The Philosophy of Composition*¹⁰⁶ (1846), começa a fazer sentido quando falamos de estilo e dos efeitos que pretendemos atingir. Nele o autor descreve a sorte de recursos e objetivos que teve em mente ao escrever o poema *O Corvo* (1845). É

⁹⁸ *Id.*, p. 240.

⁹⁹ *Id.*, p. 241.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 243.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Id.*, p. 248.

¹⁰³ Riffaterre, Michel (*Stylist context*, 1960) *apud* Granger, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁴ Riffaterre, *loc. cit.*

¹⁰⁵ Riffaterre (*Vers la définition linguistique du style*, 1961), *loc. cit.*, p. 233.

¹⁰⁶ *In*: Lovett, R.M. *American Poetry & Prose*, 194?, p. 429-36. (texto integral orig.)

que os meios de sobre-codificação utilizados – tom, extensão, uso do refrão, disposição dos ritmos, aliterações, cenários (*close circumscription of space*) – não podem ser demasiado explícitos e deve haver certa margem de sugestividade – uma corrente subterrânea de significação. Caso contrário incorre-se naquele “excesso de significação sugerida (...) o fato de transformar essa corrente subterrânea em corrente de superfície”¹⁰⁷ de que Poe acusa certa poesia, que destrói o efeito poético e, em linhas gerais, o efeito de estilo.

linguagens simbólicas

A lógica do estilo atua como a de um fio condutor entre elementos de origem diversa irreduzíveis a um estudo tipo gramático ou sintático. Já dissemos aqui que os códigos do estilo estão dispersos numa multiplicidade de níveis. E diferentes níveis sugerem diferentes aproximações de estudo e de trabalho. Pois, então, neste ponto preciso, é preciso entender que a origem da maior parte dos problemas entre estilo e linguagem até aqui descritos se originam da transposição de conceitos de gêneros diferentes, regidos por diferentes sistemas simbólicos. Ou ainda, que estes problemas sejam de ordem anterior, oriundos de uma lógica racional discursiva e representativa, já desvinculada, por natureza, de seus objetos referentes.

A razão da intransponibilidade total ou parcial de entendimentos parece residir no fato de que objetos de estilo manifestam uma forte componente simbólica e que símbolos míticos não se destinam a um discurso ou não se pretendem como tal. Embora *gerem* certo tipo de entendimento e mesmo um discurso particular, não partem de conceitos oriundos ou relacionados a um padrão distinto, pelo contrário, como sentenciar Susanne Langer, “agrupam grandes complexos de idéias cognatas, no qual todos os caracteres distintivos são fundidos e engolidos.”¹⁰⁸

Então encontramos aí o que Ernst Cassirer (1874-1945) definiu como ‘lei do nivelamento e extinção das diferenças específicas’¹⁰⁹, onde “cada parte de um todo é um todo em si mesmo, cada espécime é equivalente à espécie inteira”¹¹⁰. Neste aspecto, Langer esclarece que a significação das estruturas míticas, no entanto, “não é formal, nem arbitrariamente assinalada da mesma forma que a convenção”, uma vez que esta “assigna um sentido exato a um símbolo reconhecido”. Assim, seu significado “parece habitar nelas como a vida num corpo” e dessa forma é percebido como animados por ela, fazendo parte de sua essência e que a mente ingênua ou primitiva entende como qualidade de sua ‘integridade’¹¹¹. Por isso os símbolos míticos não parecem ser símbolos; aparecem como objetos, lugares ou seres inteiros e sua importância é sentida como um *poder* inerente.

Considerar o pensamento mítico, neste ponto, implica em admitir a inevitável cisão entre a coisa que origina o discurso e o discurso sobre a coisa. Toda análise lingüística se baseia em conceitos ‘racionalizados’ pela experiência discursiva, da linguagem verbal para o discurso sobre a linguagem verbal e deste para as outras ‘linguagens’, como tentou a semiologia. Mas seu discurso não está ligado a nenhum objeto ou gênero de origem. O estilo, seja como conceito ou como discurso, sempre esteve ligado mais diretamente à produção ou criação, e sua lenta transposição entre os gêneros bem demonstra as dificuldades de ‘correspondência’ entre literatura, artes plásticas, arquitetura

¹⁰⁷ Poe, *op. cit.*, p. 435.

¹⁰⁸ Langer, S. *On Cassirer's theory of language and myth*, 1949, p. 388. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁹ Cassirer, E. (*Die philosophie der symbolische Formen (vol. II): Das mythische Denken*, 1925) *apud* Langer, *op. cit.*, p. 388.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 388. (ing. orig., trad. livre)

¹¹¹ Langer, *op. cit.*, p. 388.

e a própria música. E a expressão 'artes visuais' mais uma vez exemplifica a construção de um discurso tão óbvio quanto inócuo.



conceitos operativos

O binômio estética-linguagem parece se constituir na origem do discurso estilístico sobre arte. O recurso à analogia é uma das formas sob as quais ele se apresenta. Metáforas, metonímias e outras figuras de linguagem estão presentes em qualquer obra mais singular. Mas nada impede de tentar transpor estes obstáculos no sentido de entender e compreender o significado histórico do estilo e seus termos, ou seja, analisando seus conceitos operativos ao longo da História da Arquitetura. Tarefa que interliga a teoria e a estética de arquitetura e cujos 'instrumentos' intelectuais precisam ser mais e mais afinados. O estilo, como termo fundamental de referência e de comparação da produção geral e artística merece ser reconsiderado.

Postas estas considerações, nosso objeto de estudo se define como *o estudo dos conceitos operativos de estilo formulados explícita e implicitamente na teoria da arquitetura, bem com de suas posições no todo do sistema como instância operativa*. O estilo aí articula os elementos de uma linguagem que, desprovida de maior sentido discursivo, se impõe por jogos de relações: elementos, disposições, ritmos, texturas, alinhamentos e ornamentos. Face à complexidade e instabilidade dos elementos postos em jogo, o estilo se apresenta como um meio de regulação, pois no extenso universo de combinações possíveis estilo é justamente uma ordem que faz sentido, pois como distingue Granger: "Se uma semântica pode existir, deve, pois, esclarecer-nos das unidades de sentido da língua e não sobre o sistema dos conteúdos significativos."¹¹²

¹¹² Granger, *op. cit.*, p. 152.

Cum in omnibus rebus, tum maxime etiam in architectura duo insunt: quo significatur et quod significat..
(Vitruvius)

Estilo é um ideal estabelecido por um princípio.
(Viollet-le-Duc)

Pretendemos conceber um estilo arquitetônico como um conjunto de traços estruturais e decorativos que, apesar de certas variações, se repetem dentro de uma determinada época .
(Emil Kaufman)

Style, par conséquent, a l'égard des arts du dessin, des leurs ouvrages, des facultés diverses et diversement modifiées de chaque artiste, exprime de même une manière d'être caractéristique, qui les fait reconnaître et distinguer avec plus ou moins d'évidence, et de la façon dont la nature imprime à chaque nation, à chaque individu, une physionomie particulière.
(Quatremère de Quincy)

Nossa relação como objeto industrial é funcional ; com a obra de arte é religiosa; com o objeto artesanal é corporal.
(Octavio Paz)

Cap. 2 O estilo arquitetonicamente considerado

A questão da linguagem na arquitetura é tão remota quanto o discurso sobre esta última. Vitruvius, nos Dez Livros de Arquitetura¹¹³, já fala de significados e significantes¹¹⁴, de elementos, de regras de distribuição e dos efeitos que podem ser obtidos por meio do domínio de tudo isso. Leon Battista Alberti (1404-72) nos fala de um acordo entre o criador e o espectador. Sebastiano Serlio (1475-1554), por meio da doutrina do caráter, insinua os primeiros significados que se pode atribuir às edificações por meio do emprego das ordens. Carlo Lodoli (1690-1761) insiste na *linguaggio per disposizioni ingegnosi e significative degli edifici*, ao passo que o Abade Laugier (1713-69) propugnava uma ordem gramática oriunda da cabana primitiva. J-F Blondel (1705-74) estenderia o conceito de caráter à configuração da planta, enquanto Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806) levaria o princípio da *architecture parlante* à prática. Com viés enciclopédico, A. C. Quatremère de Quincy (1755-1849) retomaria a doutrina do caráter e o mito da cabana primitiva no sentido de entender a origem de outras arquiteturas. J-N-L Durand (1760-1834) proporia o estudo compreensivo e comparativo das tipologias arquitetônicas ao mesmo tempo em que propunha um método de geração de novas tipologias. Mas só em meados do século XIX é que, já sob influência da psicologia, é que a discussão tomaria rumos um pouco diferentes.

Esta brevíssima exposição serve para realçar o fato de que a arquitetura não só acompanhou o tema como teria antecipado muito de seus aspectos mais marcantes. Percepção historicamente comprovável, pois a maioria dos temas relativos tratados em nível de teoria da arquitetura, em sua maior parte, só bem depois é vieram a ser propostos como de domínio da lingüística. O que, visto de outra forma, só evidencia o grau de comprometimento da teoria da

¹¹³ Vitruvius, Marcus ___ Pollion. *De architectura libris decem*, (séc. I a.C.). Como referência utilizaremos a edição espanhola de 1995, *Los diez libros de Arquitectura*, com tradução de José Luis Oliver Domingo.

¹¹⁴ Vitruvius. *Los diez libros de Arquitectura*, 1995, *op. cit.*, p. 59.

arquitetura com aproximações de natureza proto-lingüística. Exemplos não faltam e todos estão muito bem registrados pela teoria da arquitetura. E esta, em que pese sua especificidade, sofre os mesmos processos que as demais artes. Dentre o sistema das chamadas artes 'visuais' a correspondência é mais evidente, mas o desenvolvimento da notação de arquitetura e, posteriormente, da música, constrói um aparato simbólico com repercussões decisivas no desenvolvimento de seus objetos.

teoria da arquitetura

Por teoria da arquitetura entendemos o discurso doutrinário sobre o fazer arquitetônico. De maneira mais pragmática Hanno-Walter Kruft aponta que, do ponto de vista histórico, poderíamos considerar como teoria da arquitetura, a soma de tudo o que foi conscientemente formulado como tal ou como a história do pensamento sobre arquitetura registrado de forma escrita¹¹⁵. Já para Silva, ela é o conhecimento organizado em um determinado campo na forma de "um sistema de proposições, admitidas como verdadeiras, concebido para organizar, analisar, explicar e prever o conjunto de fenômenos do campo da arquitetura."¹¹⁶

Em tanto que se possa questionar a viabilidade de um campo de conhecimento como este, Silva lembra o fato de qualquer prática social ou individual, independente de sua relevância ou complexidade, admite uma teorização e que a "existência, ainda que não percebida, de um corpus teórico, suscita a necessária capacidade de elaborar certas previsões, sem as quais algumas práticas não poderiam ser levadas a cabo de modo eficiente."¹¹⁷ Evidentemente estamos em face de uma percepção da teoria como uma dupla realidade eminentemente discursiva e instrumental.

Já Kruft nos alerta que o formato da obra nos dá uma idéia melhor da amplitude do tema. Trata-se, em boa parte de textos escritos e, portanto, de um discurso explícito. Em outras situações a teoria são obras e o discurso deve ser deduzido a partir destas, como uma teoria implícita. Além disso, há um grande número de obras perdidas (na antiguidade) e cujos elos históricos apenas podemos supor. A isto ainda acrescentamos que há obras que são uma coleção de desenhos demonstrativos da aplicação de princípios, nas quais o pouco texto que há é, em geral, de pouca ou nenhuma serventia. Em outros há apenas a transcrição para um conjunto gráfico homogêneo de obras sob o critério de uma coleção de obras significativas ou exemplares.

meta-linguagem

Se o discurso sobre objetos arquitetônicos (edifícios) já é uma metalinguagem, a *teoria* da arquitetura seria o discurso sobre esta metalinguagem¹¹⁸. Ora, esta categoria desconfortável de *meta-metalinguagem*¹¹⁹ não pode prescindir de termos específicos que nos permitam ascender ou descender cuidadosamente de um plano a outro. Aí, falar de estilo é discutir as manifestações estéticas da arquitetura no mesmo plano da teoria, utilizando-se dos mesmos termos.

¹¹⁵ Kruft, H-W. *A History of Architectural Theory - from Vitruvius to the present*, 1994, p. 13.

¹¹⁶ Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, 2001, p. 41.

¹¹⁷ *Id.*, p. 42.

¹¹⁸ "A metalinguagem (...) é uma linguagem, isto é um plano de expressão (ou significante) que tem como plano de conteúdo (ou significado) outro plano de expressão, como é o caso de outra linguagem. (...) Sempre que um sistema de significação (significante) toma por objeto ou conteúdo outro sistema de significação (outro significante), ele se caracteriza como metalinguagem: é o caso do filme cinematográfico sobre o cinema, por exemplo, ou do texto escrito que analisa outro texto escrito." Silva, E. *Arquitetura & Semiologia: notas sobre a interpretação do fenômeno arquitetônico*, 1985.

¹¹⁹ "Em certo sentido, a Teoria da Arquitetura é o conhecimento do conhecimento da arquitetura. Assim, se existe uma Teoria da Arquitetura, pode existir uma Metateoria da Arquitetura, que seria o estudo do fenômeno do conhecimento peculiar ao ofício." Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, *op. cit.*, p. 62.

Uma teoria da arquitetura se propõe como discurso para toda arquitetura, pois mesmo os ramos teóricos como arquitetura egípcia ou arquitetura eclesiástica estão compreendidas dentro de um corpo maior. Só é possível admitir-se a existência de 'arquitecturas', como gêneros distintos capazes de acomodar idiomas distintos e estanques, mas ainda sim manifestações locais de uma classe superior: a arquitetura. Só que, diferentemente da literatura e da poesia, a arquitetura, assim como as demais artes não-verbais, não precisam ser 'traduzidas'.

obra continuada

Em nossa percepção, seja sob o ponto de vista do discurso, do meio ou da articulação de ambos, a teoria da arquitetura sempre manifestou um forte aparato lingüístico-estilístico, refletindo ou mesmo antecipando certas categorias de pensamento que só muito tempo depois seriam enunciados como 'de lingüística'. tem uma forte componente lingüística *avant-la-lettre*. A teoria da arquitetura é apresentada em obras que foram feitas para o seu tempo e como tal devem ser entendidas. Sua evolução ao longo do tempo demonstra que os problemas ali colocados estão em estreita correspondência com a prática, submetendo-se, também, a períodos de salto em que novos conteúdos são introduzidos.

Ocorre que muitas vezes, os conteúdos são apenas correções a uma prática geral já assimilada e tida por consolidada, como no caso da arte clássica. Precisamos então olhar para a teoria da arquitetura como uma obra continuada onde cada obra individual precisa ser lida como o capítulo de uma obra maior. Sob este ponto de vista, ela tende a se comportar na forma de um epistema cumulativo, submetido a certos patamares evolutivos, tal como descrito por Piaget e já apresentado no capítulo anterior.

Nesse sentido, a análise que aqui pretendemos desenvolver cumprirá seu papel se contribuir para clarificar certas zonas nebulosas não só da própria teoria, mas do seu próprio epistema. Trata-se, portanto, de uma área em que o discurso se depara com obstáculos que só podem ser transpostos pelo e para o desenho, e destes para a obra. Uma vez que nosso objetivo primordial é a manifestação da noção de estilo na teoria da arquitetura, *vis-à-vis* a sua *língua*, consideraremos, para todos os fins, a tríade discurso-desenho-obra como partes de uma única e contínua *teoria*.

i. Estilo vs. linguagem

débâcle semiológica

A emergência da lingüística contemporânea, no início século XX, contribuiu em grande parte para substituir nascentes considerações sobre o estilo, que vinham sendo feitas na arquitetura, particularmente suplantadas pelo viés semiológico dos 'signos' e das 'linguagens'. Após a 2ª Guerra, tal discurso, impulsionado pelas doutrinas da cultura de massa, põe em sombra ou mesmo rejeita, o tradicional recurso das analogias, tão ao gosto do primeiro Le Corbusier, e professa uma desmedida preocupação com os aspectos comunicacionais manifestados nas obras de arquitetura. Aspectos estes quase sempre confundidos ou entendidos como equivalentes da 'linguagem'. Daí a hipertrofia de 'linguagens' particulares, sorte de ramificação da língua arquitetônica numa miríade de pequenos atos destinados a preencher ou justificar certos nichos de mercado.

A 'febre' do pós-modernismo ao final da década de 1970 bem demonstra a extensão deste tipo de leitura, em especial da tendência do tratamento da arquitetura como uma 'mídia'. Claro que a massificação e a cultura *pop* aí atua-

ram como fatores de 'coerção', impondo certos padrões sociais de legibilidade, preocupação que não deixa de ser substantiva. Mas o rápido esgotamento do tema nos anos seguintes e a dificuldades inerentes de abordagem de certa forma revelaram a instabilidade do tema. A própria Teoria da Comunicação, salvo por certo núcleo da Escola de Frankfurt e sua Teoria Crítica, não obteve respaldo na arquitetura. O mais é o resultado de uma inflação de leituras semiológicas ou semióticas, que, comutáveis, são, no fundo, a mesma coisa. As abordagens de Venturi e Jencks, ainda que de corte indisfarçavelmente estruturalista (da escola filosófico-antropológica de Levi-Strauss) prezem levar estas questões ao paradoxo, expondo justamente o recurso do ornamento como o lado oculto da questão.

a questão do
ornamento

Mas 'ler' ornamento como signo de alguma coisa parece confundir o estético com o semiótico, conferindo ao segundo a primazia, obviamente. A arquitetura moderna dos anos 1920-30, por sua vez, propunham uma atitude exatamente inversa, com a primazia do estético. Mas como isto pode ser numa cultura reconhecida por seu inconfundível 'funcionalismo'? Em primeiro lugar por que teríamos que compreender melhor a diferença entre o conceito de funcionalidade e a doutrina funcionalista em seu real alcance histórico. Em segundo lugar há que se diferenciar 'ornamento' de 'comportamento ornamental' dentro. E em terceiro lugar entender o papel destas categorias na composição arquitetônica sob o influxo do elementarismo da *Gestalt*.

Segundo Oleg Grabar, 'a função do ornamento é ser o portador da beleza'¹²⁰. Isto nos coloca a questão de que menos do que significar, a função do ornamento é se mostrar, se exibir, tornar distinto um objeto, transformá-lo em obra. Se a cultura modernista se voltou contra o ornamento, o foi contra seu uso como apêndice ou adereço na prática *Kitsch*. E se a ideologia da arquitetura moderna é fundamentalmente anti-*Kitsch*, a expressão da beleza não pode ser senão abstrata. É a mesma função *califórica*¹²¹ da beleza só que deslocada para o nível abstrato da composição.

a Babel das
linguagens

A supressão do estilo pela linguagem, como conceito operativo, instaurou em sua produção o império do 'anything goes'. Como julgar a propriedade de objetos tão díspares, senão com o apoio imediato de teorias igualmente díspares? Hoje, então, face a tudo isso, não haveria propósito numa teoria abrangente da arquitetura ou num retorno à suas bases tradicionais de pensamento senão no caso de uma falência geral das teorias e abordagens semiológicas. Neste sentido teríamos que recompor a teoria da arquitetura até o momento em que a mesma parece ter sido abandonada em meio a um turbilhão de demandas e acontecimentos, já nos umbrais no século XX.

O retorno ao pensar teórico pode bem ser a conseqüência de uma crise geral de conceitos e valores. O que, certamente não se restringe à arquitetura. A crítica em geral parece ter entrado num beco sem saída e até as transgressões se tornaram insípidas e sem sentido. O crítico francês Rainer Rochlitz¹²² ressalta a percepção geral de que a arte contemporânea perdeu o rumo em seu próprio emaranhado de tendências. E a retomada da teoria se insinua como o ca-

¹²⁰ Oleg Grabar *apud* Paim, G. *A beleza sob suspeita*, 2000, p. 116.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² "Mais freqüentemente ignorado pelo grande público, a provocação artística no meio institucional, tornada rotineira, revelou seus limites. Habitado ao questionamento da noção de arte, o amador da arte se interessa, hoje em dia, à força plástica e/ou à inteligência das transgressões eventuais que ao último (*tour d'écrou*) infligido ao conceito de arte. De um só golpe o sim e o não da arte contemporânea perde em geral muito de sua importância." Rochlitz, R. *La querelle de l'art contemporaine*, 1998, p. 120. (orig. fr., trad. livre)

minho de volta às origens. Na arquitetura, da mesma forma, o interesse se espelha na crescente quantidade de títulos sobre o tema, que simplesmente se multiplicou desde quando iniciamos este trabalho. Importante ressaltar que com o desenvolvimento da Internet, obras originais até então desconhecidas ou inacessíveis estão agora disponibilizadas na rede para consulta ou cópia eletrônica.

* * *

língua e linguagem

No capítulo anterior expusemos as definições de Saussure a respeito de língua e linguagem. Neste aspecto, não a arquitetura, mas mais especialmente a construção e o edifício, podem ser entendidos em seu conjunto como uma *língua*, pois podemos encaixá-lo dentro do “conjunto dos hábitos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender”. Os quais não existem “senão em virtude de um contrato estabelecido entre os membros da comunidade” e que o indivíduo não pode, “por si só, modificar ou criar”.

Já o “ato individual da fala”, ou seja, a linguagem, necessita da ação de um sujeito capaz de lhe conferir uma articulação mínima neste conjunto de modo a transmitir alguma mensagem. Para haver linguagem é preciso que haja signos ou simplesmente códigos capazes de denotar esta mensagem. Uma linguagem é o meio de comunicação entre espécies animais ou qualquer sistema formal de símbolos. A linguagem humana é caracterizada pela expressão articulada de sons e pelos signos gráficos¹²³. Mas fica bem difícil diferenciarmos língua de linguagem sem recorrer ao contexto da língua francesa. Para Saussure, a *langue* é o conjunto geral de regras sintáticas e semânticas de uma linguagem em particular e a *parole*, suas significações ou discursos particulares. A língua é um “sistema de diferenças de som combinado com diferenças de idéias”¹²⁴. É a maior unidade do sistema e a palavra, a menor. No universo anglo-saxão, esta sutileza é suprimida pela onipresença da palavra *language*.

A *língua* de Saussure assume um caráter idiomático não totalmente estranho à arquitetura. Basta que pensemos nas características do clima, da geografia e da história de um povo, da mesma forma como podemos perceber diferenças gerais entre o barroco italiano, francês ou inglês, por exemplo.

Na arquitetura a atuação sincrônica da língua tem uma correspondência mais direta com os materiais e as técnicas, que configuram uma espécie de primeiro código natural da construção. Já a forma do edifício pode melhor denotar finalidades específicas dentro de um conjunto mais amplo de indivíduos, onde a língua demonstra sua atuação diacrônica. Em ambos os casos podemos dizer que há comunicação de conteúdos, por signos ou códigos, que são entendidos, mas não necessariamente ‘lidos’. Mas o ‘ato individual da fala’ pode implicar em práticas coletivas bem características, em que procedimentos e conhecimentos específicos são compartilhados. Como também pressupõe adequação dos meios expressivos ao propósito dos edifícios, a ‘linguagem’ em questão parece coincidir com a descrição da própria técnica.

fala e escrita

Ainda no corpo das teorias lingüísticas, a linguagem humana, verbalmente articulada, tem sua gênese na fala, ou na fonologia. Aceito tal fato, a fala é uma linguagem natural, assim como a dos gestos e sinais. Num segundo momento, o desenvolvimento de uma linguagem simbólica, isto é, de signos que pudessem ser inscritos como o alfabeto e os numerais, permitiu o esclarecimento e a precisão de questões e formulações abstratas, de outra forma impossíveis.

¹²³ Houaiss, 2004.

¹²⁴ de Saussure, F. *Curso de lingüística geral*, 1978.

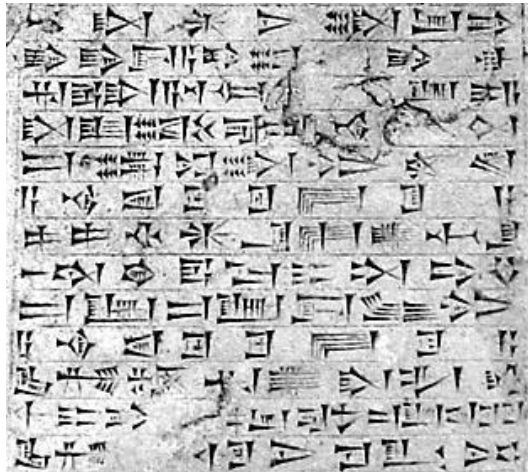
A escrita suméria, por exemplo, é a mais antiga forma de língua escrita conhecida e está estruturada não em alfabetos, mas em morfemas. Tal escrita possibilitou um avanço ‘científico’, cultural e institucional como nenhuma outra civilização de sua época. Sua escrita era feita em tábuas úmidas de argila com uma espécie de cunha chamada *estilo* que imprimia seu peculiar aspecto de ‘cunhas’ dispostas entre si compondo vocábulos e frase. Cabia aos escribas a exclusividade do uso da escrita para o registro de propriedades e pertences, tanto quanto da descrição e concepção de edifícios, esta última tida como ‘divina’. Portanto, não só cabe aos sumérios a primazia do código representativo da planta, mas também seu uso com fins ao planejamento físico de ações urbanas e administração territorial¹²⁵ (Fig. 2.1).

A escritura se emancipa a partir da fala ou da representação de gestos ou signos naturais. Em determinado momento dela se emancipam, mas sem nunca deixar de guardar certa relação com seu elemento de origem. Esta autonomia relativa ou aparente é também a origem da perene desconfiança da sociedade para com seus escribas, tema que motivou o suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-78) a escrever seu famoso *Éssai sur l'origines des langues* (1781). Na obra argumentava contra a língua escrita em favor da naturalidade e da honestidade do gesto, que desenvolve sua tese de que o homem nasce bom, mas a sociedade e suas instituições o corrompem¹²⁶.

Fig. 2.1

Escrita cuneiforme.
Civilização suméria,
4.000 a.C.

Mais antigo exemplo de escrita conhecido. A aparência de cunhas provém da forma da ponta do instrumento de incisão e de sua pressão sobre a tábua de argila.



barreiras

A aposição de um código escrito (desenho) aos códigos naturais da construção evidencia a dupla origem da arquitetura: como clivagem e como mito. No primeiro caso há um claro refluxo entre o código que, inicialmente representativo, passa a comandar ou re-ordenar os códigos construtivos em camadas distintas de informação. No segundo a figura dos zigurates babilônicos dá vazão a uma estrutura tão imensa que nem os próprios construtores a entendem, duvidam da sua exequibilidade ou até mesmo de que pudessem ter realizado tal feito sem a intervenção divina. Daí o sentido arquitetônico que se pode depreender do mito da Torre de Babel (Fig. 2.2).

No entanto, toda sorte de analogias lingüísticas e, porque não até, de homologias, apressadamente assimiladas, podem levar a erros de inferência. É quando aparece, justamente, a especificidade das estruturas e funções de diferentes sistemas expressivos relativo ao organismo da linguagem verbal¹²⁷. Se do

¹²⁵ Kostof, Spiro; Castillo, Gregory; Tobias, Richard. *A History of Architecture: Settings and Rituals*, 1995.

¹²⁶ Roussau, J-J *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754.

¹²⁷ Guillerme, J. *The idea of architectural language: a critical inquiry*. In: *Oppositions* nº 10, p. 22.

ponto de vista do pensamento crítico as analogias representaram material para a indústria do comentário, na prática, repara Jacques Guillerme, esbarrou na heterogeneidade do significado, pois é difícil saber “como construir um repertório de elementos formais com valor sêmico que funcionassem como as clássicas unidades da lingüística”¹²⁸. Além do que a sintaxe da linguagem arquitetônica é “muito fraca para modelar as relações sintáticas entre os signos arquitetônicos”¹²⁹. Sem a discreção e a descontinuidade, a arquitetura não apresenta a seqüência temporal necessária à linguagem discursiva na colocação dos vocábulos, nem mesmo o sintagma se apresenta como um uma extensão linear irreversível¹³⁰.

Fig. 2.2

Peter Brueghel.
Torre de Babel, 1563.

O mito do zigurate evidencia a importância de um código de nível mais alto que a mera construção, sem o qual os discursos internos da obra se tornam sem sentido.



descontinuidade

Mas embora a descontinuidade pareça um dado óbvio para desqualificar qualquer equivalente discursivo, cabe observar que a linguagem verbal também se apresenta, em sua forma fonética, de forma contínua e não-discreta. E, da mesma forma, a música, uma linguagem não-verbal, é contínua, mas se constituiu um processo de codificação gráfica que permite transcrever a sua continuidade¹³¹ de forma discreta e descontínua.

A notação arquitetônica, tal como a notação musical, constitui um processo mais semelhante. Da matéria ao código geométrico da épura se estabelece uma descontinuidade de meio. Mas o código notacional, tal como seu objeto, é contínuo, ou seja, não apresenta a dimensão temporal da música ou da escrita. Exemplo de que os problemas relativos à análise semiológica, como assevera Silva, estão longe de serem solucionados¹³².

¹²⁸ *Id.*, p. 23.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Ver cap. 1, p.15.

¹³¹ Silva, E. *Semiologia & Arquitetura*, *op. cit.*, p. 105.

¹³² *Ibid.*, p. 105.

O conceito de sintaxe em arquitetura deriva da superposição de uma ordem construtiva, de uma ordem dispositiva e de uma ordem distributiva, concepção que remonta à Vitruvius¹³³. Segundo a prática clássica da arquitetura nos séculos XV a XVIII, isto significa que o arranjo geométrico deveria satisfazer estas três condições que poderíamos resumir como vínculos tectônicos (1), tipológicos (2) e ornamentais (3). Isto confere com a aceção comum de sintaxe ao preencher as condições de ordem, concordância e subordinação¹³⁴.

O problema é que a longa estabilidade de um léxico (elementos de arquitetura) e de uma sintaxe (modelo) na história da arquitetura chegaram a sugerir a possibilidade da normatização estética de seus elementos e de sua prática. Em arquitetura estes períodos coincidem com os estudos comparativos das línguas européias e com a fixação de suas gramáticas. Isto é típico de processos tipológicos onde, segundo Mário Krüger¹³⁵, não havendo inovações técnicas relevantes, a estabilidade de uma parte importante do sistema é mantida (tectônica) e no 'jogo' do estilo predominam as adaptações tipológicas e ornamentais. No advento do século seguinte, Quatremère de Quincy já admitiria uma origem múltipla (e etnográfica) da cabana primitiva, na forma de desenvolvimento de uma língua natural, gerada pelo clima e pelas condições materiais.

A gramática [*gramatiké*] é a lógica da linguagem, "conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da língua escrita e falada". Em lingüística descritiva designa o "estudo objetivo e sistemático dos elementos (fonemas, morfemas, palavras, frases etc.) e dos processos (de formação, construção, flexão e expressão) que constituem e caracterizam o sistema de uma língua". Em arte, por extensão, gramática designa o "conjunto de regras de uma arte, de uma ciência, de uma técnica, etc"¹³⁶.

Em função da percepção da estabilidade do léxico e da sintaxe da arquitetura clássica, ou seja, aquela produzida entre os séculos XV e XVIII, é que surgem proposições, como as feitas por Laugier no século XVIII. Em sua concepção, na estrutura (armação) configurada pela mítica cabana primitiva há o indício de uma gramaticalidade ou de um modelo lógico a ser seguido por todas as arquiteturas. Aceção que perduraria até em Quatremère que, já sob o influxo da nascente arqueologia, admitiria a possibilidade de critérios relativos.

Por extensão também, ambos tentaram definir um padrão normativo para a prática da arquitetura culta, ou seja, aquela praticada nas academias e consagrada pelo uso. Na época em se iniciam os estudos comparados das línguas européias, a idéia de tipologias relativas surge especialmente talhada para a arquitetura e parece mais um esquema para desenvolver o conceito de uma linguagem universal. De forma correspondente, a proposição de tipologia, para Quatremère, admite as origens etnográficas do tipo, tal como um idioma e, na ótica dos dois luminaires citados, o melhor exemplo de uma língua universal para a arquitetura era fornecida pela antiguidade grega, que é a que

¹³³ Vitruvius, *op. cit.* O recurso à terminologia vitruviana tem por razão a anterioridade, visando manter a integridade dos termos face aos aportes evolutivos. (N.A.)

¹³⁴ "Parte da gramática que estuda as palavras enquanto elementos de uma frase, as suas relações de concordância, de subordinação e de ordem; disposição harmoniosa de partes ou elementos." [do grego *síntaksis*: 'arranjo, disposição, organização (de um império, de um estado, de uma instituição, do mundo), composição, obra, tratado; construção gramatical'; pelo lat. *syntaxis* é 'ordem, disposição das palavras, construção gramatical']". Houaiss, *op. cit.*

¹³⁵ "De qualquer modo que se veja a dimensão genotípica ou fenotípica das tipologias, elas tanto podem estar presentes nos protótipos, nos tipos ou mesmo nos estereótipos, dependendo de que artefato gera ou precede outro e de quais atributos precedentes serão mantidos (permanências) e introduzidos (inovações) no 'novo' objeto." Krüger, M.J.T. *Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas*, 1982, p. 94.

¹³⁶ Houaiss, *op. cit.*

mais se aproximava do ideal universal buscado. Dessa forma, é sintomático que o emprego do termo composição surja junto com o de tipologia, particularmente a partir do tratado de Durand, já no início do século XIX. E a razão é que com isto a prática da composição passaria a interferir de forma mais decisiva na organização do edifício [*dispositio*], entendendo a tipologia, então, mais como um referencial aproximado do que como um modelo.

O **Quadro I** exemplifica o paralelo possível entre o comportamento normativo da língua escrita e o que se imaginava para a Arquitetura, segundo as idéias de Laugier e Quatremère.

Quadro. I Paralelo entre arquitetura e língua escrita ao final do século XVIII.	Escrita	Arquitetura
	Gramática (conforme o idioma)	Tipologia (conforme a finalidade)
	Léxico (palavras e sintagmas)	Elementos (ornamentos, geometria, materiais)
	Sintaxe (declinações: concordância, subordinação, ordem)	Ordem distributiva (topologia, proporção, proxêmica ¹³⁷)

modo

Em seu *Elementos de Semiologia*¹³⁸, Roland Barthes, observa que “a língua não é elaborada pela massa falante, mas por um grupo de decisão”. Esta é uma perspectiva de sociedades altamente especializadas, caso contrário, não haveria porque separarmos usuários de criadores de signos¹³⁹. A constituição dos grupos de decisão converte o arquiteto também em criador de signos. Porém, o poder discricionário aí conferido envolve certos protocolos ou modos de relacionamento do profissional com o usuário. Eco¹⁴⁰ lista três atitudes básicas: de absoluta integração ao sistema social (1); a subversão vanguardista (2) e aceitação parcial do código com introdução de inovações (3).

Estas formas gerais de relacionamento contratual podem ser verificadas empiricamente, ou seja, supõe-se que o contratante já tenha alguma idéia do que lhe espera, em função do conhecimento prévio do estilo pessoal do arquiteto. Mas em função das circunstâncias, particularmente de características do sítio ou do programa, podem se estabelecer certas linhas gerais de adequação do objeto arquitetônico. O delineamento de uma estratégia particular de projeto faz assomar uma instância lingüística ainda não contemplada e que, em continuidade com a analogia, poderíamos chamar de *modo*.

Na língua escrita, particularmente nas neolatinas*, o modo indica a atitude da pessoa que fala em relação ao fato que enuncia (de certeza, dúvida, desejo). Em lógica é o aspecto ou característica que, embora determine uma substância, não lhe pertence necessariamente, não sendo, portanto, incluída em sua definição e, em música, designa a maneira como se dispõem os intervalos de tom e

¹³⁷ Em estilística, relação de distância das partes entre si ou relação de proximidade entre elementos ou grupos sociais distintos. Houaiss, 2004. Eco, U (*Appunti per una semiologia delle comunicazione visive*, 1967) apud Rodríguez, J.M. et ali. *Arquitectura como semiótica*, 1971, p. 22.

¹³⁸ Barthes, R. *Elementos de semiologia*, 1992.

¹³⁹ Rodríguez, op. cit., p. 29

¹⁴⁰ Eco (*Appunti*) apud Rodríguez, op. cit., p. 30.

* São assim consideradas as línguas vulgares (faladas pelo povo) que derivaram do latim: italiano, francês, espanhol, português e romeno, além de uma série de dialetos. (N.A.)

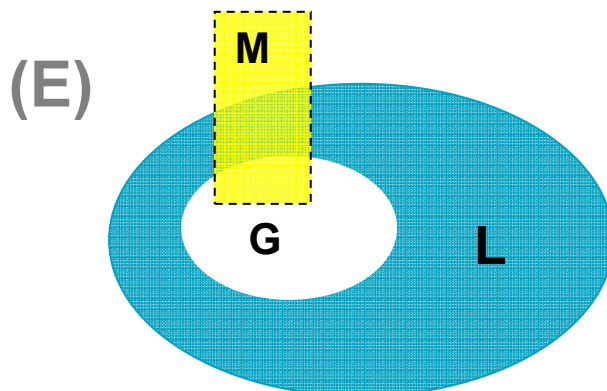
meio-tom numa escala (tons maiores e menores)¹⁴¹.

Em arquitetura, seu emprego é amplamente negligenciado, sendo em muitos casos confundido com as funções típicas de estilo. Mas já em meados do século XVIII o ilustre Professor Jacques-François Blondel (1705-74), já antevia desdobramentos para uma retomada da idéia de caráter. Se o teórico italiano Sebastiano Serlio atribuía o caráter ao uso das ordens, Blondel desenvolveu uma nova possibilidade de emprego a partir da própria planta, na forma de uma concepção integrada e simultânea com as ordens e a finalidade do edifício. Por trata-se de um mestre muito influente e por ter tido alunos também muito influentes educados em sua doutrina, teremos que admitir a percepção de sua existência desde então, mesmo em face da raridade (suposta) de sua menção. E, por via da necessidade de um sistema preliminar de organização de conteúdos, também desenha uma hierarquia de interagir com o estilo. Desta forma, diferenciaremos estilo e modo como operações de âmbitos diferentes, não-excludentes e passíveis de superposição.

No diagrama da Figura 2.3, procuramos sintetizar o modelo de relacionamento entre gramática, linguagem e modo ao final do século XVIII. Note-se que a intervenção do estilo (E) seria uma sobreposição, em nível mais alto, ao mesmo modelo já existente. No caso, o sistema clássico se resumiria ao grupo G + L, pois constitui-se a partir da adequação de modelos existentes e da aposição de um sistema representativo (posterior), como no caso das ordens (ordenação).

Fig. 2.3

Esquema de relacionamento entre estilo (E), modo (M), Linguagem (L) e Gramática (G).



Do mesmo diagrama poderíamos estabelecer um corolário, bastante ilustrativo:

1. M é múltiplo, abarca um universo restrito de G e L e agrega uma manifestação particular;
2. M é significativo, pois não utiliza a totalidade de (E), L e G;
3. M estabelece a forma de relacionamento de E com (GWL) ou propõe a existência de (E);

Como demonstra o modelo, se supormos que E (estilo) seja o universo de L (linguagem) e que G (gramática) seja um subconjunto *estável ou relativamente estável* de L, M (modo) não se distingue, pois está contido em todos os demais,

¹⁴¹ Houaiss, *op. cit.*

sem, contudo participar de sua substância. O modo dessa forma se assemelha a uma estratégia mais ou menos bem definida, capaz de interferir no rumo de certas decisões em função de algum critério de natureza objetiva. Excluídos os caracteres mais visíveis, é através do modo que a arquitetura de um palácio se diferenciaria da de uma casa de campo. Em arquitetura, portanto, o modo é uma operação puramente instrumental e suas manifestações em períodos de estabilidade estilística não são, por isso, facilmente perceptíveis, podendo facilmente se confundir com outras instâncias. Já em situações de ruptura ou inovação pode assumir um caráter protagonista.

do modo ao gênero

Na emergência do modo, o próprio estilo sofre perturbações notáveis. É como se o ponto da *euritmia* fosse transferido para um novo patamar. O modo então só se articula face a um conjunto de operações de criação à qual se acrescentam os conceitos de composição, tipologia e escala. Mas, apesar da sobreposição sutil, estilo não se confunde com modo. Se não há tantos modos quanto estilos, é porque os primeiros se manifestam num nível intermediário entre o código de base do objeto e sua expressão acabada mais própria ao estilo, ou como sugere Granger¹⁴², num nível de mais elevado de redundância: o gênero ou o tipo.

Erich Forsmann¹⁴³ estende esta noção às ordens clássicas por suas ‘reverberações’ na totalidade da obra e não apenas como simbolismo de fachada. Nesse sentido, não bastaria a escolha da ordem, mas o alcance e qualidade de suas repercussões no esquema distributivo geral do edifício, em suma, de sua consistência arquitetural. Portanto, para cada ordem um tipo mais apropriado de composição ou uma proxêmica¹⁴⁴ distinta. Na acepção clássica serliana, por exemplo, o dórico seria um modo de expressão mais rigoroso e controlado, o coríntio o mais livre e aberto e o jônico um modo intermediário¹⁴⁵.

Mas este é o *modo* clássico. Outros exemplos de modo arquitetônico são o *Kitsch*, o arcaico, o *standard*, o monumental, o vernáculo e o pastoral, etc. Note-se, contudo, que nenhuma destas expressões implica num estilo definido. Isto porque estão mais próximas de um *etos* do que propriamente de um estilo. Modos admitem estilos e vice-versa. Por isso poderíamos admitir estilos de arquitetura *Kitsch*, vernácula ou arcaica por força da sobreposição de seus universos, tanto quanto a ocorrência de famílias ou classes de objetos em diferentes modos ou estilos.

clivagem

O estilo arquitetônico depende, enfim, do manejo das variáveis disponíveis dentro de um processo de escolhas. A coordenação destas variáveis pode ser encetada, pelo menos inicialmente, pelo modo. Mas em épocas de revoluções científicas e grande progresso material, os vários estratos envolvidos na criação de objetos podem assomar à tona, e o jogo que se imaginava há muito sedimentado de repente se vê rompido ou sem sentido. É o fenômeno da *clivagem*, termo oriundo da geologia que designa a propriedade estratificação de camadas de minerais e que aplicado à lingüística trata da relativização de frases com a exclusão de sintagmas. Mas que por derivação, em sentido figurado, também pode designar separação, diferenciação ou oposição entre duas ou mais coisas quaisquer¹⁴⁶.

No entanto, como atender às demandas pela mudança e ainda manter a inteligibilidade do sistema? Talvez devamos entender que as proposições de estilo,

¹⁴² Granger, G-G *Filosofia do estilo*, 1974.

¹⁴³ Forssman, E. *Dórico, jônico, coríntio*, 1990.

¹⁴⁴ Ver n. 25, neste capítulo.

¹⁴⁵ Serlio, S. *On Architecture*, 1996.

¹⁴⁶ Houaiss, *op. cit.*

já iniciadas 50 ou mesmo 100 anos antes nos forneçam pistas. De um lado, os sinais de clivagem já vinham sendo exibidos, como podemos observar no processo de criação de Ange-Jacques Gabriel aos visionários Boullée, Ledoux e Lequeu, que já apresentavam sinais de convulsão interna no sistema. A transição cultural do século XVIII para o século XIX, ostenta os traços de uma mudança de paradigmas arquitetônicos até então só comparável ao Renascimento. A clivagem das formas, neste período se torna cada vez mais nítida e é justamente quando falar de estilo passa a ter uma importância sem paralelo. Até porque não seria minimamente razoável se falar de estilo como operação de composição ao tempo em que a arquitetura das ordens se manteve em plena vigência.

Uma nova ordem entrópica se desenhava e seu ponto teórico culminante não se daria senão nas obras de Durand. O *Recueil et Parallèle* e o *Précis de Leçons* demonstram um viés ao mesmo tempo reducionista e multiplicador. Assim como sistematiza o repertório, unificando-o sob uma mesma escala, o amigo pessoal de Gaspard Monge e professor da *École Polytechnique* lança as bases de operação de uma criatividade eclética e moderna, na qual o discurso das ordens perderia definitivamente sua precedência. A partir de 1850, despontam na Alemanha e na França, as bases de uma teoria de estilo original e inovadora com sérias e vastas repercussões para a produção arquitetônica européia. Ao se desfazer das ordens, a teoria busca na fisiologia e na psicologia o equivalente de uma linguagem natural, capaz de atuar sobre a esfera expressiva, estabelecer um novo *etos* de desenho ou, ainda, assegurar-lhe a ordem entrópica face a uma *diástole* criativa.

ii. Propriedades do objeto

objeto 'intermediário'

Obras são singulares, objetos são coletivos. Mas, tanto faz, para nós, do ponto de vista de um estudo do estilo, abordar a produção arquitetônica como obra ou como objeto, uma vez que ambos são artefatos capazes de compartilhar estilos. Obras são próprios a estudos de arte, objetos, à ciência. As exigências de adequação, ora imperativas, ora difusas no ambiente, derivam da condição de *imobilidade*¹⁴⁷ característica dos objetos arquitetônicos, erguidos em *lugares* reais. Como objeto que não pode ser carregado e obra enraizada em coordenadas precisas, as condições que prescrevem sua edificabilidade quase sempre perdem seu feitiço de norma ou regra geral. Dito de outra maneira, as condições que prescrevem uma edificação nem sempre são aplicáveis à outra, *mesmo que sob a coação de uma doutrina*. O objeto arquitetônico, bem como a obra, naquilo que ela tem de objeto, demonstram a característica de algo que se situa entre estas duas 'coisas'. É quando a proposição de Norberg-Schulz¹⁴⁸, da arquitetura como objeto 'intermediário', faz sentido, pois se o objeto apresenta características comuns necessárias ao estudo científico, também demonstra uma importante capacidade de adaptação e individualização.

visibilidade

O objeto da arquitetura é a edificação. No processo arquitetônico de *transformação da matéria* a edificação é o objeto ao qual nos referimos e cujas propriedades imitamos ou procuramos definir e formalizar. A notação arquitetônica

¹⁴⁷ Silva, E. *Matéria, Idéia e Forma*, 1994.

¹⁴⁸ "O homem habita quando se torna hábil para concretizar o mundo em edifícios e coisas. (...) 'concretização' é a função da obra de arte, por oposição à abstração da ciência. Obras de arte concretizam o que resta 'entre' os objetos puros da ciência. Nossa vida cotidiana consiste de tais objetos 'intermediários' e nós entendemos que a função fundamental da arte é reunir as contradições e complexidades do mundo da vida." Norberg-Schulz, C. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1980, p.23. (ing. orig., trad. livre)

é parte necessária deste processo não apenas por questões de divisão de trabalho, mas porque permite o acesso privilegiado à concepção da obra ou do objeto arquitetônico. Toda operação na *épura* leva necessariamente ao desnudamento do objeto, que descortina de uma condição especial de visibilidade das propriedades do objeto. Por meio da notação arquitetônica se dá a mediação entre o pensamento e o objeto concreto, num percurso que vai da obra ao registro gráfico e vice-versa. Seja no papel, em tábuas de argila, na areia ou na tela de um monitor a *épura* é essencialmente a mesma, embora varie a sofisticação de alguns dispositivos.

Mas o meio de representação de que falamos não é nem exatamente uma geometria, nem uma representação pictórica, mas uma apropriação muito particular de dois meios fundamentais. A notação é, portanto, meio de representação, apresentação e *trabalho* sobre a idéia. O *trabalho* é o que se evidencia na diferença entre a *indefinição* das linhas iniciais e a *super-definição* do projeto finalizado. Portanto, ao nos referirmos à arquitetura estaremos nos referindo a um raciocínio espacial, graficamente representável, cuja materialização é um artefato concreto.

O projeto de arquitetura é, portanto, um processo. Os arquitetos renascentistas rejeitaram a arquitetura gótica porque, segundo eles, esta não era 'desenhada' e não representava o resultado de um trabalho intelectual. No Ciclo do Ouro, no Brasil, nas Minas Gerais, a população diferenciava as igrejas 'risgadas' das demais, simplesmente 'erguidas'.

classes de objetos

A constituição de classes de objetos segundo estilos diversos, ao mesmo tempo em que evidencia o estilo por reforço de aspectos comuns e estáveis¹⁴⁹, também deixa transparecer seus aspectos mais sutis e diferenciados. Assim, teremos o contraste entre objetos (coletivos) e obras (singulares). Mas nomear uma classe segundo traços comuns implica em certo grau de arbitrariedade, de forma que a apreensão de um estilo também implica numa correspondente validação social, ou seja, pela população em geral, pela classe profissional, artistas em geral, clientes, *connoisseurs* e diletantes.

As classes de objetos apresentam uma função delimitadora, pois possibilitam restringir o universo de objetos. Dito de outra forma, estilo não compreende uma classe de objetos maior do que seu universo disponível de objetos. Portanto, sempre haverá subclasses ou subgrupos de objetos arquitetônicos. Mas como esta delimitação é insuficiente, não será incomum nos depararmos com superposições de estilo, que nada mais é do que o compartilhamento de traços por dois ou mais estilos.

schemata

O estilo se torna mais evidente quanto mais *organicamente* se integram os elementos ornamentais (ou figurativos) com a geometria. É o que os renascentistas denominavam *schema* e *schemata*¹⁵⁰, uma série de esboços sucessivos que

¹⁴⁹ "Por estilo se entende a forma constante - e, por vezes, os elementos, as qualidades e a expressão constantes - na arte de um indivíduo ou grupo." (Schapiro, 1961) "No estudo das artes, os trabalhos - e não as instituições ou o povo - são os dados primários; neles é que devemos encontrar certas características mais ou menos *estáveis*, ou seja, que apareçam em outros produtos do mesmo artista(s), época ou local; e *flexíveis*, ou seja, que mudem segundo um padrão definido, mesmo quando observados em instâncias escolhidas dentro de períodos de tempo suficientemente extensos ou de distâncias geográficas. A um conjunto distinguível destas características chamamos de um estilo." (Ackerman, 1963) "Estilo pode ser considerado como as características coletivas de um edifício onde estrutura, unidade e expressividade são combinadas numa forma relacionada à um período ou região particular, ou ainda, eventualmente, a um projetista individual ou escola de projeto." (Smithies, 1981) *apud* Chan, C-S. *Operational definitions of style*. Environment and Planning B: Planning and Design, 1994, v. 21, p. 224. (ing. orig., trad. livre)

¹⁵⁰ "Um *schema* é um esquema conceitual de um objeto e é gerado pela percepção. Um artista, por exemplo, ao representar uma montanha, vê uma montanha de pois da outra. Então ele aprende lentamente a generalizar e a forma uma idéia

vão aos poucos estruturando a obra, dos seus traços iniciais até a estruturação final da cena. Na arquitetura, é nos esboços iniciais ou série de croquis que surgem os traços fundamentais de uma hierarquia de problemas postos em jogo na criação arquitetônica. Visibilidade, concisão e certa flexibilidade para adaptações ou inclusões futuras são as condições iniciais dispostas pelo *disegno* para uma operação de estilo. Excluído do processo o estilo não configuraria senão ornamentação ou escultura regularmente aplicada, como na *ars mechanicae* medieval.

maleabilidade

Todo objeto de estilo deve ser capaz de deformar-se, agregar elementos e, ainda assim, manter sua legibilidade e integridade. Da desestruturação do objeto arquitetônico em partes (elementos) se introduziu a idéia de que os mesmos pudessem ser tomados de forma relativamente livre, ainda que seguindo certos modelos. Nos processos de composição arquitetônica dos sécs. XV a XVIII os modelos desempenhavam um papel bem mais importante tendo em vista que o repertório tipológico era bem restritivo. Ao se preservar o paradigma tipológico, os problemas de adequação dos elementos (concatenação, integração e gradação) eram transferidos principalmente às ordens e aos quais os demais motivos ornamentais deveriam, em princípio, se subordinar. *E é exatamente os tratados de arquitetura se propõem a lidar*. Mas nada impediria que no transcurso do tempo geometria, ornamento e planta pudessem passar a interagir de forma orgânica, como se evidencia no caso do desenho barroco. Esta mudança de foco é o que se observa na *Architettura Civile*, de Guarino Guarini. Ordem colossal, colunas dupladas, ordens subordinadas, edículas e balaustradas são exemplos de derivações lexicais de uma linguagem (clássica) geradas por este processo, ditadas por exigências do estilo.

Na arquitetura barroca, por exemplo, o contorsionismo a que as paredes são submetidas só revelam seu escrupuloso ordenamento em planta, oriundo de uma complexa malha geométrica configurada por círculos e elipses alternados, como podemos observar nas plantas de Bernini e Borromini (Fig. 2.4). E sua aparentemente prolixa ornamentação demonstra um engenhoso sistema de tratamento visual no contorno de arestas, espaços de transição, sobreposição de motivos e integração de ordens, numa série quase interminável de especulações geométricas. Longe de ser uma deturpação dos valores renascentistas, a arquitetura barroca talvez tenha sido a primeira manifestação integral de um tipo de raciocínio espacial que já se via em pleno desenvolvimento, como não ocorria desde o apogeu de algumas estruturas góticas.

Ocorre que ornamentos, alinhamentos, volumes, ritmos, estruturas e relações entre elementos são os recursos disponíveis codificados num nível que não está ao alcance do usuário comum. O ordenamento de elementos em planta, cortes ou fachadas são operações abstratas bidimensionais onde todos os elementos são representados, realisticamente, em verdadeira grandeza. Embora esta desconexão com a fisiologia do olho humano já tenha sido apontada na época, é exatamente sobre estas projeções que se estabeleciam as regulações geométricas e normativas. Dentro deste sistema, a presença do ornamento ou da ordenação sem esta 'integração geométrica' invalidaria a obra como expressão do gênero.

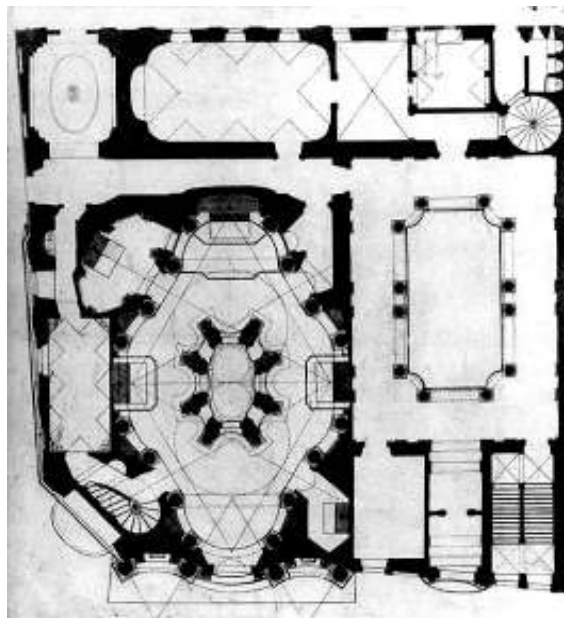
abstrata de uma montanha Esta idéia abstrata é conceitual e é um *schema*. O conjunto de *schemata* pode ser visto como o caderno de padrões do artista Um pintor começa uma pintura pelo desenho de *schema* e depois o modifica-o, articulando-e revisando de tempos em tempos até obter a imagem que ele quer O artista interpreta o mundo em termos da *schemata* que ele fez e conheceu." Chan, C-S. *Exploring individual style in design*. In: Environment and Planning B: Planning & Design v. 19, 1992, p. 506. (ing. orig., trad. livre)

Não basta a presença do signo, ele deve articular com seu entorno, repropor uma visão de mundo. É neste sentido que as exigências do estilo marcham, de uma integração cada vez maior entre as partes de um objeto. Sob a ótica da produção barroca, as obras renascentistas pareceriam ingênuas ou mal realizadas, coisa de amadores ou aprendizes.

Figura 2.4

Borromini.
*San Carlo alle Quattro
Fontane, 1720.*

*A articulação geométrica
da planta toma por base
círculos e elipses.*



epistema

Todavia, pelo fato de que estilo seja uma palavra relativamente pouco mencionada em teoria da arquitetura nos faz suspeitar ainda mais de que a própria teoria da arquitetura se comporte como uma grande elipse sobre o tema¹⁵¹. Ao mesmo tempo em que é muito pouco mencionado, é com se a ele tudo dissesse respeito. Entretanto, num sistema tão estável como o classicismo, talvez não faça sentido realmente falarmos de estilo como possibilidades de escolha. Trata-se de um sistema em que estas já estão dadas e as possibilidades operativas são meramente adaptativas.

Do Renascimento ao Barroco o sistema é um só – clássico – como bem apontam Summerson¹⁵² e Kaufmann¹⁵³, mas comporta estilos diferentes numa linha de tempo. Não se trata de optar pelo estilo A ou B, mas de criar ou apresentar novas ênfases por relação ou por acréscimo de elementos. Procedimentos que não alteram a integridade do sistema, mas permitem sua constante atualização. Mas estas transformações de sistema, em arquitetura, põem em evidência seu caráter acumulativo, pois são coisas que superpõem ao longo do tempo, numa adaptação evolutiva no curso da história, muito semelhantes ao conceito piagetiano de epistema cumulativo¹⁵⁴, onde há que se considerar o papel decisivo de uma tradição há muito constituída, bem como o inter-relacionamento com conceitos advindos da ciência. Em sistemas deste tipo, a mudança de paradigmas pode constituir uma crise natural, até mesmo periódica, na alternância entre paradigma e revolução disciplinar como propõe Thomas Kuhn¹⁵⁵.

¹⁵¹ Derrida, J. *Gramatologia*, 1973.

¹⁵² Summerson, J. *A linguagem clássica da arquitetura*, 1994.

¹⁵³ Kauffmann, E. *La Arquitectura de la ilustración*, 1974.

¹⁵⁴ Piaget, J. *Introduction à l'épistemologie génétique*, 1950.

¹⁵⁵ Kuhn, T. *A Estrutura das revoluções científicas*, 1995.

Estilo diz respeito à totalidade da obra, o todo e as partes, da concepção à execução. Como *etos* põe o criador em contato com o mundo e o conduz às fronteiras entre a lógica e a intuição. Como demonstra Paul Feyerabend¹⁵⁶ em sua descrição do estilo grego arcaico, a busca pelo estilo é uma tentativa de superação de limites ao mesmo tempo técnicos e plásticos.

O renascimento é uma mudança de paradigma, ancorada numa revolução disciplinar. E da mesma forma a passagem do classicismo para o neo-clássico e deste para o modernismo. No intercuro de cada paradigma ou sistema, os estilos são suas formas de atualização. Já as mudanças de paradigma implicam numa mudança de meios e processos, o que só ocorre em circunstâncias históricas muito específicas. Se os temas científicos não são próprios à arte, a influência dos conceitos científicos nas práticas artísticas é geralmente muito mais extensa do que se imagina.

iii. Paradigmas

Os estudos de estilo em arquitetura seguem aproximadamente o mesmo percurso percorrido pela lingüística. Como já notamos antes, isto vem do tempo de Vitruvius. Neste sentido, a própria Teoria da Arquitetura cumpre o papel de maior propagadora de analogias, entre as quais a lingüística é sem dúvida a mais freqüente. O foco prescritivo dos tratados e ensaios que constituem a base da Teoria é e sempre foi o efeito do estilo, e o aspecto descritivo aí envolvido é o da formulação de um discurso sobre a prática¹⁵⁷, *reforçando alguns procedimentos e desautorizando outros*. Se a prática arquitetônica, com também já vimos, não é redutível a uma fórmula, por que o seria a um discurso? Nesse caso, o estudo comparativo da organização teórica de outras práticas afins se apresenta como algo bastante elucidativo. O discurso teórico não reproduz a totalidade da prática, mas das partes mais evidentes de seu comportamento, que decorrem de demandas históricas.

Teoria da Arte

O estilo liga a Teoria da Arquitetura a uma Teoria da Arte. Ligação que se dá, normalmente, por via do conjunto das assim chamadas artes 'visuais', cujo maior mérito é de tornar a apreciação arquitetônica acessível a um público mais amplo, ainda que, para isso, tenha que elidir aspectos técnicos substantivos. A supervalorização do aspecto visual, da sensação auferida pela obra pronta, por outro lado, tende a concentrar sua análise sobre a forma e a iconografia.

O foco natural de uma Teoria da Arte será, portanto, todo objeto esteticamente representativo, ou seja, aqueles cujo aspecto produza reações sensoriais particularmente intensas. Nestas condições, por se tratar de um conjunto restrito em relação à produção geral, fica clara sua condição de excepcionalidade e, se assim quisermos, de singularidade. Só que a obra não perde sua condição de objeto, pois parte dos traços gerais ainda lhes serão constitutivos, validando toda coleção de objetos que se constitua para fins de estudo, entendimento ou compreensão.

¹⁵⁶ Feyerabend, P. K. *Contra o método*, 1989.

¹⁵⁷ "A arquitetura, na condição de prática ou *praxis*, não é e nem poderia ser uma ciência, pois, com já vimos, o propósito da arquitetura não é conhecer um determinado campo fenomenológico, mas implementar uma intervenção no ambiente, através de uma forma específica de reorganização da matéria." Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, 2001, p. 52. Os gregos utilizavam a palavra *akribeia* como algo que designava o grau de precisão com que um artista transferia a teoria para a prática, similar ao uso vitruviano de *ratiocinatio* e *opus*. Johnson, P-A. *The Theory of Architecture: Concepts, Themes and Practice*, 1994, p. 35.

Ainda que altamente singular, toda obra de arte se comporta de acordo a maior parte das pressões de demanda daquilo que nela é objeto. E como objeto é passível de um estudo de comportamento como leis gerais (*Kunstwissenschaften*). O problema mais crítico, no entanto, para os historiadores da arte, tem sido a definição destas regras. E o risco maior talvez seja o do paradigma absoluto, capaz de juízo de todas as obras em todos os tempos. Mas, antes disso, para o nascimento de uma história da arte é preciso *compreendermos* a existência de um passado como passado, e sua arte como uma arte que não é mais. O que só é possível se admitirmos uma visão evolutiva, e de certa maneira relativa, da história e da estética. Ao que tudo indica, na história do ocidente, as condições para isso só ocorreram no início do século XIX.

O suíço Jakob Burckhardt (1818-97) é o protagonista e fundador de uma visão histórica voltada exclusivamente ao estudo da arte, tomada como independente dos conceitos científicos e filosóficos. Ainda que parcialmente influenciado por estes últimos, ao mesmo tempo em que se aproximou da argumentação de Nietzsche e Schopenhauer se opôs ao hegelianismo e às leituras típicas das nascentes ciências sociais. Seu maior legado, além da fundação dos princípios de uma história da arte, baseado na externalização plástica da cultura de uma época. Seu aluno Heinrich Wölfflin (1864-1945), que o sucedeu na cátedra, deu continuidade a seu pensamento, acrescentando-lhe os conceitos nietzcheanos de apolíneo e dionisíaco. Seus conceitos, por sua vez, diretamente influenciados pela psicologia de Robert Vischer e Konrad Fiedler¹⁵⁸, tiveram ampla repercussão no pensamento estético continental e em muito contribuíram para a abolição da idéia de períodos de apogeu na arte, o que levou, particularmente, à revalorização da arte barroca, de Alois Riegl (1858-1905) a Ernst Gombrich (1909-2001).

A superação da visão demasiado generalista de uma história da arte levaria a alguns desenvolvimentos posteriores em temas bem mais específicos que já mencionamos no capítulo anterior como as espacialidades, o dimensionamento, a morfologia, as artes menores, etc. O impasse também revela um esforço de reordenamento do conhecimento histórico para adequá-lo aos tempos, uma vez que olhar para o passado com um viés normativo já se demonstrava insustentável.

Mas aqui se desenha uma separação entre o estético e histórico. Para Paul Frankl (1878-1962) o problema é o paradigma estilístico alçado a uma escala do absoluto. Para ele, uma crítica de estilo “consiste na análise do formal e trata de encontrar, dentro de uma série historicamente garantida de obras artísticas, uma consequência e uma continuidade na transformação do formal.”¹⁵⁹ Tal afirmação, no entanto está mais ligada a um método de datação do objeto histórico e sua inserção num processo mais geral dentro de uma cadeia evolutiva. Ainda que o historiador não compreenda o que moveu o artista a enlaçar com a obra um determinado problema de seus predecessores, “se dá conta de que o fez e reconhece a necessária relação interior dos problemas artísticos em si, reconhece uma necessidade ao lado de toda arbitrariedade”¹⁶⁰. Daí se pode depreender que o fato histórico e o fato estético não coincidem, mas são complementares, e é dentro da “grande linha ziguezagueante do desenvolvimento” e seus pontos decisivos de inflexão nos per-

¹⁵⁸ Montaner, J.M. *Arquitectura y crítica*, 1999, p. 29-30.

¹⁵⁹ Frankl, P. *Princípios Fundamentais de la Historia de la Arquitectura*, 1981, p. 22.

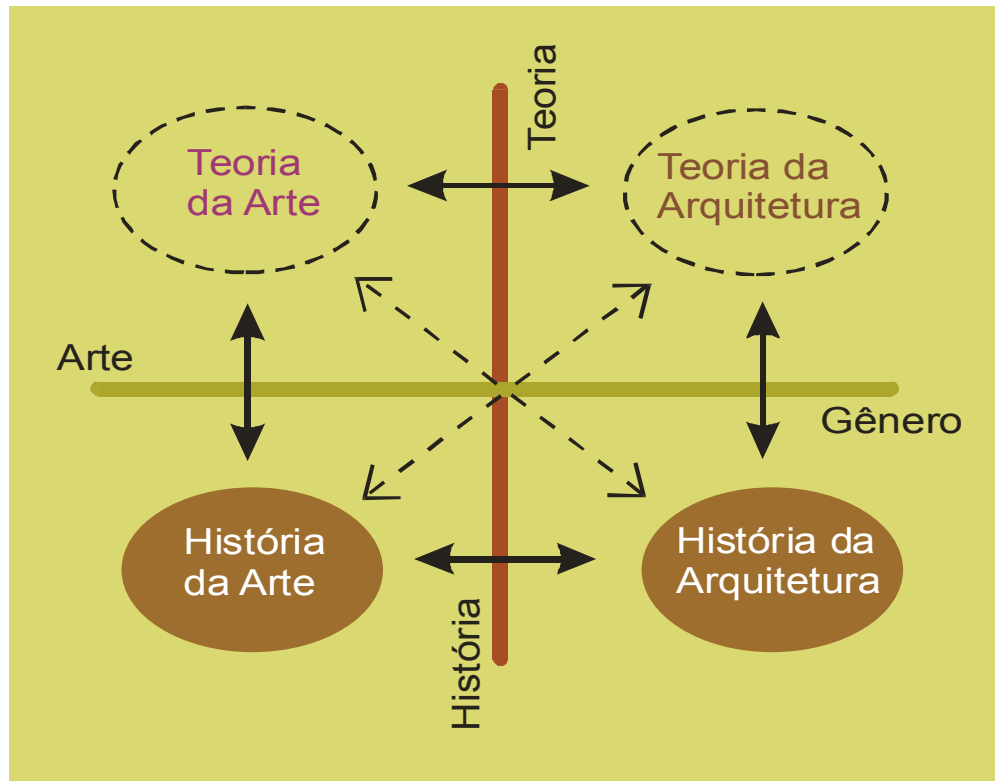
¹⁶⁰ *Id.*, p. 26.

¹⁶¹ *Id.*, p. 29.

mite a valoração de cada obra em separado, dando-lhe um sentido mais preciso¹⁶¹.

Fig. 2.5

Comparativo entre teoria e história e entre arte e arquitetura.



História e Teoria da Arquitetura

Não obstante, as technicalidades desempenham um papel de resistência à generalização de uma teoria unificada da arte. Nelas habitam uma miríade de micro-teorias que só o gênero ainda é capaz de articular. No desafio do *fazer* está o foco da teoria ao passo que no *entender* está o foco da história. A arte e a arquitetura nascem do saber fazer, da *tekhné poetiké* e todo o raciocínio sobre estas é *a posteriori*. Destarte a maneira um tanto dogmática de apresentação, a divisão entre uma teoria prescritiva e uma história descritiva pode ser entendida como um fato natural, verificável na História da Arte.

O Diagrama da Fig. 2.5 mostra que ao polarizarmos as relações entre teoria e história e entre a arte e a arquitetura (um gênero) o modelo denota, por um lado, a onipresença de relações circulares: entre as histórias e as teorias da arte e da arquitetura (sentido vertical), entre a história e a teoria da arte e entre a história e a teoria da arquitetura (sentido horizontal). É o círculo onde se encontram as abordagens e correspondências tradicionais da arte e seus gêneros e da teoria e da história. Por outro, as interpolações (setas pontilhada) entre teoria da arte e história da arquitetura e entre teoria da arquitetura e história da arte demonstram ser aproximações bastante artificiais e tipicamente contemporâneas. O sincronismo das leituras teóricas tende a ignorar o diacronismo das leituras históricas ou procura na história exemplos da aplicação de seus próprios princípios como fazia a Bauhaus, por exemplo.

reconhecimento do estilo

Historicamente, estilo enseja a constituição de classes e categorias de objetos alinhados no tempo e no espaço (geográfico). Do que decorre a criação de uma classe de objetos barrocos, outra de renascentistas ou maneiristas e assim por diante, desde que se possam propor certas obras de um período como apogeu destas classes. É o paradigma de que fala Frankl. Parte-se de uma

média da produção no sentido de uma listagem de caracteres mais comuns encontrados e procuram-se seus exemplares mais típicos ou os melhores representantes daquilo que Silva propõe como conceito de excelência¹⁶².

Em arquitetura, o estudo dos traços do estilo são reconhecíveis no objeto seja por classificação ou por desvio (diferença) ao termo médio da produção. O estudo dos atributos estéticos de objetos por classes criará conjuntos de objetos com aspectos ou caracteres semelhantes ao que denominaremos estilo. O termo médio poderá ser definido como um conjunto mínimo de atributos ou daqueles que comparecem com maior frequência. Uma outra possibilidade, já discutida aqui, seria o desvio ao código de base de um objeto ou a uma língua ou linguagem (no sentido ordinário do termo).

O reconhecimento do estilo implica na observância de seus caracteres aparentes e implícitos. Disto se depreende um léxico e uma sintaxe. Em primeiro lugar, o léxico arquitetônico clássico¹⁶³, formado por atributos ou elementos explícitos, se compõe de elementos ornamentais como colunas, capitéis, pedestais, edículas, balaústres, cornijas e rusticagens além de série de elementos derivados e suas combinações. Em segundo lugar, a sintaxe destes elementos corresponde, já configura uma ordem implícita, como a propõe Vitruvius: se cada elemento estiver em seu lugar (*eurythmia*), apropriadamente distribuído, na quantidade correta e na proporção adequada¹⁶⁴.

Problemas surgem quando se extrapola o caráter descritivo desta abordagem. Particularmente no caso da analogia lingüística, busca-se o prestígio da gramática (por equiparação à lógica) ou busca de uma sintaxe 'padrão' ou 'correta'. Com isto a arte 'clássica' se confunde com a própria gramática, criando um ambiente propício ao preconceito contra toda arte que se afaste dos cânones convencionais de uma linguagem 'clássica'. Toda atitude 'maneirista' ou 'barroca' passa a ser vista, via de regra, como 'incorreta', 'distorcida', 'corrompida' ou 'decadente'.

mudanças de estilo

Mas os atributos ou caracteres que permitem a classificação de objetos por estilos não ocorrem senão em função de circunstâncias históricas e geográficas bem definidas. Há centros hegemônicos que irradiam conceitos e procedimentos para outros centros ávidos de novidades. A decadência econômica destes centros se reflete também na estagnação de seu campo criativo, logo suplantado por outros centros mais dinâmicos e suas escolas e afinidades doutrinárias. Toda manifestação de estilo deixa um 'rastro' geográfico, do centro irradiador para o centro receptor.

Ocorre que nem sempre as mudanças de estilo podem ser denotadas por elementos explícitos. O léxico pode ser o mesmo, mas mudanças na ordem de relação entre os elementos podem ser mais efetivas como indicadores, geralmente implícitos neste caso, de transformações em curso. Neste ponto, nos vimos compelidos a adotar a tese principal de Kaufmann¹⁶⁵ de que a nossa percepção de estilo ocorre quando ele muda ou quando o estilo 'velho' se torna mais evidente por ação do estilo 'novo'. Claro que estamos em face de um processo que não é abrupto, mas que ocorre no intervalo de uma geração.

¹⁶² Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, op. cit.

¹⁶³ Summerson, op. cit.

¹⁶⁴ Vitruvius, op. cit., libro I, cap. 2º.

¹⁶⁵ "Mas a significação do crescimento e a evolução da arquitetura unicamente se aclarará se não nos prendermos na fixação do estilo e avançarmos desde aqui para a realidade da mudança. Para corrigir a falácia do apogeu estilístico há que se explorar todo o campo até suas fronteiras. (...) Na fronteira, onde convergem as linhas correntes, tomamos consciência de que não existe linha divisória," Kaufmann, op. cit., p. 95-6.

E, novamente, dentro do rastro do estilo, estas trilhas são feitas por pessoas tecnicamente capazes de absorver e difundir os pormenores cruciais necessários a uma mudança de estilo, inclusive do ponto de vista geográfico (Fig. 2.6). São eles, com o apoio da teoria escrita, os *agentes* da mudança.

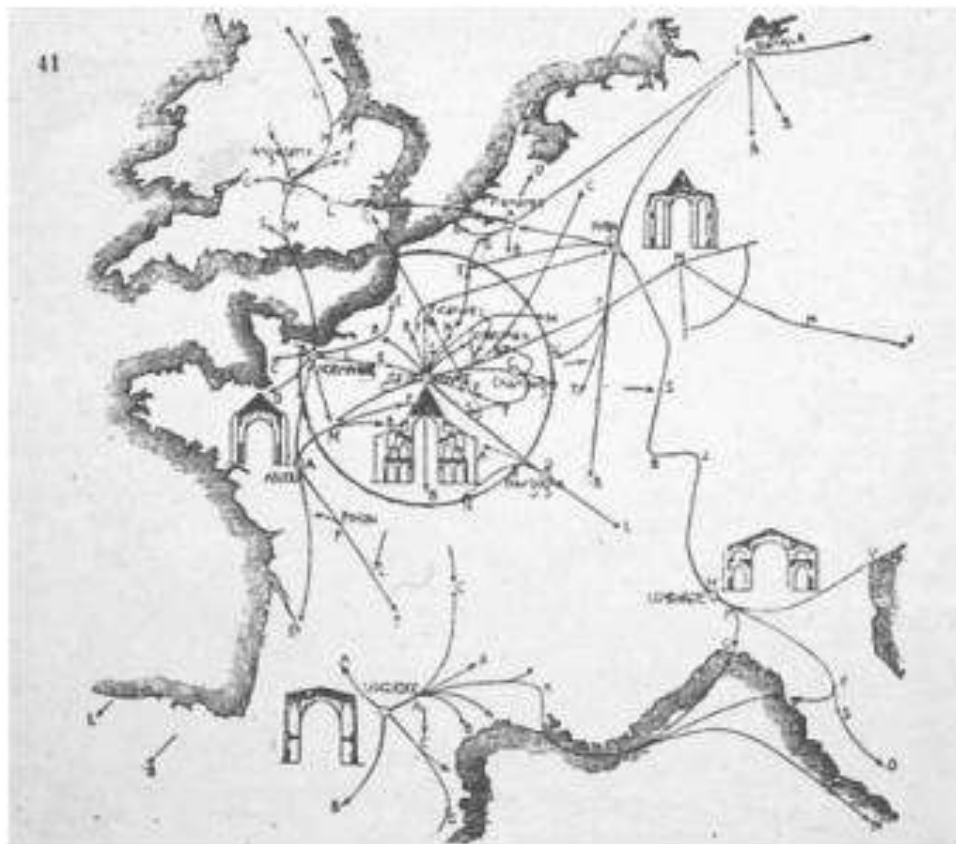
repetição

Neste ponto, é importante tentarmos compreender estilo como operação lógica. Para isso é necessário que o entendamos o estilo como um processo que, se repetido, deve nos levar a um resultado muito semelhante. Se há certo número de repetições de aspectos - ou de um conjunto de aspectos comuns - "as repetições tornam-se características e os diferentes conjuntos de aspectos caracterizam diferentes estilos."¹⁶⁶ Com isto se torna possível um desenho esquemático da relação entre processo e produto dentro de uma operação de estilo. Devemos observar, contudo, que tal esquematização parte da pressuposição do estilo como um sistema estável e não contempla inovações ou mudança de estilo, ou seja, o efeito paradigmático.

Figura 2.6

Auguste Choisy,
*L'Histoire de
l'architecture*, 1899.

*Percursos do gótico na
Europa*

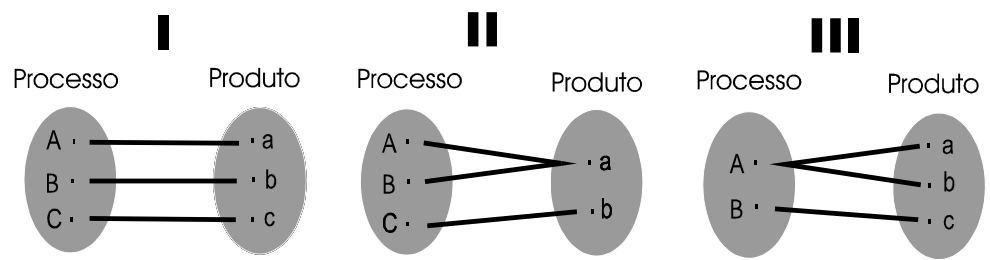


Excetuando-se a replicação¹⁶⁷, processos de imitação e cópia não são considerados operações de estilo por não induzirem à produção de objetos originais. Como resultado de um processo, estilo pode ser considerado uma função bijetiva (de um para um), ou seja, cada processo gera um produto (esquema I). Como mostra o diagrama da Fig 2.7, quando processos diferentes acusam o mesmo estilo, ocorre a imitação ou cópia (esquema II). Quando o mesmo processo acusa estilos diferentes não ocorre a função de estilo (esquema III).

¹⁶⁶ Chan, *Exploring individual style in design*, *op. cit.*, p. 515. (ing. orig.)

¹⁶⁷ Termo utilizado para a produção de objetos semelhantes dentro de um mesmo processo. *Id.*, p. 514.

Figura 2.7
Três hipóteses sobre
estilo.
(Fonte: Chan, 1992)



iv. Notação e geometria

geometria

Por sua vez, o desenvolvimento da geometria no Ocidente alicerçou um novo patamar na prática da arquitetura ocidental, mudando decisivamente a maneira de enxergarmos, entendermos e construirmos os objetos em geral e, particularmente, os arquitetônicos. A partir do renascimento, os métodos de representação em perspectiva demonstram o quanto esta se beneficiou em temas de articulação volumétrica e visão de conjunto. O que hoje nos parece uma ferramenta trivial, no tempo, revela uma lenta e progressiva conquista que podemos observar nos desenhos dos arquitetos. No caso dos métodos de perspectiva, por exemplo, se percebe um domínio progressivo dos meios e da representação. Desde então, os avanços e as novas idéias no campo da geometria quase sempre tiveram repercussão direta na prática da arquitetura. A geometria mongeana, no início do séc. XIX, por exemplo, não é senão uma apropriação, pelas engenharias, de um domínio até então exclusivo de arquitetos e pintores. O conhecimento das regras de construção da perspectiva está na base do renascimento italiano, exemplo de uma prática que se espalhou pelo mundo e que chega, em determinados momentos, a se confundir com a própria arquitetura.

notação

Concomitante à geometria, a notação arquitetônica, sempre exerceu uma atração muito peculiar para os arquitetos, também sofreu alterações sensíveis nestes últimos quinhentos anos. A gradual introdução do sombreamento, a gradação da luminosidade para sugerir ou enfatizar a curvatura de superfícies ou mesmo a presença da natureza no desenho em muito contribuíram para a constituição de uma linguagem gráfica capaz de recolocar a própria idéia de composição. Principalmente por meio do desenho, pelo modo de desenhar ou pelos recursos disponibilizados pela técnica de desenho é que se tornou possível a renovação dos processos compositivos através dos séculos. Traços que podem ser alinhamentos, sombras (sólidas ou graduais), cor, texturas e, o mais recente de todos, por via da computação gráfica, o uso das transparências e do brilho em superfícies. São justamente os elementos que testemunham a evolução da linguagem arquitetônica em seu meio mais sensível e responsivo, ou seja, o desenho.

interdependência

Mas geometria e notação de arquitetura não se confundem. Sua interdependência quase umbilical é que sugere uma ilusória coincidência. A demanda pelo realismo, no plano do desenho, é que muitas vezes induz a esta percepção. Aí ambas são ferramentas intrínsecas de um processo que é ao mesmo tempo um meio de resolução técnica e de comunicação visual da idéia, não importando o seu estágio de desenvolvimento. Este fascínio faz com que o objeto arquitetônico adquira uma nova visibilidade, nos permitindo enxergá-lo como uma estrutura abstrata ou virtual, à maneira de um *wire frame*, onde as arestas dos objetos se encontram num ponto preciso da épora. Mas isto já é

a representação de uma idéia com certo desenvolvimento e não podemos reduzir o projeto de arquitetura à isso.

A canônica divisão vitruviana do processo (*ideae*) em planta (*ichnographia, orthographia, scaenographia*), elevações e volumetria já testemunha o fascínio pelas peculiaridades do processo. Mesmo o simples fato de registrar-se uma obra em desenho, um mero ato de transcrição de um objeto existente para o código do desenho, pode acarretar descobertas, interpretações e uma série de relações geométricas e notacionais que, uma vez à tona, demonstram a estruturação ou compreensão de uma série de relações. A introdução de um novo elemento, como, por exemplo, a coluna colossal, exige a alteração de todo um sistema de relações dado e conhecido. É quando as circunstâncias de criação e representação podem se aglutinar num plano mais ideal e não mais no da representação do objeto ou de um modelo deste. Aí, a corrente da linguagem natural se rompe e um novo objeto, oriundo de um raciocínio espacial (*rationatio*) se constitui.

traços livres

O projeto, viabilizado pela notação e pela geometria é um processo complexo que depende de um estágio anterior de esboço geral da idéia. A totalidade do processo refere uma projeção, que vai da indefinição dos primeiros esboços à superdefinição do projeto final. Não há, tampouco, um único método de projeto e dentre outros possíveis alguns podem ser mais constantes em certas épocas. Mas a complexidade aumenta à medida que o processo se abre à mediação de idéias, restrições geométricas, analogias e mesmo do 'desejo' ou das 'estratégias' para se chegar a determinado ponto. Neste processo, em que elementos são adicionados, o objeto se rearticula, repropõe e remodelando a relação de suas partes.

É quando surgem, na arquitetura, os traços livres de que fala Granger e os *lineamenti* de Alberti passam a fazer sentido. É na totalidade do processo de desenho – *schemata, ideae* – que eles vão se tornando visíveis. O trabalho sobre o desenho tanto quanto o desenho em si é que permitem a 'descoberta' destes traços que, uma vez revelados ou explicitados, servem de base a novas proposições. Os sobre-códigos do gênero, do objeto (e suas partes) e do processo são a base prévia para um *trabalho* no sentido do estilo. As perspectivas de Serlio, as pranchas de Palladio e as ordens de Vignola são finos exemplos disso.

« Les ordres d'Architecture employés dans les ouvrages des Grecs et des Romains sont pour les différents genres d'édifices, ce que les différents genres de Poësie sont dans les différents sujets qu'elle veut traiter. ».

(Germain Boffrand)

« Nous allons donner l'idée précise que doivent produire à l'imagination des spectateurs tous les divers membres de l'Architecture. »

(J-F Blondel)

“C'est peu de plaire aux yeux, il faut émouvoir l'âme. »

(Le Camus de Mezières)

« Le style (...) est en quelque sorte l'âme du discours, l'attrait et le charme qui soutien l'attention de l'esprit. »

(Trévoux, Dictionnaire)

Cap. 3 Códigos e operações

No capítulo anterior tentamos demonstrar a extensão de influência das analogias lingüísticas presentes na prática e no pensamento arquitetônico. Também tentamos demonstrar que linguagem e estilo são coisas diferentes, mas que, contemporaneamente, são tomadas como sinônimos. Entretanto, sob a influência da semiologia, certa noção acerca da abrangência da linguagem deixa espaço para mal-entendidos de toda sorte. Particularmente aqueles advindos da transferência de um gênero verbal para um não verbal. Neste aspecto, um autor em particular parece ocupar o epicentro da questão e a discussão sobre algumas de suas concepções certamente nos trará alguma luz ao tema.

Após esta abertura, nos centraremos na questão dos códigos, particularmente na análise da origem da multiplicidade e na importância da redundância destes num gênero não-verbal como a arquitetura, à luz das teorias de Granger. O que implica, como consequência, num certo deslocamento para as funções eminentemente estéticas da analogia lingüística, especialmente na direção das figuras de linguagem. Na última parte, descreveremos as operações de estilo, como elementos inerentes à produção ou criação de objetos arquitetônicos.

idioleto

A proposição da semiologia como ciência geral dos sistemas de signos, feita por de Saussure, ainda que sem grande convicção, é o ponto de partida para uma confusão que se arrastou pelo século XX, aparentemente sem objeto, nem objetivo, nem conclusões. No mais, a semiologia se confirmou como uma nova forma de discurso sobre signos culturais contemporâneos e suas formas de estímulo e persuasão, num século marcado pela saturação publicitária. A semiologia não tem origem em nenhum gênero em particular, mas cria categorias úteis à indústria volátil do comentário jornalístico. Se a semiologia fala de algo que crê comum a todos os gêneros, mas que não pertence a nenhum em particular, ela então trata do quê?. Quando se apresenta como científica, é porque toma termos emprestados da lingüística de de Saussure ou mesmo à antropologia, como no caso do estruturalismo de Levi-Strauss. E o melhor de tudo é que através da semiologia se pode comentar sobre praticamente qualquer coisa, das geometrias não-euclidianas à fotografia de

moda, sem entender absolutamente nada de nenhuma delas.

Para Roland Barthes uma linguagem é uma entidade puramente abstrata, “uma norma acima dos indivíduos, um conjunto de tipos essenciais, aos quais a fala atualiza numa variedade infinita de maneiras”¹⁶⁸ e que denota um sistema de valores¹⁶⁹. Para ele, como para de Saussure, a fala precede a linguagem e esta parte daquela¹⁷⁰. Tal argüição, que visa dar caráter científico (e marxista) à semiologia, trata a linguagem no sentido de um meio de formalização, ou seja, da construção da regra. Assim, a linguagem é um obstáculo à livre expressão da fala.

Entre a linguagem e a fala, como categoria intermediária, o *idioleto* é sempre uma possibilidade. Entretanto, se a linguagem (e a própria fala) é um fato social, pois toda mensagem deverá decodificada por algum receptor, então uma língua (ou mesmo uma fala) individual, em sentido estrito, só é possível como retórica ou patologia. As gírias, os jargões, o estilo pessoal de um escritor ou mesmo os dialetos referem divisões sociais no *uso* da linguagem e, neste sentido, não há nenhum problema com o entendimento da mensagem. De uma forma ou de outra os códigos serão tornados ‘explícitos’. Mesmo ao nível individual da mensagem, para falar com alguém sempre se tenta falar mais ou menos na linguagem do outro¹⁷¹. A linguagem não é uma propriedade privada e, dessa forma, o idioleto não será senão uma ilusão¹⁷².

hocus pocus

Neste ponto, a linha de argumentação de Barthes se desloca para a moda, focando no vestuário o exemplo de uma linguagem sem fala (ou discurso). A partir daí o leitor precisa de fortes doses de condescendência e imaginação para entender a proposta de que está em presença da clássica diferença entre linguagem e fala. Mas o argumento se desvia da moda em si para a fotografia de moda, como “um estado semi-formalizado do sistema de vestuário” onde a linguagem da deve ser inferida de um vestuário irreal ao mesmo tempo em que o usuário (a modelo fotografada) é um indivíduo normativo, “escolhido por sua canônica generalidade” e que, conseqüentemente representa um discurso fixo e esvaziado de toda liberdade combinativa¹⁷³.

¹⁶⁸ Brondal *apud* Barthes, R. *Elementos de Semiologia*, 1992, cap. 1.

¹⁶⁹ “Como um sistema de valores, uma linguagem é feita de certo número de elementos, cada um dos quais é ao mesmo tempo o equivalente de uma quantidade dada de coisas e um termo de uma função mais larga, nas quais se encontram, numa ordem diferenciadora, outros valores correlativos: do ponto de vista da linguagem o signo é como uma moeda.” Barthes, R. *Elementos de Semiologia*, cap. 1.

¹⁷⁰ “Por um lado, a linguagem é ‘o tesouro depositado pela prática da fala, naquilo que pertence à própria comunidade’ e, desde que é uma soma individual de marcas individuais, ela pode permanecer incompleta ao nível do indivíduo isolado: uma linguagem não existe senão na ‘massa falante’; ninguém pode manipular a fala senão assinalando-a à linguagem. Mas, de forma conversível, uma linguagem só é possível partindo da fala: historicamente, o fenômeno da fala sempre precede o fenômeno da linguagem (é a fala que desenvolve a linguagem) e, geneticamente, uma linguagem se constitui no indivíduo por meio do aprendizado ambiental da fala (não se ensina gramática e vocabulário que são, de forma geral, a linguagem, à bebês).” *Ibid.*

¹⁷¹ Jakobson *apud* Barthes, *ibid.*

¹⁷² “Nós devemos, por isso, reter desta noção a idéia de que isto pode ser útil para designer as seguintes realidades: i) a linguagem do afásico que não entende as outras pessoas e não recebe a mensagem de acordo com seus próprios padrões; esta linguagem então seria um idioleto puro (Jakobson); ii) o ‘estilo’ de um escritor, embora quase sempre permeado por certos padrões verbais vindos de tradição, ou seja, da comunidade; iii) finalmente, podemos expandir a noção e definir o idioleto como a linguagem de uma comunidade lingüística, ou seja, esta linguagem então será o puro idioleto (Jakobson) de um grupo de pessoas que interpretam no mesmo sentido todos os enunciados lingüísticos: o idioleto corresponderia, então, grosseiramente àquilo que tentamos descrever por aí sob o nome de ‘escrita’.” Barthes, *op. cit.* (citações e aspas no original)

¹⁷³ *Ibid.*

De fato, a passagem de uma lingüística para uma semiologia e daí para os sistemas semiológicos é feita como num passe de mágica, e assim, *hocus pocus*, já estaremos ‘lendo’ mensagens, é bom que se diga, *nas fotografias de modelos*. Justo neste ponto é que o autor parece esquecer a estabilidade que ele mesmo enuncia como cara característica da linguagem. Ora, a moda não é um sistema estável e por mudar toda estação nem de longe pode ser comparado ou tomar a linguagem como analogia à linguagem. Menos ainda achar que o corpo feminino ‘canonizado’ possa vir a ser o equivalente de ‘norma’ lingüística. E a incongruência e a irrealidade do exemplo inicial ainda segue avante em outros sistemas como a comida, os carros e o mobiliário, até chegar aos sistemas ‘complexos’ da comunicação de massa.

Mas devemos deixar bem claro que não se trata, aqui, de invalidar a constituição de uma forma de estudo de um sistema social de signos enquanto tal, mas da tentativa de utilizar o prestígio da lingüística para dar vida a uma quimera intelectual. Trata-se, pois de elementos capazes de denotação, que comunicam, mas não estabelecem uma linguagem em sentido estrito¹⁷⁴. Mais do que uma inflação de analogias, conta a presunção, em nenhum momento posta em dúvida, da homologia pura e simples. Dois fenômenos diferentes, ainda que presumivelmente semelhantes, são tomados, literalmente, como o mesmo fenômeno. Só isso pode explicar o apelo surrealista do autor à fotografia como evidência da discreção.

Julgamos necessária esta crítica à semiologia porque ela é fundamental à compreensão da especificidade dos gêneros da expressão artística que não são nem nunca foram textos. Ainda que um discurso os acompanhe, este é secundário, e ninguém, em sã consciência, teimaria em dizer que o discurso sobre uma obra de arte seria mais importante que a própria obra. Se o texto crítico procura explorar a virtude ou o demérito segundo um determinado entendimento, o texto teórico acompanha o fazer da obra, descrevendo e prescrevendo uma semântica do *trabalho* de que a obra decorre.

Mas por maior que seja a ênfase de alguns enfoques em Teoria da Arquitetura, eles não vão além da analogia. Em momento algum se encontrará dito que a arquitetura pode ser substituída por um texto. Se a arquitetura não é redutível a uma fórmula matemática, tampouco o é a um texto. Aí, usar um texto, uma frase ou regras quaisquer é uma ação que ocorre, sempre, em nível metafórico ou no sentido de guiar ou tornar mais compreensível um processo complexo. Se a matéria, os processos e mesmo as demandas sociais que envolvem a produção de obras e objetos em cada gênero são referenciais muito mais fortes, física e socialmente imperativos, as analogias não são senão possibilidades acessórias.

Sem dúvida que os significados mais comuns que envolvem a arquitetura estão dispersos em sua comunidade de origem. Se uma igreja tem a forma que se espera de uma igreja e da mesma forma uma escola ou um supermercado é porque os edifícios de fato comunicam, de uma forma ou de outra, sua finalidade, o que não implica, necessariamente, num fato arquitetônico. O papel paradigmático da tradição é exatamente o ponto a partir do qual se pode estabelecer as relações de excepcionalidade de algumas obras, *tendencialmente* associáveis à expressão artística. Fora disso, a arquitetura, como prática profissional, será mais um serviço¹⁷⁵, de feições algo distintas,

¹⁷⁴ Silva, E. *Arquitetura & Semiologia*, 1985, cap. 7. Eco, U. *A Estrutura Ausente*, 2001, parte C.

¹⁷⁵ “Se os códigos arquitetônicos não podem permitir que eu ultrapasse tal limite, neste caso a Arquitetura não é um modo de mudar a história e a sociedade, mas um sistema de regras para dar à sociedade aquilo que ela *prescreve* à Arqui-

mas em geral só distinguíveis pela comunidade dos próprios profissionais e afins.

A 'febre' semiológica contribuiu para soterrar toda possibilidade de um resgate ou mesmo de uma reconsideração da questão do estilo, pois tudo havia se transformado em linguagem. O livro do Prof. Elvan Silva, *Arquitetura & Semiologia* () surge como evidência da tentativa de tentar entender, num país periférico, uma teoria já à beira do colapso. Com isso, o próprio debate estético, que vinha num crescendo desde o início do século XIX, culminando no o apogeu da Bauhaus. Na retomada da vida civil, após a II Guerra, todas as proposições estéticas serão substituídas pela propaganda, pela comunicação de massa, pelos meios de comunicação e pela obsedante e onipresente 'cultura' pop.

i. Códigos: redundância e multiplicidade

No capítulo 2 vimos a extensão da influência que o desenho manifesta sobre a produção da arquitetura, seja pela geometria ou pela notação, na descoberta de novos traços ou formas de organização destes. Sob este ponto de vista é importante estabelecermos certo contraste entre a arquitetura praticada no Ocidente até o Renascimento e aquela posterior. A questão crítica é o hábito, de longa tradição, de chamar de arquitetura certo conjunto de obras significativas. Para o arquiteto renascentista, a 'arquitetura' é um edifício com ordens clássicas e, é claro, previamente desenhado ou 'projetado'. Fora disto passou a ser considerada como obra dos godos, arte 'gótica' ou *opus francorum*¹⁷⁶. A proposta por Alberti, em meados do séc. XV, da arquitetura como trabalho intelectual, *cosa mentale*, é justamente o marco desta mudança. Um exame histórico deste comportamento não deixa nenhuma dúvida quanto à isto, tanto e de tal forma que só a partir de meados do século XVIII é que tal concepção viria a ser questionada. Segundo Silva¹⁷⁷, tudo isto está diretamente relacionado à proposta da prática da arquitetura como atividade intelectual e liberal, ou seja, como obra de gênio e desvinculada da prática coletiva das corporações de ofício.

desenho e escritura

O preconceito contra o gótico, como dissemos, provinha de uma presunção de que sua 'arquitetura' não havia sido 'desenhada' e que seria obra de artífices anônimos, feitas ao longo de muito tempo e sem um 'autor'. Mas não se pode dizer ainda hoje o quanto esta presunção era tão somente isso. Se, por um lado, qualquer conjunto edificado com certa regularidade tende a ser associado com arquitetura, por outro, não podemos também ter muita certeza de que conjuntos de certa complexidade possam ter sido concebidos como um 'acidente' construtivo. Não é o que dizem certos registros bibliográficos mais antigos, nem as apreciações teóricas do século XIX, nem mesmo indícios arqueológicos recentes. Já citamos aqui as tabuletas sumérias com plantas (desenhos descritivos) de propriedades e podemos acrescentar as representações de plantas de templos egípcios em pedras litográficas. Sabe-se hoje que o texto de Vitruvius (pelo menos em parte) era conhecido de alguns construtores medievais franceses do século XIII. Viollet-le-Duc men-

tetura. (...) Então a arquitetura é um serviço, mas não no sentido em que é serviço a missão do homem de cultura (...) e sim em que é serviço a limpeza pública, o abastecimento de água, o transporte ferroviário; isto é, serviços que provêm com elaborações técnicas cada vez mais refinadas a satisfação de uma demanda pré-constituída." Eco, *op. cit.*, p. 222. (grifo orig.)

¹⁷⁶ Silva, *op. cit.*, p. 143-47.

¹⁷⁷ Silva, E. *A Profissão de Arquiteto*, 1997.

ciona a utilização da geometria por conta da estereotomia, e ainda há o tratado de Villard d'Honnecourt (séc. XV) que codificou graficamente os segredos desta técnica, que, na prática de canteiro, era transmitida de geração em geração pelas corporações de ofício.

Acreditamos que a descoberta de novos indícios deverá mais e mais confirmar a prática do recurso gráfico ou outro equivalente, fato sempre auspicioso no sentido de comprovar o entrelaçamento da geometria e do desenho com a prática da arquitetura em qualquer época da civilização. Pois estes indícios argüem, por um lado, a favor da descontinuidade do objeto com seu meio representativo e, por outro, demonstram a conspícua relação entre o edifício e sua representação gráfica, desde tempos imemoriais. Se não podemos falar de estilos em culturas tradicionais, pois ali não há senão alterações mínimas de uma maneira intemporal de construir, o estilo, ponto a que queremos chegar, começa o primeiro 'projeto' de um edifício. Então, a partir daqui trataremos a arquitetura, antes de mais nada, como uma escritura não de textos, mas de notações.

*multiplicidade
de códigos*

Neste ponto, retomando a discussão do início deste capítulo, a reapresentação da questão do desenho nesta perspectiva renascentista nos ajuda a contrastar com certas posições oriundas da semiologia. Se a analogia lingüística servia aos arquitetos como justificativa de proposições inovadoras, a nova disciplina toma os signos arquitetônicos como um sistema de comunicação. Tal como Alberti propunha o pacto de legibilidade entre criador e espectador, a semiologia trabalha com a possibilidade da transmissão de conteúdos numa linguagem não-verbal ou própria à sistemas não-lingüísticos¹⁷⁸. De fato, a primeira cisão dos códigos arquitetônicos ocorre quando nos damos conta que eles apresentam múltiplos níveis de informação que, em sua origem não são muito distintos nem mesmo estratificados¹⁷⁹.

Mas, em primeiro lugar teremos que admitir que em sua totalidade os códigos arquitetônicos se constituem de uma classe de códigos que deverão, em tese, ser entendidos por qualquer receptor e que há um sistema de regras de composição próprio ao criador e de uso exclusivo deste para seus executantes. A análise de um código assim constituído sempre se apresentará, portanto, como um recorte de sua totalidade para o fim a que se destina. Dentre estes os mais comuns, segundo Eco¹⁸⁰, são os códigos tipológicos, cujas configurações designam 'igreja', 'estação' ou 'palácio'. Em segundo lugar estariam os códigos geométricos ou euclidianos, a que já nos referimos, e em terceiro lugar, um código gestáltico, "que presidiria à percepção das formas elementares"¹⁸¹. Com relação ao primeiro, no entanto, trata-se de codificações já elaboradas e que se distinguem do código língua, o qual "formaliza

¹⁷⁸ Para Ferdinand de Saussure, semiologia é "a ciência geral que tem como objeto todos os sistemas de signos (incluindo os ritos e costumes) e todos os sistemas de comunicação vigentes na sociedade; para L. J. Prieto, estudo de todos os sistemas de representação que têm a comunicação como função, privilegiando o funcionamento dos sistemas de signos não lingüísticos (numeração de ruas, de quartos em hotéis, códigos navais etc.); para Roland Barthes, estudo das significações que podem ser atribuídas aos fatos da vida social concebidos como sistemas de significação: imagens, gestos, sons melódicos, elementos rituais, protocolos, sistemas de parentesco, mitos etc. nas artes, estudo de fatos literários, teatrais, cinematográficos, artísticos, vistos sob o prisma de sistemas de signos." Houaiss, *op. cit.*

¹⁷⁹ "A arquitetura parte quicã de códigos existentes, mas na realidade se apóia sobre códigos diferentes dos arquitetônicos, que servem de referência para que os usuários da arquitetura identifiquem as direções comunicacionais da mensagem arquitetônica." Dessa forma "o arquiteto deve articular significantes arquitetônicos para denotar funções, as funções são os significados destes significantes, mas o sistema de funções não pertence à linguagem arquitetônica: se encontra fora dele." Eco (*Appunti*) apud Rodríguez, J. M. et alli. *Arquitectura como semiótica*, 1971, p. 22. (grifos originais)

¹⁸⁰ Eco, *loc. cit.*, p. 218.

¹⁸¹ Eco. *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 219.

um sistema de relações possíveis que permitem gerar inúmeras mensagens”¹⁸².

Uma segunda cisão, que se poderia chamar de gênero, diferenciaria os códigos em sintáticos e semânticos¹⁸³. Os primeiros corresponderiam àqueles mais próximos à construção ou à lógica estrutural: abóbadas, arcos, forros, vigas, paredes; os segundos, à articulação dos elementos arquitetônicos (frontão, coluna, tímpano, mélope) ou de seus caracteres distributivos (destino ou função dos compartimentos). Afora este tipo de recorte, há que se considerar, segundo o mesmo autor, a cristalização de algumas combinações (sintagmas) na forma de frases feitas ou estereótipos lingüísticos. A constituição de uma ‘lingüística do sintagma’¹⁸⁴, por outro lado, equivaleria, em arquitetura, à trama pré-estabelecida das ordens clássicas. É o caso da cultura ‘manualista’ dos tratados de arquitetura, onde se encontra uma sorte de combinações de signos já predispostas ou ‘sintagmas cristalizados’. Uma possibilidade já admitida por de Saussure na forma de uma série de frases prontas “que pertencem à língua e que o indivíduo não deveria combinar por si mesmo”¹⁸⁵.

redundância

Porém, se por um lado a redundância se acusa pelas combinações pré-dispostas de signos arquitetônicos e em sua repetição, por outro, a arquitetura parece se orientar na direção da informação e das transformações dos sistemas de expectativas retóricas e ideológicas¹⁸⁶. Assim se configuram dois caminhos possíveis: ou a arquitetura satisfaz plenamente aquilo que se espera dela e ela se constitui mais num *serviço*, ou ela inova, introduzindo elementos e relações inesperados, e se aproxima daquilo que é próprio à obra de arte, ou seja, “propor à comunidade de fruidores algo que a surpreenda”¹⁸⁷.

Neste último caso, o impacto estético normalmente advém de elementos exibidos num arranjo que não necessariamente coincide com o conjunto de normas conhecidas ou então do uso de elementos (formais, estruturais, funcionais) ainda não codificados¹⁸⁸ no todo ou parcialmente. Mas Eco assinala que, por mais inovador que possa ser o arranjo da obra, ela não deixa de se referir a “certas regras geométricas euclidianas” mais estáveis e resistentes ao desgaste do que outros sistemas de regras. O que obriga a arquitetura a mover-se dentro dos limites de uma *gramática do construir* ou *ciência das construções*¹⁸⁹ e, acrescentamos, as possibilidades do código representativo, que é a parte da geometria assimilada ao desenho arquitetônico.

Tal constatação nos permite reconhecer a dupla articulação da arquitetura tanto como matéria reorganizada, como notação. Seja pela representação do construído ou pelo construído assim como projetado, o que aí se estabelece é a construção de um repertório de relações graficamente constituído: a linguagem natural da construção, revista segundo uma ordem gráfica, enceta um re-ordenamento do objeto desde uma via abstrata e *discreta*. Assim, o criador autêntico imporá uma coerção estética sobre o objeto, amoldando-o,

¹⁸² Eco *apud* Rodríguez, *op. cit.*, p. 21. (esp. orig.)

¹⁸³ Eco, *op. cit.*, p. 221.

¹⁸⁴ Rodríguez, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁵ Saussure *apud* Rodríguez, *op. cit.*, p. 22. (esp. orig., trad. livre)

¹⁸⁶ Eco *apud* Rodríguez, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁷ Eco, *op. cit.*, p. 222.

¹⁸⁸ Silva. *Arquitetura & semiologia, op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁹ Eco, *op. cit.*, p. 223.

na medida do possível, a seus interesses e objetivos. Caso contrário, na ausência de uma 'coerção' estética é que surge a atuação *livre* de outras 'coerções' nem sempre bem-vindas. É o que ocorre quando os códigos comuns da construção ou mesmo certas demandas comunicativas como as advindas da publicidade ou mesmo do *Kistch*, se impõe como dominantes num que tende a ser mais uma *produção* do que uma *criação*.

Cabe, então, perguntar neste ponto porque muitos teóricos e críticos contemporâneos abdicaram da análise estilística em prol de uma improvável ciência dos signos? A arquitetura, como gênero, visa, *existencialmente*, muito mais a 'ser' ou 'se mostrar' do que 'comunicar'. A obsessão com a comunicação não leva senão à publicidade ou à legitimação de uma estética fraca ou populista. A influência da ideologia funcionalista e da teoria da comunicação tem obviamente suas parcelas de responsabilidade em todo esse imbróglio. Não que o fenômeno da massificação da arquitetura¹⁹⁰ não seja um assunto importante e profissionalmente premente, mas a crítica semiológica tende a se comportar com um *deus ex machina*, senhora absoluta de um sistema de valores que só a ela diz respeito. Se concordarmos com Eco que a arquitetura deve *funcionar*, muito antes de comunicar¹⁹¹, é possível que possamos perceber o grau de distorção presente em certas abordagens. A comunicação é tão intrínseca à arquitetura quanto a qualquer atividade humana, mas está longe de comandar ou ser o objetivo do processo. É o que leva Silva a constatar que "a faculdade comunicativa da arquitetura não se coloca como um fim em si mesmo, mas decorre do propósito existencial da obra, como capacidade intrínseca da forma"¹⁹².

ii. Códigos: estética

*códigos primários
e secundários*

Como no exemplo do código Morse, para haver um efeito de estilo é preciso haver traços livres. Os códigos da construção ou da edificação, tomados isoladamente, se mostram análogos ao do código Morse. Os traços livres na arquitetura surgem por *acúmulo de atributos* ou, como já dissemos, no surgimento de *múltiplos níveis de codificação*. O estilo desenha uma operação da organização destes traços. Estilo, então, é a expressão da integridade de estratégia da criação dos primeiros esboços ao último detalhe. O efeito do estilo consiste em tornar evidentes e significativas as novas relações advindas do inter-relacionamento de códigos *primários*:

- i. códigos construtivos: pilares, vigas, aberturas, vedações – em número e dimensão;
- ii. códigos edificatórios ou tipológicos: que referem à função ou fisionomia de um edifício ou de seus compartimentos;
- iii. códigos geométricos: derivados da necessidade de representação do objeto na *épura*;
- iv. códigos notacionais: derivados da apropriação arquitetônica das operações geométricas – não é a geometria por si, mas seu co-

¹⁹⁰ de Fusco, R. *Arquitectura como mass media*, 1970.

¹⁹¹ Eco, *op. cit.*, p. 188.

¹⁹² Segundo Silva, a premissa de Eco fundamenta-se no fato de que um dos objetivos principais da semiologia consiste em poder estudar todos os aspectos da cultura como processos comunicacionais, não querendo dizer que tais aspectos sejam unicamente processos comunicacionais, mas que "podem ser encarados como aspectos comunicacionais (1) (...) e funcionam como elementos da cultura precisamente por serem também processos comunicacionais (2)." Eco *apud* Silva. *Fundamentos da Crítica Arquitetônica*, *op. cit.*, p. 86.

nhecimento aplicativo.

e de códigos *secundários*:

- v. códigos estéticos: ou ordem de preferência do criador-projetista - normalmente fazem parte de um repertório já conhecido;
- vi. códigos relacionais e distributivos: a manipulação de uma ordem de relação já existente e bem conhecida - é o momento em que o sistema manifesta sua situação de maior equilíbrio ou maior *entropia* (organização do sistema);
- vii. inovações: a invenção ou a introdução *com êxito* de elementos não previstos no repertório conhecido e suas conseqüências do ponto de vista de organização - é o momento de perturbação de equilíbrio da etapa anterior e diminuição da entropia, exigindo grande esforço (trabalho) do criador-projetista para atingir a síntese.
- viii. disseminação: compartilhamento de uma inovação (estética) por uma coletividade de criadores - a solução original é replicada em outras obras e contextos com maior ou menor propriedade.

entropia

Os códigos mais determinantes ou primários parecem se ajustar perfeitamente aos sobre-códigos como definidos por Granger¹⁹³, por serem explícitos, conhecidos e de domínio de uma coletividade. Os códigos menos determinantes ou secundários nem sempre estão presentes, pois sua utilização é uma possibilidade e depende de uma série de vicissitudes. São os sub-códigos, cuja operatividade só se manifesta a partir da interação dos códigos primários. No primeiro caso (sobre-códigos), as restrições se caracterizam como um *a priori*, se mostrando em geral bem definidas e pouco suscetíveis à discussão. No segundo caso (sub-códigos), os resultados dependem da ordem e da intensidade do processo de redesenho do objeto, bem como do comportamento do arquiteto para com a sociedade¹⁹⁴.

Em suma, a operatividade dos sub-códigos, particularmente, deve ser admitida a partir do momento em que camadas de informação de diferente origem interagem num mesmo processo. O desenho (arquitetônico) reúne estas estratificações de forma concisa, desde que não se veja reduzido a um fim em si mesmo e que não perca de vista que *seu objeto* é a edificação. É que o processo do desenho manifesta uma sedução própria que corre o risco de ser entendida como um fim em si mesmo, como bem descreve Alfonso Martínez:

“Os projetos são sistema de signos que se referem cujas qualidades mais intrínsecas estão já na coisa-projeto, anterior à coisa edificada e que é - forçosamente - autosuficiente. O projeto é autônomo e tem valores ideais. Este pro-

¹⁹³ “A redundância como caráter estilístico geral de uma mensagem consiste, pois, no fato de cada elemento achar-se, ao mesmo tempo, implicado na rede de estruturações *a priori* comuns às formas neutras da linguagem e nas diversas redes superpostas, imbricadas, presentes somente no estado de estruturas *nascentes* e *a posteriori* no fragmento de discurso considerado.” Granger, G-G. *Filosofia do Estilo*, 1974, p. 232. (itálico orig., ênfase nossa)

¹⁹⁴ Segundo Eco o arquiteto que se enfrente com um repertório de significados no momento de criar seus significantes para constituir os signos arquitetônicos pode assumir três atitudes: uma atitude de *absoluta integração com o sistema social vigente* (1) “em que o arquiteto aceita as normas de convivência que regulam a sociedade e obedece aos requerimentos do corpo social tal como ele é”; uma atitude vanguardista “em que o arquiteto decide obrigar as pessoas a viver de uma maneira totalmente diferente”; e uma atitude intermediária “em que o arquiteto leva em conta o código básico e estuda algumas aplicações pouco usuais do código, que *estão permitidas por seu sistema de articulação*”. Eco *apud* Rodríguez, *op. cit.*, p. 30-31. (esp. orig., trad. livre, grifos originais)

blema seria superficial se a harmonia gráfica a que nos referimos não fosse específica da arquitetura. A dificuldade reside em que há uma *beleza gráfica* própria da arquitetura.”¹⁹⁵

Obviamente que não se trata de um processo linear, nem tampouco isento de riscos e tentativas frustradas. Mas nele se apresenta a síntese da cultura arquitetônica em si, transmitida de arquiteto a arquiteto, de mestre a aprendiz, tanto quanto do desenvolvimento imemorial de um sentido muito particular da própria geometria:

“Arquitetura e representação estão muito mais ligadas que arquitetura e construção, enquanto aos valores. A harmonia gráfica do projeto – a *caligrafia* que é própria deste meio – se alimenta de outras formas de harmonia gráfica, as assimila e as integra numa tradição geométrica muito mais antiga que a precisão da geometria descritiva.”¹⁹⁶

É no nível dos sub-códigos, portanto, se apresenta a essência da inovação e, por conseguinte, do efeito do estilo. Mas se as interações se originam no desenho, nem todo processo de desenho leva à inovação. Então há que se considerar que só certos processos de desenhos se demonstram capazes disso ou quando o projetista não se guie pela mera reprodução do existente ou da prática mais corriqueira. Consciente ou inconsciente, a inovação reestrutura, em maior ou menor grau, o código de base do objeto. Tal processo é o DNA do estilo, caso contrário o projetista não chegará senão a cópias bem ou mal-sucedidas. São as regras de um jogo que, se violado, implica em desvios de processo. Mas uma vez dentro das regras, é preciso pensar-se em alvos e estratégias, ainda que o único ‘ganho’ seja a integridade do processo ou do gênero. É o pseudo-jogo enunciado por Granger, pois certas regras (de composição) só são usadas em algumas situações e regras novas podem surgir como *trabalho*¹⁹⁷ sobre o objeto.

auctoritas

Mas por mais complexas, sofisticadas e extensivas que sejam as categorias de estudo do estilo, ainda assim não nos permitem por si só distinguir o erro do acerto, o bom do mau estilo, a obra relevante da irrelevante, sem o apelo a uma *auctoritas*, uma academia ou a opinião sábia de uma personalidade eminente¹⁹⁸. Há que se considerar também certa demanda social que implica em aceitação ou rejeição de propostas, a média de opiniões dos profissionais arquitetos. Além disso, há que se considerar se o objeto de discussão tem méritos que justifiquem o fato, pois o mercado da obra artística ou simbólica é bem menor e mais restrito que o da obra comum onde a arquitetura é eminentemente um serviço mais ou menos adequado, mais ou menos representativo.

Nesse sentido, a obra de Vitruvius é um exemplo clássico. O resgate do pensamento do tratadista romano pelos tratadistas renascentistas não se daria

¹⁹⁵ Martínez, A.C. *Ensayo sobre el proyecto*, 1990, p. 55. (esp. orig, trad. livre, grifo nosso)

¹⁹⁶ Martínez, *op. cit.*, p. 55. (esp. orig., grifo nosso)

¹⁹⁷ “O estilo caracteriza um *trabalho*, no sentido pleno do termo e a individualidade do objeto assim obtida apresenta alguma coisa de imediatamente voluntária, senão em seu contudo, pelo menos em sua intenção primária.” Granger, *op. cit.*, p. 235. (itálico orig., ênfase nossa)

¹⁹⁸ Ao final do século XVII, o velho Blondel insistia na ‘autoridade dos antigos’, particularmente Vitruvius. Este tipo de afirmação acentua uma escolha comum aos círculos literários da época que insistiam na gramática latina, mesmo que incompatível com o uso da época. Por extensão, é papel das academias validar o gosto e os métodos aprovados e referendados de sua época. (N.A.) Ver Bourdieu, P. *Campo intelectual.*, 1968, p. 105-145 e Stevens, G. *O Círculo Privilegiado*, 2003.

sem uma ideologia de trabalho. O que é feito remetendo-se a uma autoridade mítica, quase bíblica. Com isso se recolocaria com êxito a proposição de uma arquitetura pautada pela regularidade, uso das ordens clássicas, rebatimento axial, proporções, aparência adequada, aposição de ornamentos e certo elenco de disposições prévias. Sem contar que, em tudo isto, a presença do *disegno* seria imperativa. Tal sistema, que perdurou intacto até final do século XVIII, só seria questionado na onda dos estudos de gramática comparada, quando se passaria, justamente, a entender a origem múltipla da arquitetura, assim como a das línguas. Nesta época, justamente, Jean-Jacques Rousseau publica seu *Éssai sur l'origine de langues* (1781), obra em que contesta o predomínio da escrita sobre o gesto, insistindo que este último concentra todas as virtudes essenciais do ato original da comunicação. Neste sentido, sua obra, tributária das idéias do Abade Laugier, constitui uma reação à cristalização dos valores da arte pelas regras acadêmicas, cujo verdadeiro valor só poderia ser resgatado na volta à natureza e ao gesto natural da linguagem ainda não tomado pela palavra e pela escrita.

A resposta conservadora, nas artes e, particularmente, na arquitetura, viria pela incontornável obra de Quatremère de Quincy (1755-1849), escultor, teorista e secretário perpétuo da *Académie des Beaux-Arts*. Tanto no *Éssai sur l'imitation* (1823) como no *Dictionnaire* (1788-1825), o autor admite a origem etnográfica bem como o valor relativo de cada arquitetura, bem aos moldes dos estudos comparativos de línguas. Aí então, cada povo, nos termos de uma epigênese, constitui sua versão da arquitetura segundo um padrão próprio e distintivo, como uma *physionomie*. Mas ainda assim Quatremère resiste em abrir mão dos valores supremos da arquitetura grega, para ele a única que se propunha como universal e capaz de ser entendida por todos.

Contudo, mais além da analogia lingüística, Quatremère propõe uma regra universal para as artes. Ainda que sua argumentação se demonstre atenta a perturbações e demandas modernas, seu cerne é a defesa de um *etos* lingüístico e daí para uma estilística em moldes tradicionais. Em sua concepção, a linguagem arquitetônica parece convergir *progressivamente* para uma expressão mais abstrata, autônoma e formalizada da expressão e, por conseguinte, se afastando dos modelos de uma língua natural ou do gesto como o defendido por Rousseau. Dito de outra forma, para Quatremère o que realmente importava eram as possibilidades engendradas pelos códigos e signos formalizados da *escritura* arquitetônica já distanciados de uma língua natural.

Mas um retorno à língua natural, em arquitetura, é um retorno às regras da construção. Entre estas e as formas se estabelece uma dicotomia inerente à arquitetura. Há aqui, portanto, uma polaridade latente: se, de um lado, a 'artificialidade' do jogo de linguagem se 'descola' do objeto de base, por outro se busca o ideal do perfeito acordo entre construção, tipologia, morfologia, programa e estética. Tal dicotomia terá profundas repercussões nas propostas teóricas do séc. XIX, empenhada em 'colar' os fragmentos de uma prática cada vez mais desagregadora.

modo

Aparte as considerações sobre a tipologia, ornamento e vínculos estruturais, certas manifestações na produção de arquitetura permitem supor a existência de uma outra forma de controle de expressão capaz de interrelacioná-los à expressão de estilo. Em seqüência à analogia lingüística, a noção de modo,

que aqui já discorreremos em dois momentos, seja como *etos*¹⁹⁹ ou como *atitude geral do projetista*, se apresentava cada vez mais como uma instância capaz de governar as linhas gerais de uma estratégia de desenho (projeto), ou seja, adaptando-o a certas contingências de demanda. Mas que, ao mesmo tempo não se deixa confundir com noções equivalentes de sintaxe, léxico, sintagma e gramática, nem mesmo com tipologia, proporção ou outro tipo de ordem distributiva. Nem tampouco com elementos representativos ou ornamentais materialmente definidos ou mesmo com operações geométricas ou notacionais. A melhor forma de pressupor sua abstrata existência seria a de uma estratégia desenhada pela articulação *conjunta* de todos os elementos envolvidos na composição, segundo um objetivo de desenho mais ou menos delineado. Um efeito de composição, um certo ritmo, determinado arranjo de massas ou uma solução de planta são bons exemplos disto.

Em arquitetura não será nenhuma novidade chamar esta modalidade de *modo*, numa acepção bastante próxima à dos modos verbais. Sua atuação se daria entre o *a priori* e o *a posteriori*, coordenando mentalmente um 'efeito antecipado e procurado como fim'²⁰⁰, permitindo a configuração de estratégias de desenho bem como a regulação e controle do efeito arquitetônico e do estilo. O modo agiria como uma instância intermediária ideal, capaz de articular previamente as estruturas mais estáveis (sobre-códigos) com os traços livres, motivo pelo qual ele jamais agiria sozinho, ou seja, sem um tema, um programa ou um sítio.

É por meio dele que as obras produzem seu efeito, um substrato afetivo, a impressão emocional ou sentimental *sui generis* de que fala Anne Souriau²⁰¹. No conjunto de formas de expressão que denominamos arte, algumas categorias estéticas são intransponíveis para a arquitetura (ex: trágico, dramático), outras soam um tanto estranhas (ex: lírico, cômico, religioso, sensual), ainda que factíveis. As três cenas de Serlio (Fig. 3.1), no entanto, parecem insistir na representação do *etos*, ainda que, como o próprio autor se referia, sob a forma de uma expressão de caráter. Neste belo exemplo o teorista demonstra que a escolha parcimoniosa dos elementos de cada conjunto é capaz de definir uma cenografia trágica (ordenamento, ambiente tenso), cotidiana (desordem relativa, ambiente relaxado) ou satírica (desordem, desalento). Em suma, há certo uso dos elementos que determina a conveniência geral da disposição e da distribuição, preparando-os para a estilização. Pois aí está o exemplo da instância que entendemos como a mais obscura e pouco estudada das formas *operativas* do raciocínio arquitetônico e da qual, no bojo de um estudo sobre as manifestações de estilo, pretendemos encontrar traços *conscientes* de suas manifestações históricas.

retórica

A influência da retórica, a que já aludimos no cap. 1, como elemento persuasivo da linguagem, demonstra o emprego da analogia como técnica para recitar poemas longos, dando ênfase e profundidade à narrativa. *Ut pictura poesis* é o lema da retórica de Horácio que Leon Battista Alberti transpõe para o campo da pintura e que mais tarde, já no século XVIII, Germain Boffrand, utiliza para fazer um estreito paralelo entre a arquitetura e a poesia.

¹⁹⁹ Souriau. *Les catégories esthétiques*, 1985. Ver cap. 2.

²⁰⁰ *Id.*, p. 300.

²⁰¹ *Id.*, p. 299. Ver n. 28, cap. 1.

Fig. 3.1.a

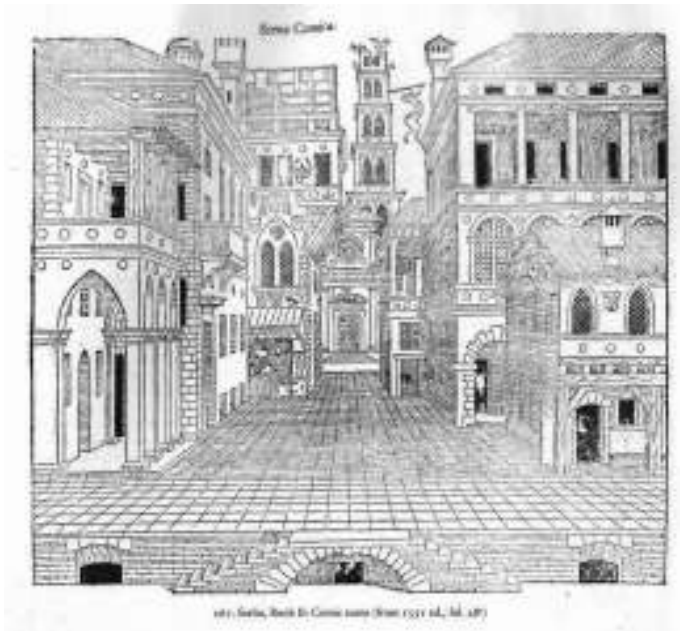
Sebastiano Serlio.
De Architectura, livro III.
 Cena satírica.

Desolação e impotência:
 para Serlio, o meio rural
 não se presta a manifesta-
 ções elevadas do espírito.

**Fig. 3.1.b**

Sebastiano Serlio.
 Cena cômica.

*O mundo do mais ou me-
 nos: para os burgueses do
 burgo, a vida transcorre
 por conta dos episódios
 pitorescos da vida
 cotidiana.*

**Fig. 3.1.c**

Sebastiano Serlio.
 Cena trágica.

*Ordem e princípio: para os
 patrícios, a liberdade é
 mínima; há códigos de
 conduta, lealdade, traições
 e assassinatos.*



Tal aproximação é que instrumentaria outros arquitetos no sentido de admitir a possibilidade de uma ‘eloqüência’ natural dos edifícios. Dessa forma, valeria para a arquitetura o que vale para a poesia, levando em conta que a primeira, embora pareça que seu único objeto seja o uso dos materiais, “é capaz de diferenciar gêneros que faz suas partes parecerem animadas (por assim dizer) pelas representações que torna perceptível.”²⁰²

Esta associação entre retórica e expressão artística se disseminou no pensamento arquitetônico ao final do séc. XVIII e, tanto para Boffrand como para J-F Blondel, estilo se apresenta como instância unificadora pela qual o projeto de um edifício é guiado de uma maneira que podemos reconhecer sua função, seu gênero e seu caráter. Então, como constata Caroline van Eck, a decisão sobre o estilo “aciona um sistema de escolhas possíveis para a ordenação da fachada, o uso do ornamento e a disposição das partes do edifício”²⁰³. E é por este meio pelo qual o espectador poderia ‘ler’ corretamente o edifício. A ênfase, portanto, passa a ser no efeito do edifício no espectador e, mais ainda, no efeito emocional do edifício.

Comparativamente à visão de Alberti, centrada no vitruvianismo e numa separação entre a expressão intelectual da beleza (*pulchritudo*) e sua forma sensível (*ornamentum*), a arquitetura do século XVIII parece introduzir uma nova categoria de beleza. Se para Alberti a beleza do ornamento tinha “o caráter de algo apostado ou adicionado”, para Boffrand e J-F Blondel, o estilo o tornava parte integrante da expressão da obra. Subseqüentemente, na visão de Quatremère de Quincy, a retórica passa a um segundo plano, e o estilo passa a expressar uma conotação mais associada ao clima e ao período histórico. Já no decorrer do séc. XIX, o estilo passa, dentro do quadro de uma nascente história da arte, a servir como ferramenta de classificação e estudo²⁰⁴. Neste tropismo o estilo assoma como o mais importante instrumento operativo e de controle da composição, chegando mesmo a suplantiar os velhos conceitos vitruvianos, fortemente atados a uma visão tipológica, e, paradoxalmente, contribui para a erosão da tradição clássica. Com isto, os procedimentos da estética pitagórica cedem lugar à expansão da subjetividade da alma moderna, cujo marco inicial poderia ser fixado em torno à publicação da Crítica do Juízo de Immanuel Kant. Pois é justamente neste curto espaço de tempo ao final do séc. XVIII, que nascem, além da história da arte, não só disciplinas como estética, psicologia e arqueologia, mas também a noção de evolução da arte, ou seja, de seu tempo histórico. Do ponto de vista arquitetônico, é quando o repertório se amplia para o horizonte de uma arquitetura mundial, ainda que pautada pela diferença de suas origens distintas.

Mas há sempre uma retórica presente nas obras arquitetônicas ou, até mesmo, construída a partir da obra, como ponte entre a sintaxe e a semântica. Muntañola-Thornberg²⁰⁵ chama atenção para o fato de que hoje em dia as fronteiras entre lógica, poética e retórica não são mais tão claras como se pensava no início do século XX²⁰⁶. Mesmo que a retórica seja basicamente

²⁰² Boffrand *apud* van Eck, C. *Par le style on atteint au sublime*, 2007. (ing. orig., trad. livre)

²⁰³ van Eck, *op cit.* (ing. orig.)

²⁰⁴ van Eck, *op cit.*

²⁰⁵ Muntañola-Thornberg, J. *Retórica y arquitectura*, 1990, p. 8.

²⁰⁶ Neste aspecto a opinião de Muntañola é respaldada, inclusive, pela visão da lógica formalista. Para estes a lógica não é um processo único e coeso e admitem a existência de outras lógicas e consideram a lógica aristotélica como ‘clássica’. (N.A.) Ver Carrion, R. *Introdução à lógica elementar*, 1988.

um processo de convencimento, o mesmo autor cita uma definição de Paul Ricouer que a propõe como aquilo “que nos descreve os sistemas de composição de (uma) mensagem”²⁰⁷. De nossa parte, embora subscrevamos este entendimento, queremos ressaltar que a expressão do estilo não pode ser reduzida a uma projeção de técnicas retóricas. Nem tampouco se pode confundir a utilização de elementos retóricos com as frequentes analogias lingüísticas em arquitetura²⁰⁸. A retórica é *parte* do estilo assim como a analogia também é um elemento retórico. A diferença básica é que o uso da retórica é mais evocativo ou metafórico ao passo que o da analogia é mais compreensivo. A dificuldade decorre do fato de que ambas categorias se encontram normalmente sobrepostas.

Os elementos retóricos e a analogias não são em si *o estilo*, mas dele fazem parte. Da mesma forma, na analogia lingüística, o estilo não se confunde com a gramática, a sintaxe ou a semântica. Portanto, o fato de estilo se desloca em direção à estratégia de um ‘jogo’ entre várias instâncias²⁰⁹, que permite articular o discurso e o fazer arquitetônico, promovendo o sentido do desenho *no mais alto grau de entendimento e visibilidade que se possa alcançar*. Mas, de forma mais restrita, análise de obras contemporâneas à luz de figuras de linguagem* oriundas da literatura, é o que Muntañola-Thornberg propõe em *Retórica y Arquitectura* (1990), tomando por base as *Figures de Style* de Henry Suhamy²¹⁰.

empatia

A arte em geral, sempre soube dar uma resposta à altura dos avanços científicos. E com relação à psicologia não foi diferente. A alusão ao termo data de meados do séc. XVIII, mas de Kant a Schiller permaneceu mais como um conceito filosófico e só a partir da segunda metade do século, com o desenvolvimento da fisiologia e a possibilidade de medir as reações das pessoas em testes de laboratório por via dos trabalhos de Gustav Fechner, Herrmann Helmholtz e Wilhelm Wundt. Na arquitetura, o desenvolvimento de conceitos psicológicos voltados à aplicação prática poderia bem remontar às doutrinas do caráter de Serlio. Mas uma psicologia da composição, no sentido moderno do termo, parece se ensaiar nas obras visionárias de Boullée e Ledoux e nos escritos de Viel de Saint-Maux. Da mesma forma, estes conteúdos psicologistas são inegáveis nas etnografias defendidas por Quatremère de Quincy, nas abordagens policromáticas e, em sua variante talvez mais definitiva, no *Éssai sur les signes inconditionnelles de l'art* de Humbert de Superville.

A ideologia ‘artística’ do *gesamtkunstwerk*, como proposta por Gottfried Semper e o compositor Richard Wagner, entende poder animar as obras se acordo com uma psique atribuível a certas formas. Com isso, a articulação entre forma e ornamento se torna mais importante e mais efetiva do que tipologia ou modelo. Pois, de fato, é o que constitui, explicitamente, as ma-

²⁰⁷ Ricouer, Paul. (*La Métaphore Vive*, 1975) *apud*: Muntañola, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁸ É o caso de Peter Collins em *Changing Ideals in Modern Architecture* (1970) que parte da noção de que as partes de um edifício podem ser comparadas àquelas do discurso ou que os estilos arquitetônicos podem ser comparados a linguagens, uma vez que ambos possuem uma sintaxe e um vocabulário. (N.A.)

²⁰⁹ “A habilidade do arquiteto no uso dos sistemas compositivos ou estratégias de desenho (desde os *lineamenti* de Alberti, o ‘modular’ de Le Corbusier, até os sistemas contextualistas de Richard Meier), permite a relação entre o valor poético do edifício e sua memória tipológica sem que seja possível prever com exatidão lógica o resultado desta relação como não sendo segundo uma categoria de probabilidade, definida por Aristóteles em função da capacidade de persuasão do discurso.” Muntañola-Thornberg, *Retórica ...*, 1990, *op. cit.*, p. 13. (esp. orig.)

* Em lingüística, também é referida como figuras de estilo ou figuras retóricas.

²¹⁰ Suhamy, H. *Figures de Style*, 2004.

nifestações teóricas que culminariam no *Art Nouveau*, de Guimard a Gaudi ou de Van de Velde a Frank Lloyd Wright, e no desenvolvimento de uma visão organicista da arquitetura. Na pintura, as obras deste movimento, como exemplificadas em Gustav Klimt (Fig. 3.2), não demonstram temor algum pela dissolução do tema em ritmos ornamentais, e pondo de lado a representação da cena, dão liberdade à estruturação de ritmos ornamentais ‘celulares’ ou ‘elementares’ de composição.

Fig. 3.2

Gustav Klimt.
Retrato da Sra.
Bloch-Bauer.

*A expressão de beleza na
pintura tratada como ori-
unda de ritmos ornamentais
e colorísticos.*



Com o aporte da psicologia de Theodor Lipps, a história da arte de Jakob Burckhardt, e a estética de Wölfflin e Worringer, se constituiria um foco de entendimento mais elementarista da arte, particularmente no sentido do desenvolvimento de conteúdos mais abstratos. Todas estas teorias têm forte desenvolvimento na Alemanha, durante o séc. XIX, e influenciam certas elites artísticas européias, no sentido de uma maior aproximação da arquitetura com os novos desenvolvimentos científicos. Mas tais elites, pela radicalidade de seus pontos de vista, acabam por se afastar das academias tradicionais e procuram outras formas para disseminar suas idéias de maneiras mais apropriadas à sua visão de mundo, como é o caso da Bauhaus de Weimar.

Um terceiro influxo teria o reforço da psicologia *Gestalt*, tal como organizada na Alemanha por Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, e depreendida de idéias de Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant e do físico

Ernst Mach* (1838-1916). Tais idéias se tornaram mais difundidas entre Berlim e Frankfurt ao longo das décadas de 1910 e 1920, tendo despertado a atenção de professores da Bauhaus como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Josef Albers²¹¹.

Este estímulo dado à arte pela psicologia, numa genealogia intelectual que se inicia no iluminismo, parece ter na Bauhaus seu ponto culminante, redefinindo os rumos da estética ocidental. Nela, as delimitações tradicionais dos gêneros se esvaneceram a ponto de os mesmos não fazerem mais sentido. Das poéticas de Klee e Kandinsky aos materiais reciclados de Moholy-Nagy toda uma nova linguagem visual e a própria concepção da arte como um *design* havia sido posta em jogo. Mas ao insistir no entrelaçamento estético de múltiplos estímulos ainda que mantém na arte seu caráter de fruição.

iii. Operações (geométricas) e elementos de estilo

Uma operação de estilo é um conjunto mínimo de procedimentos capaz de dar um sentido especial à forma de um objeto. Se entendermos que este sentido possa se estabelecer, saussureanamente, por diferença a uma língua padrão, isto *não poderá ocorrer na mesma forma do signo lingüístico trivial, mas como referência a uma linguagem já existente*. A percepção do estilo será sempre uma meta-leitura ou num nível diferente daquele da linguagem. Isto porque os códigos estéticos atuam sobre a mensagem, endereçando-a a percepção. Os códigos estéticos aí atuam no sentido de uma qualidade que é imposta ao objeto; no sentido clássico chamaríamos a isto de beleza, no sentido contemporâneo talvez seja melhor entendê-lo no sentido de uma intensidade ou força peculiar da mensagem.

Uma definição que se destina a uma apreensão estética do fenômeno e procura conhecer seu *modus operandi* é a mesma que nos permite reconhecer estilo como uma força original e criativa. Ela permite descrever e identificar na prática, obra ou projeto, os elementos e procedimentos de um determinado *status* da produção ou criação de objetos. Uma definição histórica certamente terá outros objetivos em vista, em função de que visa particularmente à classificação e à datação de obras e criadores, processos criativos e demandas sociais num período temporal mais ou menos definido e suas ocorrências geográficas. Por isso a visão do esteta e a do historiador são conflitivas. Para o teorista, por sua vez, ambas são válidas, necessárias e partes de um mesmo fenômeno.

A composição e o ornamento são partes deste processo, ainda que apresentados sob outras denominações. Porém a interação entre ambas ocorre de forma mediada entre a ordem 'gramática' da estrutura e seus esforços físicos e a ordem virtual da geometria. A tipologia, por fim, é um código que se estrutura na experiência prática de relacionamento das instâncias geométricas e físicas. Nesse sentido a tipologia é conhecimento acumulado e compartilhado, uma sorte de gramática e sua capacidade de admitir discursos particulares demonstra ao mesmo tempo flexibilidade e constância de princípios muito próximos aos requisitos de uma linguagem.

* Médico e filósofo austríaco, estudou percepção sensorial, desde o ponto de vista da psico-física, dedicando-se particularmente aos fenômenos relativos à ilusão de ótica. Seu nome é utilizado para se referir à onda de choque gerada por velocidades supersônicas.

²¹¹ Behrens, R.R. *Art, Design and Gestalt Theory*, 2004.

Neste ponto, como tese geral, deveríamos admitir que em períodos de alta solicitação da composição, o ornamento se torna um empecilho; caso contrário, quando a composição se resume a repetir ou aperfeiçoar aquilo que já é dado como corrente, as ordens ornamentais proliferam. O que está de acordo, também em tese, com os já citados modelos morfogenéticos de Krüger. No primeiro caso, os ornamentos tendem a ser um empecilho à configuração dos protótipos; no segundo caso, estaríamos num período tipológico, que é quando há uma tendência ao equilíbrio entre a composição e o ornamento. Já num terceiro estágio, da passagem da tipologia ao estereótipo, se acusaria precisamente numa relação muito precária ou fraca entre o ornamento e a composição, como se fossem instâncias independentes²¹². Aí, precisamente, onde se esboça uma cisão entre linguagem e estilo e que a unidade tipológica dá sinais de desagregação é que as várias camadas de informação se tornam mais visíveis - é o fenômeno da *clivagem*. Tais períodos são marcados por uma perturbação no estado de organização ou relacionamento de suas partes. A partir daí se enceta um novo esforço de integração e constituição de novos tipos, num ciclo evolutivo marcado por fases de relativa estabilidade, mas que nunca volta ao estágio inicial.

1. Composição

notação e codificação

Comumente associada às artes visuais, a arquitetura, historicamente considerada, sempre compartilhou procedimentos e motivos com a pintura, o desenho e a escultura. No entanto, diferentemente das artes visuais, a composição de arquitetura compartilha com a música um aspecto muito especial. Em ambos os casos a composição é um registro inscrito, uma ordem intelectual e autoral. É que, diferentemente dos pintores e escultores, o arquiteto não faz a obra para si, mas para ser executada ou 'interpretada' por outros não envolvidos no processo de criação. Entre o objeto arquitetônico e o objeto plástico não há somente uma diferença de método e de montante de recursos, mas também uma imperiosa demanda social.

A concentração de operações na *épura*, consolidada enquanto um processo complexo de operações de codificação e decodificação, confere ao processo de criação uma autonomia *relativa*. A notação não apenas codifica a realidade, mas a repropõe segundo suas próprias regras. A mediação com os condicionantes gerais da edificação carece de termos específicos, muito embora, se remontarmos à Vitruvius, nós encontraremos a que é possivelmente a mais antiga proposta de um sistema de operações de estilo, que ele designava elementos de arquitetura. Embora tal proposta pareça a muitos especialistas como confusa e muito pouco detalhada, defendemos, de nossa parte, que este problema de compreensão pode ser superado.

No tratado de Vitruvius o trabalho mental, *cogitatio*²¹³, conduz às formas²¹⁴ [ἰδεαί, *ideae*], constituídas *geométrica* e *graficamente* na forma de *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*²¹⁵. Na música, a codificação do sistema tonal e da métrica (tempo e compassos), em meados do século XVIII, representou o despertar da música no Ocidente, nos mesmos termos que para a arquitetura no século XV e XVI. A música de Bach, por exemplo, demonstra o encantamento do compositor com o desenho de estruturas melódico-harmônicas

²¹² Krüger, M.J.T. *Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas*, 1997.

²¹³ Vitruvius. *Los diez libros de arquitectura*, 1995, livro I, cap. II.

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ Em termos contemporâneos planta, elevação e volumetria, respectivamente. *Id.* (N.A.)

que, em muitos casos, não referem a nenhuma melodia ou tema conhecido. É a chamada música absoluta. Mas mesmo no caso de temas mais conhecidos o tratamento musical é estilizado mediante o tratamento bastante peculiar da 'escrita' musical onde certas idéias presentes no tema se expressam pictoricamente na pauta²¹⁶ (Fig. 3.3).

O conceito de música absoluta, muito bem exemplificado pelos Concertos de Brandenburgo, também do mesmo compositor, expressa justamente um tipo de música que parte do jogo estabelecido unicamente pela composição e por seqüências de certa forma canônicas²¹⁷. Em certo momento, poder-se-ia dizer com toda propriedade que a música parte de uma caligrafia, calcada no ordenamento arquitetônico das alturas das notas e do contraponto. Este mesmo encantamento com o 'jogo' gráfico da notação se observa nas pranchas do tratado de Palladio²¹⁸. O que se revela ali é uma estrutura constituída de alinhamentos, subdivisões, linhas de parede, degraus e parapeitos; acréscimos, subtrações e deslocamentos. Na forma sintética de apresentação sequer as cotas parecem perturbar a pureza dos códigos notacionais (Fig. 3.4).

Figs. 3.3

J.S. Bach.

Partituras com temas de cantatas que expressam idéias graficamente: no primeiro exemplo (Christ lag in Todesbanden) o envolvimento pelos laços da morte e no segundo (O Gott, du frommer Gott), a alusão à decida à morada dos mortos nas escalas descendentes. (aprox. 1730)



operações geométricas

O fascínio por estes códigos estéticos inerentes à notação já se vê demonstrado no tratamento que lhes dá Vitruvius (séc. I). Entre *firmitas* e *utilitas*, definidos no cap. 2, *venustas* (beleza, atratividade) é o termo mais esmiuçado, e que o tratadista divide seis sub-categorias ou 'elementos de arquitetura': *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*²¹⁹. Trata-se basicamente de uma sorte de operações geométricas aplicadas que envolvem simultaneamente topologia, sintaxe, distribuição, quantidades e ordem de relações. Elas formaram a base do sistema estético arquitetônico do Renascimento à crise final do sistema vitruviano já ao umbral do séc. XIX. Sua decadência e abandono, ainda que relativos, se inserem na emergência de uma cultura moderna, de contornos subjetivos, tal como propunha Kant.

²¹⁶ Schweitzer. *J.S. Bach: el músico poeta*, 1955.

²¹⁷ Carpeaux, O.M.. *Uma nova história da música*, 1977.

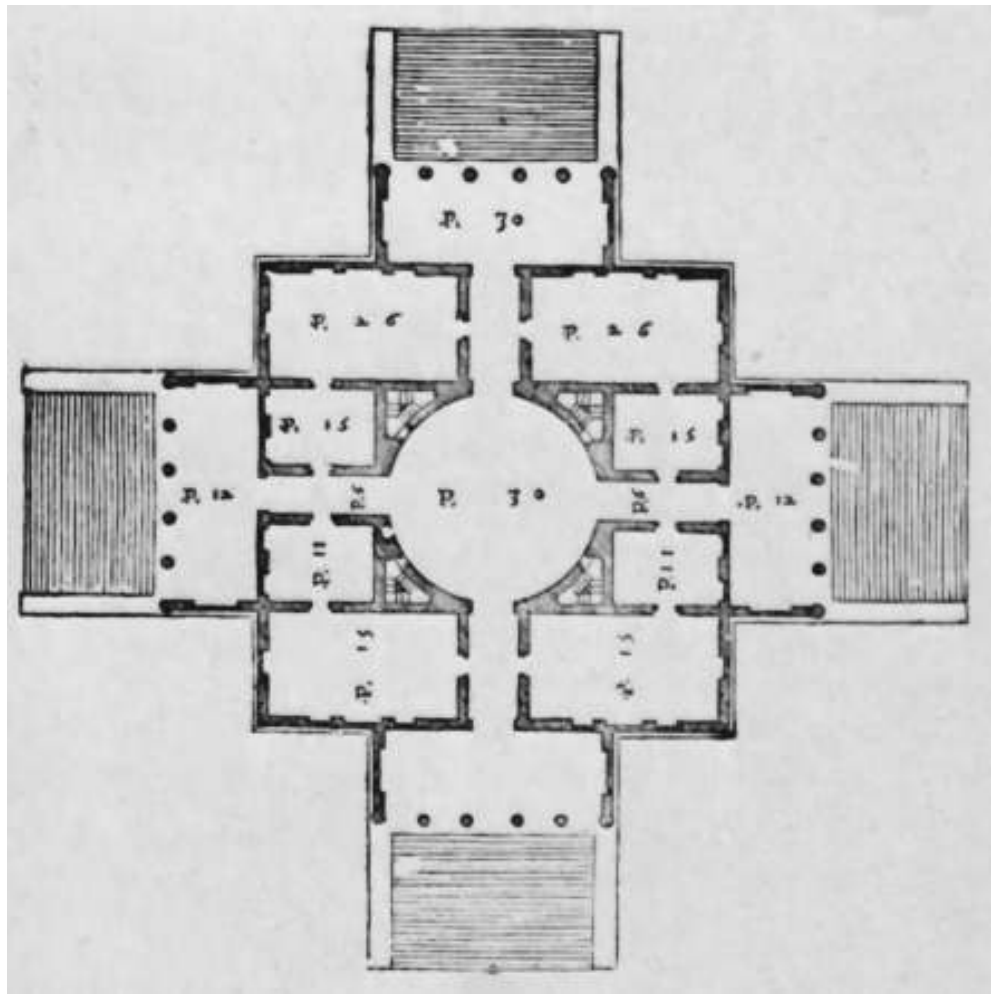
²¹⁸ Palladio, *I quattro libri di architettura*, 1976.

²¹⁹ À título introdutório tratam, respectivamente, das dimensões das partes e emprego de módulos (I), do arranjo espacial ou tipologia (II), do efeito de conjunto (III), das relações de proporção entre as partes (IV), da aparência correta da obra (V) e do uso parcimonioso e adequado dos recursos materiais e das condições do sítio (VI). Vitruvius, *op. cit.*, livro I, cap. II.

Fig. 3.4

Andrea Palladio.
Villa Capra Rotonda,
1570.

O alinhamento rigoroso
da planta confere à obra a
aparência de um objeto
gerado por procedimentos
exclusivamente geométri-
cos.



O problema é que tentar entender o sentido de cada uma delas individualmente não pode levar senão a interpretações ambíguas. Contudo, se as imaginarmos como regras de um jogo, atuando em conjunto, as coisas tendem a parecer mais claras. Interdependentes, qualquer alteração numa delas modifica as demais. De forma simultânea a ‘disposição’ interfere na ‘distribuição’, que interfere na ‘aparência’, que interfere na ‘simetria’ e assim por diante. E tais categorias demonstram, por isso, ser ao mesmo tempo prescritivas e descritivas, pois se apresentam como instrumentos e forma de controle do resultado.

da dispositio
à composition

Entretanto, como já nos havíamos referido à multiplicidade de níveis de interação dos códigos estéticos, o caso das (sub)categorias vitruvianas é extremamente oportuno para tentarmos entender porque dois termos essenciais para a arquitetura não se apresentam como tais. Ornamento e ‘composição’ não são citados, mas parecem percorrer, instrumental e operacionalmente, todas as categorias. Isso sugere para nós a possibilidade de uma instigante correspondência das mesmas como categorias intermediárias. Vejamos por que.

O ornamento, nos termos da definição vitruviana, não pode ser enquadrado como *ordinatio* porque este é o *locus* das ordens e da sintaxe das ordens²²⁰,

²²⁰ Para Vitruvius *ordinatio* “consiste na justa proporção dos elementos e o resultado correto da obra segundo a qualidade de cada um deles assim como sua conformidade com as proporções gerais [*symmetria*]. A ordenação se regula pela quantidade [*posotes*]. A quantidade se define pela tomada de unidades de medida [*moduli*] a partir da mesma obra para con-

nem tampouco como *decor*, pois este é a aparência ou uso correto do ornamento²²¹. A *eurythmia* é o efeito do uso repetido elementos em espaçamentos regulares, a *symmetria* dá a proporção ou dimensão correta dos elementos e a *distributio* está relacionada com os recursos postos em jogo. A *dispositio*, definida por Vitruvius como a “colocação apropriada das partes e o resultado correto obtido pela qualidade [*qualitas*] de cada uma delas”²²², não se trata efetivamente de um processo de ‘composição’, pois ao tomar tipologias por estratégia geral de desenho, se destina a permitir não mais que pequenos ajustes no corpo da obra. Claramente dirigida a um processo geométrico e notacional, a disposição concentra o processo gráfico do projeto ou concepção [*ideae*], fase de cuidadosa e laboriosa meditação e esforço para fazer o efeito imaginado agradável [*cogitatio*], resolver os difíceis problemas que se apresentam e descobrir coisas novas pela inteligência [*inventio*]²²³.

A *dispositio* é a base da produção a que chamamos de clássica, ou seja, a arquitetura tal como praticada do final do séc. XV ao apagar das luzes do séc. XVIII. Portanto, a composição, na forma como a conhecemos, já aparece como um termo moderno. Herdeira da disposição, ela inaugura uma nova época de um novo estágio de criação, próprio à cultura do século XIX, e que iria conhecer um longo período de desenvolvimento.

Dessa maneira, pela composição, a arquitetura e a música rompem o vínculo com a língua natural da melodia ou da construção, conforme o caso; passam pela discreção da linguagem gráfica. Tal processo é inerente ao desenvolvimento da arquitetura e da música modernas no Ocidente e dele partem as operações de estilo. A ordem do processo se delineia em descontinuidade à presença física do objeto; o contato direto dá lugar à mediação da composição.

analogia e homologia

Apesar das diferenças de meio e de sistema de notação, nada impede que constatem uma arquitetura da composição musical, tanto quanto da musicalidade, por ritmo ou contraponto, da composição arquitetural. Por sinal ambas idéias de composição praticamente nasceram juntas em meados do século XVIII, na música, por necessidade de controle de frases musicais mais longas e complexas e na arquitetura pelo aparecimento de novos programas. Nelas, portanto, o vínculo com a composição transpõe os umbrais da analogia para afirmar-se como homologia²²⁴, princípio de identidade ou igualdade de princípios. Assemelha-se ao que Mário Krüger²²⁵ classifica como analogia substantiva ou zona de predomínio de um fazer ‘poiético’²²⁶.

seguir um efeito harmônico da obra em seu conjunto.” Vitruvius, *op. cit.*, livro I, cap. II. Porém a tradição renascentista não tardou em associar o termo ao emprego das ordens e seu sistema de proporções, relegando as demais conotações ao limbo. Só com a crise do sistema clássico, ao final do séc. XVIII é a questão viria a ser reproposta. (N.A.)

²²¹ “*Decor* é a aparência correta de um edifício, composta de acordo com os elementos precedentes aprovados [auctoritas]. É obtida pelo respeito às convenções, que os gregos chamam *thematismos*, pelo uso ou pela natureza. (...) Diz respeito à propriedade da forma e do conteúdo e não ao embelezamento aplicado. O uso das ordens deve seguir o mesmo princípio.” Kruft, H-W. *A History of Architectural Theory*, 1994, p. 26. (ing. orig., trad. livre)

²²² Vitruvius, *op. cit.*, livro I, cap. II. (esp. orig., trad. livre)

²²³ Vitruvius, *op. cit.*, livro I, cap. II. (esp. orig., trad. livre) Kruft, *op. cit.*, 1994, p. 25. (ing. orig., trad. livre)

²²⁴ Termo associado à geometria [partes correspondentes de duas figuras semelhantes], à biologia [órgãos que, em organismos diferentes, desempenham as mesmas funções] e à química [substâncias orgânicas que desempenhando idênticas funções seguem as mesmas leis de metamorfose]. Aulete, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Delta, Rio de Janeiro, 1962. Etimologicamente, a palavra consiste dos radicais *homos* [igual, semelhante] e *logos* [linguagem, definição, razão]. Houaiss, *op. cit.* (N.A.)

²²⁵ Para o autor uma analogia é “uma relação entre dois produtos, processos, ou seja do que for, que permita que sejam elaboradas inferências sobre um deles baseado no que sabemos do outro (...) Nas (analogias) substantivas, um sistema de

mimesis

Para Josep Muntañola esta ‘poética’ remonta à noção de tragédia como descrita por Aristóteles, onde aquela de dá quando a fábula “mimetiza uma ação em congruência com os caracteres”²²⁷. Mas a imitação estética dos feitos que nos leva ao coração da tragédia é a mesma que nos leva a associar com a ‘trama’ das formas construídas, pois a necessidade que a forma tenha “uma extensão, peripécias (sic) e uma capacidade de ser reconhecida seguem incólumes ainda que tenhamos que traduzi-las à suas correspondentes categorias formais.”²²⁸ Portanto, a fábula nos aponta o enredo e o sentido da imitação, propondo uma hierarquia de valores, objetivos e instrumentos. Mas com isto se incorre no risco de se confundir métodos, regras e modelos com a própria ação, perdendo-se de vista a razão de ser da própria poética.

Tal como indica Aristóteles a *mimesis* deve ser de uma ação, não de versos já escritos, e não como imitação passiva ou cópia pura e simples de um objeto. Para Quatremère de Quincy a obra se criava entre o apelo imaginário do tipo e a precisão real do modelo tomado. O tipo é como o repositório de uma tradição acumulada e se afigura como uma espécie de fidelidade a uma idéia original²²⁹. Sem a presença do tipo, a imitação de edifícios não pode levar senão à poética da poética, à metalinguagem, à imitação do estilo. A arquitetura grega, então, é a que melhor representa o sentido da imitação como uma continuidade estrutural entre a natureza e as suas leis, de um lado, e arquitetura, de outro. Entre elas, o corpo humano e suas proporções a servir como ponte. Dessa forma a arquitetura imita a natureza (1), a ação humana (2) e a si própria (3). No primeiro caso ao procurar se adaptar ao sítio da melhor maneira; no segundo, ao estabelecer relações com o corpo e as necessidades humanas; e no terceiro, ao basear-se num repertório de soluções constituído ao longo da história.

o ‘jogo’ das ordens

É o caso das ordens que, em seu microcosmo, cumprem exatamente o mesmo percurso atribuído à arquitetura. Imitam a natureza no fuste e nas folhas de acanto, imitam a ação humana nas métopes e nas frisas e possuem uma memória de soluções assimilável. Se por um lado, muitos tentam dar-lhes justificativas técnicas ou funcionais, por outro lado, há o valor simbólico de elementos que passaram de mãos ao longo dos séculos, que foram sendo paulatinamente estilizados e tiveram sua origem ritual e sacrificial, como demonstra George Hersey²³⁰, esquecida nas sombras do tempo. O penteado das mulheres jônicas, a cordoalha das embarcações dóricas, a panatenaica, os ossos e as gotas do sacrifício animal, tudo pode ser estilizado quando uma memória do fato já é possível. Só a mística das ordens é capaz de explicar sua longevidade. Como elementos simbólicos, podem facilmente agregar uma série de ornamentos num léxico de extremos, da rusticidade e rigor militar da ordem dórica ao luxo à ostentação da ordem coríntia. A tradição se encarregou de relacionar a significação de cada ordem a certo conjunto de referentes animistas.

relações conhecido e facilmente apreensível é tomado como modelo para a construção de teorias em outro sistema(...)" Krüger, M. *Teorias e analogias em arquitetura*, 1986, p. 13.

²²⁶ Do radical grego *poietiké* [faculdade, talento poético] No entanto, a forma *poiesis* [criação, confecção, fabricação] apresenta um léxico muito próximo ao de *tekhné* [arte manual, indústria, artesanato]. Houaiss, *op.cit.*. Utilizaremos a expressão como utilizada no ensino de artes plásticas, ou seja, como ‘maneira especial de fazer as coisas’, de uma técnica ‘poética’ [*tekhné poetiké*]. (N.A.)

²²⁷ Muntañola, J. *Poética y Arquitectura*, 1981, p. 22.

²²⁸ *Id.*, p. 25.

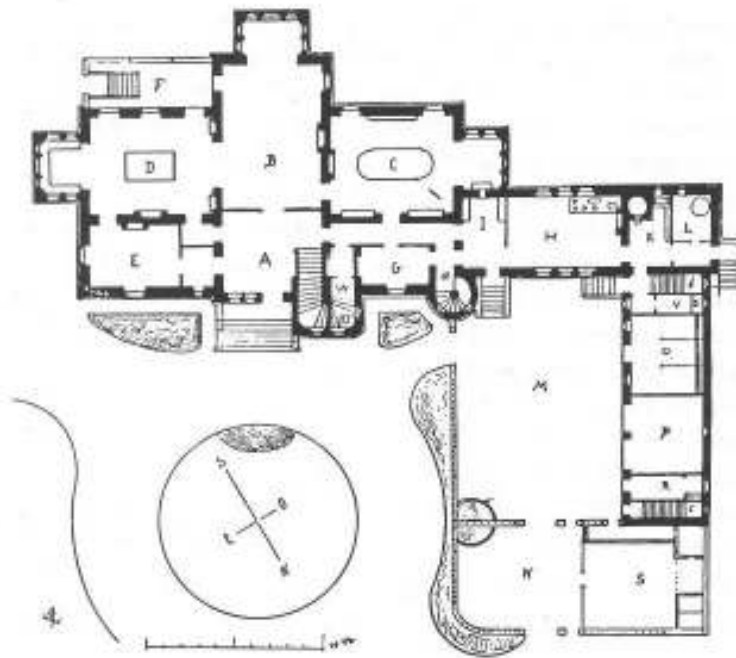
²²⁹ *Id.*, p. 33.

²³⁰ Hersey, G. *The lost meaning of Classical Architecture*, 1988.

Fig. 3.5

Viollet-le-Duc.
Histoire d'une maison,
 1873.

A planta se ajusta ao programa e aos requisitos de implantação geral no sítio. O esquema de circulação é funcional e compacto, inteligendo os compartimentos com o menor dispêndio de área e a fachada é a projeção direta do esquema distributivo interno.



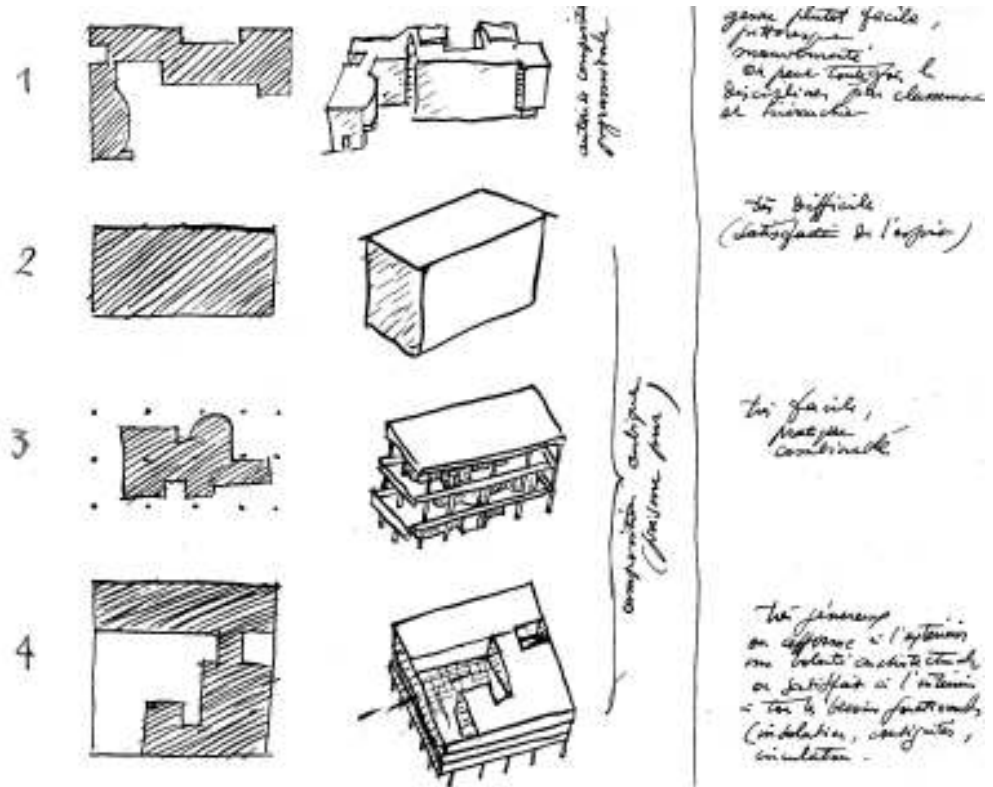
Se os elementos simbólicos aglutinados ao objeto arquitetônico parecem representar esforços físicos seria de se esperar que a distribuição e a disposição internas estivessem de acordo com as mesmas. Mas este é um processo tentativo já bem registrado pela história da arquitetura e que em determinado momento ultrapassaria suas próprias expectativas. Para nós interessa mais que a pouca elasticidade das ordens clássicas, por exemplo, é que impele a invenção de elementos secundários como pedestais, ordens colossais e secundárias, além de molduras e frisas, os quais permitem o ajuste da composição à edificação [*quantitas, numerus*]. A clivagem entre a ordem estrutural e a ordem representativa que, no início parecia uma decorrência da adoção do sistema clássico, evolui no sentido de um progressivo entrelaçamento com a construção, a tipologia e a geometria, de modo que o que sempre transparece são as ligeiras discrepâncias de proporções. E esta evolução é sempre no sentido de uma crescente complexidade geométrica da planta, que resultam no jogo 'contorsionista' que se instaura nas ordens. O jogo da arquitetura clássica, que se estabelece entre a ordem construtiva, a ordem representativa e a geometria da planta, e almeja a congruência entre três sistemas distintos.

As ordens dão visibilidade a este jogo e nenhum elemento ornamental, geometricamente concebido, pode ser considerado como trivialmente decorativo. Mesmo que não tenha função estrutural, sua exclusão retira algo importante e intrínseco à obra. A superfluidade do ornamento é ilusória: retiremola e obra será menos.

Fig. 3.6

Le Corbusier.
Villa Savoie,
1929.

A malha compositiva da residência é maior que seu programa, como demonstram os croquis explicativos do próprio autor.



Pelo que vimos até aqui, a ação de uma sintaxe arquitetônica será mais topológica por via da tipologia – que assigna o *locus* de cada parte; mais distributiva por via da adequação funcional – ou seja, requisito de ordem prática ou imperativos como programa, sítio, dimensionalidade; e mais normativa pela aplicação de um sistema externo – a expressão visível, explícita e inconfundível do ritmo (ou ordem) arquitetônico, como no caso das ordens. No ideal clássico de perfeição, o nível distributivo se subordina ao normativo e ao tipológico. No caso da Villa Capra Rotonda, a tipologia é ‘inventada’ pela malha geométrica.

sintaxe arquitetônica:
o espaço ‘justo’

É por isso que a hierarquização é uma peça-chave para a congruência do sistema. Não nos parece possível que seus três níveis de sintaxe, reiteramos, tipológico, distributivo e normativo, possam ocorrer com igual ênfase todo tempo. Na composição clássica o nível *normativo* será sempre preponderante; os modos dórico, jônico e coríntio denotariam graus de rigidez da mesma sintaxe, nos termos tal como expressos por Serlio²³¹. Isto, levado às últimas conseqüências, implicaria em admitir que não se poderia constituir uma arquitetura clássica sem um ‘espaço’ retórico maior do que o próprio objeto. Na arquitetura moderna, por exemplo, esta dicotomia fica mais clara com as proposições de Le Corbusier para a Villa Savoie (Fig. 3.6) cujo ‘espaço’ estrutural é maior do que o programa proposto. Já numa ordem orgânica, como a defendida por Viollet-le-Duc (Fig. 3.5), o espaço é justo ou coincidente e um

²³¹ Ver cap. 5.

jogo de 'ordens' se revela pouco apropriado. Seria necessário buscar um outro tipo de ornamentação, notavelmente de inspiração biomórfica, como no caso do *Art Nouveau* que, como no caso da ornamentação gótica, tem na elasticidade sua característica mais marcante. Portanto, numa composição organicista, o nível *distributivo* é que será, por sua vez, preponderante.

níveis de articulação

Tudo isto implica em diferentes níveis de articulação que, por sua vez, parecem seguir uma ordem natural. O que não quer dizer que a organização natural da experiência sensível, de que fala Lévi-Strauss, seja a única possível, nem que seus níveis não possam ser decompostos. Da língua natural se pode preservar algumas propriedades fisiológicas e físicas, dentre todas as que estão disponíveis, "e se vale das oposições e combinações a que essas propriedades se prestam para elaborar um código apto a discriminar significações."²³² Embora o comentário se dirija a certas abordagens da música contemporânea, como os conceitos de música concreta e serial*, a questão crucial é qual o sentido de se insistir em desarticular os níveis primeiros sobre os quais se articulam os níveis segundos da língua, que é o procedimento comum de toda língua. Ocorre que o primeiro nível não é, salvo situações muito específicas, nem permutável, nem móvel, pois constitui uma forma primária de comunicação. Tampouco se pode querer também²³³ construir um sistema de signos sobre um único nível de articulação.

O que parece ser a heresia do século, nas palavras de Lévi-Strauss²³⁴, pode ser tão somente a manifestação de autonomia de outras formas de linguagem. O que se permite fazer em música e pintura, nem sempre o será em arquitetura ou na comunicação em geral, onde os níveis de articulação não são assim tão livres. Por outro lado, isto não quer dizer que não se possa tentar. Em nosso caso de estudo veremos que as ordens entram em declínio justamente quando se sugere o protagonismo da tipologia, numa aproximação aparentemente paradoxal, mas nem por isso menos provável, entre os argumentos de Quatremère e Durand. Se um tipo pode ser inventado é porque este código já se manifesta como uma realidade autônoma, e já pode transcender do modelo ao tipo. Para Eco, tudo então parece estruturar uma dicotomia entre um pensamento materialista (no caso, a tradição) e um pensamento idealista (no caso, o serialismo), onde as formas do embate se tornam mais claras:

"Se, no juízo do público, muitas vezes se confundem estruturalismo, idealismo e formalismo, basta que o estruturalismo depare em seu caminho com um idealismo e um formalismo autênticos, para que a sua própria inspiração, determinista e realista, se manifeste em plena luz."²³⁵

²³² Lévi-Strauss, C. (*Incontri musicali*, 1959) apud Eco. *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 308.

* A música concreta se propõe a abolir o sistema de sons culturalmente construído e os demais 'formas sonoras' e a serial a trabalhar com um sistema de articulação de sons apenas num nível muito elementar o particular de organização. Em qualquer caso, o sistema sonoro de sete tons e cinco semi-tons deixa de ser o sistema, para ser um entre outros admissíveis. (N.A.)

²³³ Eco. *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 309.

²³⁴ "Ao contrário da linguagem articulada, inseparável do seu fundamento fisiológico e até físico, a linguagem de que nos ocupamos flutua à deriva, já que rompeu espontaneamente as amarras: nave sem velame, que o capitão, não suporta ver transformada em pontão, lança ao alto mar, intimamente convicto de que, submetendo a vida de bordo às regras de um minucioso protocolo, poderá manter a tripulação livre da nostalgia de um porto seguro e do desejo de um rumo certo" Lévi-Strauss (*Le Cru et le cuit*, 1964) apud Eco, op. cit., p. 308.

²³⁵ Lévi-Strauss (*Le Cru et le cuit*, 1964) apud Eco, op. cit., p. 311.

Em matemática, a semântica é o modelo que dá consistência a uma formulação axiomática²³⁶. Em lingüística, designa o estudo do sentido das palavras individualmente (léxico) ou em conjunto com outros itens, sincrônica ou diacronicamente²³⁷. Quando realizamos uma aproximação do termo à arquitetura, o fazemos “para estabelecer que as dimensões dos conceitos de função, forma e tecnologia estão inter-relacionados, de modo que a materialização formal e técnica da obra arquitetônica expressem uma função ou conteúdo”²³⁸.

De todos os níveis de articulação comunicativa em arquitetura, o construtivo é o que desempenha o papel seguramente mais visível e primário. Isto porque a construção em si fornece os primeiros códigos para o estabelecimento de uma linguagem da matéria, dos materiais e de seus esforços físicos. Um segundo nível seria o desempenhado pelos códigos tipológicos, como já dissemos, que se constituem, embora não exclusivamente, a partir dos primeiros. As ordens, nesse sentido, articulariam um terceiro nível, onde os códigos estéticos, pelo menos num primeiro momento, atuariam de forma relativamente independente e autônoma. Portanto, para entendermos a verdadeira extensão de uma semântica da arquitetura nada melhor que o período renascentista (ou pré-renascentista) que, em sua expressão arcaica, é o que melhor evidencia a *des-articulação* dos níveis construtivos, tipológicos (propósito) e estéticos da mensagem arquitetônica. Se no maneirismo esta dissociação leva à formas bizarras, no barroco o *entrelaçamento* de níveis chega a tal ponto de concisão que já é impossível separá-los.

Porém, aqui, somos levados a pensar a composição como um efeito obtido. E neste aspecto a redundância lingüística transforma a mensagem arquitetônica em ato eminentemente estético, *onde a linguagem pode ser simulada pela constância de alguns elementos*. Mas nem sempre o apelo estético é suficiente e é preciso algo mais. Desta forma surgem os dilemas que se transformam em fábulas. No corpo de toda fábula há questões de estilo disseminadas em toda cadeia produtiva e criativa. Na origem dos problemas de composição está o estilo.

Se a comparação de exemplos históricos e contemporâneos nos dá condições privilegiadas de observação, devemos aproveitá-los. Nos dias de hoje, marcados por uma super-excitação dos sentidos parece que a arquitetura ficou para trás e tende a se transformar num suporte de *outdoors*. Daí a obsessão semiológica em entender todo o processo exclusivamente como um ato comunicativo ou, quiçá, publicitário. Dessa forma, sob o ponto de vista de uma cultura de massas, como pondera Renato de Fusco, todo o valor ‘comunicativo’ do objeto arquitetônico não necessitaria ir além. Porém, dentro deste escopo nos cabe interrogar que tipo de papel sensorial a arquitetura ainda é capaz de desempenhar ou se ela cada vez mais se reduz à mera construção, a um *serviço*. Numa época em que a própria arte insiste em se apresentar como *an-estética* ou *para-estética* ainda seria possível conceber o estímulo estético como algo natural e próprio às coisas em si? Vejamos, então, o exemplo de duas pequenas fábulas contemporâneas a respeito.

²³⁶ “Mas, do mesmo modo que a verdadeira Matemática começa a partir do momento em que o sistema fechado dos cálculos lógicos fundamentais *se abre* num cálculo não-saturado, não-categórico, não-decidível, a ‘verdadeira’ semântica aparece quando o sistema dos monemas deixa de estar encerrado numa estrutura combinatória bem definida.” Granger, *op. cit.*, p. 153.

²³⁷ Houaiss, *op. cit.*

²³⁸ Silva, 1985, *op. cit.*, p. 121.



Fig. 3.9

Robert Venturi.
*Recomendações para um
monumento, 1972.*

Em uma charge de seu *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi tenta demonstrar o que de fato estaria em jogo. Inconformado com os jogos escultóricos levados a cabo por muitos de seus colegas²³⁹, o autor da charge propõe a adoção de *out-doors* nos edifícios para ‘comunicar’ a natureza do esforço estético de seus autores. Mas o que deveria ser uma alegoria ao fato dos arquitetos insistirem em dar tratamento de monumento a edifícios que, em seu entendimento, deveriam apenas cumprir funções triviais, revela um paradoxo. Que revela uma compreensão de que comunicação e a expressão sensível não deveriam ser tratadas como instâncias necessariamente congruentes. Se, do ponto de vista prático, por um lado temos o exagero escultórico, por o outro arquiteto tem de se conformar com limites que o deixam pouco à vontade. Se no primeiro caso o objeto é tratado como arte, no segundo é um serviço; no primeiro tende a ser um objeto único e isolado em seu contexto, no segundo o objeto está o mais próximo de uma demanda do mercado.

O segundo exemplo, por contraposição, é a percepção da arquitetura que Hans Ibelings apresenta como supermoderna²⁴⁰. É como se, após séculos de analogias lingüísticas, o arquitetos estivessem a propor que as obras se calassem ou se retraíssem: seja como em Las Vegas, onde a arquitetura se deixa reduzir à trivialidade, seja como em muitas obras contemporâneas como aeroportos, *shopping-centers* e shopermercados, que se transformam em objetos de um *design* totalmente indiferente ao contexto em que se inserem. Como as faces da mesma moeda, o que fica mais evidente é a ênfase no tratamento epidérmico, na tecnologia do invólucro e do aparato, que encarcera, no ato construtivo, toda a possibilidade de significado do objeto. Com isso, a arquitetura não tem mais nada a ‘dizer’ ou sugerir senão o *insight* perceptivo de membranas diáfanos.

2. Ornamento

O relacionamento da arquitetura com o ornamento remonta à suas próprias origens. *Ornamentum* ou *ornatus* é o que faz parte do ato de ornar, dispor enfeites ou adornos. Não é um objeto em si, mas algo apostado sobre o objeto arquitetônico a pretexto de conferir-lhe distinção, atratividade ou, simplesmente, embelezá-lo. Claro que devemos levar em consideração que nem todo código estético é esteticamente concebido *a priori*. Na sua origem se trata de práticas culturais já dadas, mas que permitiam *trabalho* no sentido do refinamento de formas e relações, que é quando aparecem códigos secundários, hierarquias e subordinações. Este segundo nível de informação, no entanto, transcende à ordem cultural e histórica, e só se torna mais visível quando esta desaparece ou pode ser desconsiderada como atuante.

Em contrapartida, há no pensamento estético moderno (pós-kantiano) certa tendência à cisão no trato do ornamento ora como uma arte menor, ora como elemento secundário ou desprezível. A concepção de arte menor²⁴¹ remonta

²³⁹ Em *Aprendendo de Las Vegas* ele critica estes aspectos na obra do arquiteto Paul Rudolph. Venturi, R. *Aprendendo de Las Vegas*, 1982.

²⁴⁰ “Em termos mais genéricos pode caracterizar-se como uma sensibilidade pelo neutro, indefinido, ou implícito, qualidades que não se limitam à substância arquitetônica e que acham também uma poderosa expressão numa nova sensibilidade espacial (...).” Ibelings, H. *Supermodernismo*, 1998. (esp. orig., trad. livre)

²⁴¹ No sentido atual do termo são consideradas artes menores ou decorativas, por exclusão, todas as formas de arte que não são nem pintura, nem escultura ou arquitetura, aludindo ao sistema medieval de classificação das artes. As artes mecânicas aí são várias, mas poderíamos citar, a título de exemplo, a tapeçaria, a ourivesaria (objetos de mesa) e a joalheria (jóias portáteis), a laca, os vitrais, a escultura em madeira ou outros materiais macios (assim com em pedras preciosas como marfim e jade), a marchetaria, a cerâmica, o vidro e a cristaleria, as iluminuras, e os mosaicos.

à Idade Média, ao *mechanicus*, afazer ou profissão que demanda habilidade ou labor manual, onde a própria arquitetura era incluída. No entanto, a concepção moderna de ofício intelectual parece excluir o contato com a matéria do ato de concepção de forma que arquitetura e artesanato passam a se mostrar irreconciliáveis. Ora, se o ornamento está ligado umbilicalmente às tradições artesanais e estas tendem a ser suplantadas e substituídas pela produção industrial, um novo vetor histórico deve ser considerado, teórica e esteticamente inclusive.

A rejeição ao ornamento no ocidente tem uma longa história. Já no séc. XVIII, as imprecações de Carlo Lodoli, na Itália, assinalavam a percepção de exagero que envolvia a ornamentação barroca, particularmente no sentido da utilização de pilastras e meias-colunas. Isso sem falar nas críticas que se generalizavam na França contra o rococó e seus estreitos vínculos com o mobiliário, a decoração e a ourivesaria. O advento do neoclassicismo, justamente, se caracteriza por uma seleção mais rigorosa do léxico ornamental. E, na segunda metade do século XIX, a procura por estilo autêntico, já induzia a rejeitar qualquer tipo de ornamentação que, de certa maneira, pudesse se sobrepujar à composição ou a se comportar como corpo estranho ou independente à natureza do objeto.

Fig. 3.10

*Pietr Mondrian.
Composição*

Ritmos, pesos e profundidades dados por uma grade e retângulos coloridos em cores primárias armam um drama desligado de qualquer conotação figurativa.

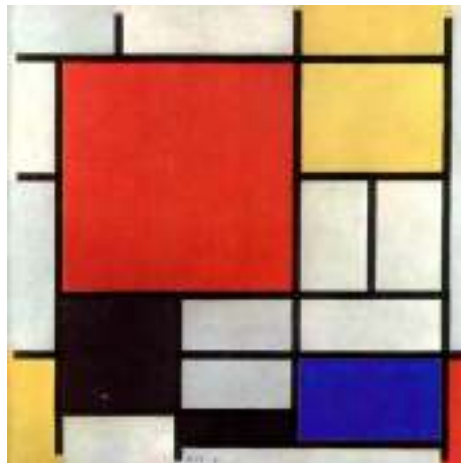
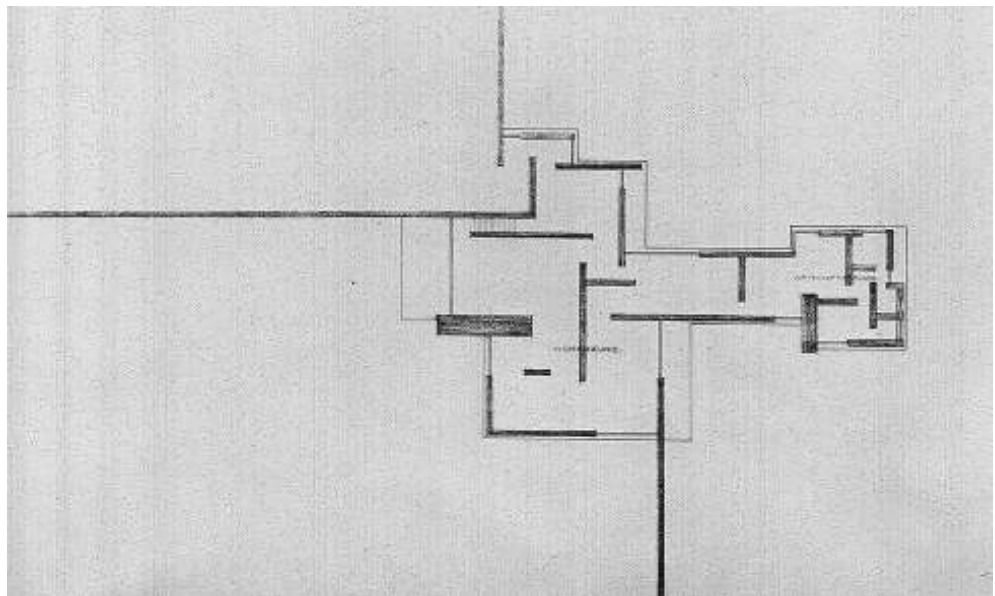


Fig. 3.11

*Mies v. der Rohe.
Projeto para uma residência de campo, 1923*

Como na tela de Mondrian, a espacialidade é percebida na distribuição contínua e fluida dos ambientes, num ritmo ditado pela inflexão dos percursos internos e nas vistas para o exterior.



Essas ondas sucessivas de considerações a respeito do ornamento se refletem diretamente nas abordagens teóricas. Do tratamento geométrico das ordens por Vignola ao já citado Lodoli, passando pelos franceses Cordemoy e Laugier; do gosto arqueológico de Winckelmann e Quatremère ao convencionalismo de Durand, do policromismo de Hittorff e Labrouste às propostas neo-românicas de Semper e Viollet-le-Duc; da defesa do artesanato por John Ruskin à proposta de desenho industrial que se esboça no *Deutsches Werkbund*; da visão autonomista que Aloïs Riegl confere à ornamentação ao abstracionismo de Wilhelm Worringer; das vertentes neo-românicas à escola americana de Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright; da ornamentação envolvente e convulsiva do *Art Nouveau* às diatribes anti-ornamentalistas de Adolf Loos e daí até a Bauhaus e as exortações Le Corbusier há uma longa trilha de argumentações. Contudo, mesmo que as abordagens se manifestem contra a presença física do ornamento, não eximem uma ordem de preferências ornamentais ou o gosto por sua manifestação num nível mais abstrato como é o caso da composição. Basta pensarmos nas pinturas de Mondrian (Fig. 3.10) ou nas plantas de Mies van der Rohe (Fig. 3.11) para entendermos o caráter ornamental assumido que a composição abstrata conquista.

locus do ornamento

Para entendermos um pouco a mudança radical que se operou na arte contemporânea, há uma interessante tese hermenêutica segundo a qual o estilo, excluídos os aspectos ordinários e triviais da linguagem (vínculos fortes), atua sobre traços relativamente livres (vínculos fracos), não essenciais desta. Para Gianni Vattimo²⁴², a discussão parece centrar-se no caráter decorativo de toda a arte e no jogo da arte contemporânea de inversão de papéis entre centro e periferia. Ponto de vista reforçado por Yves Michaud, que salienta que “um grande número de manifestações determinantes da arte contemporânea poderia consistir precisamente no fato de fazer passar ao centro, ao ponto focal da percepção, o que fica habitualmente na suas margens.”²⁴³ O que evidencia um movimento de transformação do ornamento de elemento à princípio: “aquilo que se perde com esta fundação-perspectivização do ornamento é a função heurística, crítica, da distinção entre decoração como excedente e o que é ‘próprio’ da coisa e da obra”²⁴⁴.

Embora tal ponderação pareça especialmente talhada para o caso das obras de Mondrian e Mies, não podemos nos deixar seduzir por esta argumentação. A questão que aqui não pode ser confundida é que a via abstrata não é a *única* via possível da arte contemporânea. A modernidade ocidental é um evento cultural divergente e a arte abstrata *uma* de suas expressões. Caminhos figurativos, figurativos-abstratos ou mesmo realistas são outras formas de expressão que surgiram de um fenômeno cultural engendrado em meados do séc. XIX. Desde então, a posição do ornamento na produção artística é múltipla e matizada. Basta pensarmos no tratamento das obras de Paul Klee, Gustav Klimt ou Henri Matisse (Fig. 3.12).

Kitsch e anti-Kitsch

Por outra via, a abstração se apresenta como uma zona de refúgio intelectual numa época assombrada pela presença ominosa e obsedante do *Kitsch*²⁴⁵. Aí

²⁴² Vattimo, G. *Ornamento monumento*. In: *O fim da modernidade*, 1987, 66-74.

²⁴³ Yves Michaud *apud* Vattimo, *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁴ *Id.*, p. 73.

²⁴⁵ A melhor e mais objetiva definição de *Kitsch* que podemos encontrar na obra de Moles é a de um objeto com “excesso de meios em face das necessidades” (p. 10), tecida na oposição entre a cultura moderna funcionalista e uma sociedade marcada pelo acesso à opulência, à prosperidade e ao consumo. Para o autor o *Kitsch* é um *modo de relação* (e de produção) com os objetos que “se opõe à simplicidade: (...) o *Kitsch* é uma arte, pois adorna a vida cotidiana com uma série de

os ornamentos e estilos convivem sem pudor: o *Kitsch* empresta a qualquer objeto uma aparência de arte. Não se trata mais do estilo da produção contemporânea, mais da reprodução de 'estilos' históricos e pastiches de todo gênero. Mas se se trata de uma arte para as massas e pode ser vendido nos magazines, seu lugar será bem longe das academias. O funcionalismo que se delineia nas novas academias, particularmente a Bauhaus, é profundamente e visceralmente anti-*Kitsch*, antes mesmo de o termo ter sido conceituado²⁴⁶. Uma vez banido das academias, ele toma de assalto as revistas de decoração, os catálogos de utilidades domésticas, os cenários de Hollywood e os *lobbies* dos grandes hotéis. Com isso, pensar arquitetura em termos de 'estilos' passa a ser um ato tão irremediavelmente *Kitsch*, que sua designação não deveria sequer ser pronunciada. Mas o sucesso das artes decorativas anima o autor de *Vers un architecture* (1921):

“É na produção geral que se acha o estilo de uma época e não, com se crê demasiado, em algumas produções para fins ornamentais, simples superfetações que vêm embarçar um sistema do espírito que é o único a fornecer os elementos de um estilo. A concha não é o estilo Luís XV, o lótus não é o estilo egípcio, etc., etc.”²⁴⁷

Fig. 3.12

Henri Matisse.
Leitora sobre fundo preto,
1939.

Unidade sintética entre elementos decorativos e a composição geral numa obra figurativa.



ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, provas das civilizações avançadas” (p. 26). Moles, A. O *Kitsch*, 2001.

²⁴⁶ Segundo Moles, a primeira menção ao *Kitsch* em sua acepção contemporânea (filosófica e científica) foi feita por Edgar Morin em *L'Esprit du temps* (Paris, 1962).

²⁴⁷ Le Corbusier. *Por uma arquitetura*, 1981, p. 59.

Para Le Corbusier, o triunfo das artes decorativas revela o uso do estilo como atributo e não como qualidade de expressão. Parafraseando Viollet-le-Duc, ele chama atenção para o fato de que o estilo “é uma unidade de princípios que anima todas as obras de um época e que resulta de um estado de espírito caracterizado”²⁴⁸. Ao mesmo tempo em que repete insistentemente o mote, “os estilos são uma mentira” e desata a descrever os delírios ornamentais do *Kitsch*:

“Os florões, as lâmpadas e as guirlandas, as ovais rebuscadas onde pombas se beijam e se entrebeijam, as alcovas guarnecidas de almofadas em forma de abóboras de veludo, de ouro e de preto, não são mais que os testemunhos de um espírito morto.²⁴⁹ (...) Casas como tabernáculos, tabernáculos como casas, móveis como palácios (frontões, estátuas, colunas torsas ou não), jarras como móveis-casas e os pratos de Bernard Palissy onde seria impossível colocar três avelãs.²⁵⁰”

Entretanto, apesar de tudo, sustenta o autor, os estilos permanecem e acabam se tornando a grande contribuição do arquiteto pois os arquitetos “tem de mostrar que fizeram alguma coisa”. Daí, para ele, na decoração das fachadas e dos salões está a marca inconfundível das ‘degenerescências dos estilos’²⁵¹.

reconciliação

A discussão do *Kitsch*, tal como proposto e analisado por Abraham Moles, é um fenômeno da sociedade moderna, típico das sociedades de consumo e que ocorre à reboque da ascensão não só da burguesia detentora dos meios de produção como também das classes médias urbanas, fenômeno, aliás, que já ocorria na Europa desde meados do séc. XVIII. Mas é por isso que os trechos citados de Le Corbusier se mostram tão esclarecedores. Suas imprecisões, muito embora pareçam se dirigir contra todo tipo de ornamento, muito mais o são contra a universalidade triunfante do *Kitsch* e seus estilos ‘sem estilo’. E os trechos que destacamos acima desfazem as névoas que por muito tempo pairaram sobre o tema.

Fora a questão do *Kitsch*, no capítulo *Olhos que não vêem*²⁵², de *Por uma Arquitetura*, há uma brusca mudança de tom e a ornamentação clássica recebe um tratamento nobre. Aí Le Corbusier passa a elogiar a precisão e a cuidadosa proporção da ornamentação de obras históricas. Para ele, ali tudo está integrado ao corpo do edifício e à concepção geral, sejam nas edículas de Miguel Ângelo das absides da igreja de São Pedro, nos triglifos do Partenon ou na ordenação do Petit Trianon. Portanto, não se pode ler em seus textos do período nenhuma condenação peremptória e definitiva do ornamento, mas de certa classe de ornamentação, que agora já sabemos do que se trata. Proposições deste tipo, por outro lado, foram mais comuns em certo círculo da Bauhaus.

No caso do ensino da Bauhaus, por exemplo, tudo é feito de modo a isolar os estudantes da influência ambiental do *Kitsch*, a começar pelo regime de internato. Adolf Loos, em seu célebre texto *Ornament und Verbrechen*²⁵³ (1908), vincula a utilização do ornamento a um comportamento pretensamente cri-

²⁴⁸ *Id.*, p. XXXI.

²⁴⁹ *Id.*, p. 61.

²⁵⁰ *Id.*, p. 65.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Le Corbusier, *op. cit.*, p. 57-122.

²⁵³ Loos, A. *Ornamento y delito*, 1972. (orig. 1908)

minal. É bem plausível que, em ambos os casos, o ornamento fosse visto mais como um empecilho ao desenvolvimento dos conceitos elementaristas da *gestalt* ou do *Raumplan** Se os ornamentos impossibilitavam o pleno desenvolvimento do corpo de conceitos psico-estéticos envolvidos na criação de objetos, então era melhor livrar-se deles de uma vez. Mas nem a *gestalt* funcionalista, nem as arestas vivas de Adolf Loos escondem as reais intenções de transformação do gesto compositivo, do estilo de novas fábulas.

3. Meta-teoria

teoria de médio porte

O contexto de uma Teoria da Arquitetura sempre foi muito vasto e é natural que se duvide que se possa mesmo ser chamado de teoria o discurso doutrinário sobre edificações. Ao mesmo tempo em que o alcance é amplo, surgem as dificuldades de manter a coerência doutrinária de uma meta-teoria formadas por um mosaico de micro-teorias não necessariamente congruentes entre si. O impasse surge ao tentar delimitar seu objeto, ao examinar o nexos entre âmbitos teóricos divergentes e superponentes. Nesse contexto, a carência de termos específicos e a premência de respostas práticas sempre instaram à procura de conceitos oriundos de disciplinas correlatas.

No seio de uma Teoria da Arquitetura, uma Teoria de Estilo parece cumprir esta função de dar um sentido validável a cada uma de suas partes, seja como artifício, seja elemento fundamental do discurso sobre uma prática. Portanto, nossa hipótese geral de estudo se arvora sobre a possibilidade de que uma teoria de estilo seja, justamente, o tipo de teoria de médio porte capaz de propor e descrever o nexos de suas partes ou núcleos teóricos independentes.

Na origem de uma teoria de estilo está a fábula, constituída não como uma explicação antropológica convincente, mas como a projeção de uma noção ideal do ato de construir, ontologicamente distinto da natureza. Neste passo fundamental da *natura naturans* para a *natura naturata* o gesto da cabana primitiva ainda preserva a integridade natural do fato. E nesta fábula o ornamento é uma fábula distinta, mas afim. Na concepção epistêmica do ornamento se denota o caráter das transformações de um jogo evolutivo. Neste escopo o mote das fábulas deixa de ser a origem das ordens para ser a *ciência* [*tekhné, epistemé*] das habitações em si e de suas implicações estéticas. E a história do ornamento, componente indissociável do estilo, ao invés de ter um fim, *enceta uma nova posição em cada etapa evolutiva*.

estilo a priori e a posteriori

A percepção do estilo é sempre um *a posteriori*. Qualquer abordagem que o coloque como *a priori* é problemática. No entanto, se o resultado do estilo não é um erro, nem labor do acaso, constitui, no mínimo um meta, um alvo ou uma estratégia mais ou menos definida. Tomado *a priori*, o estilo atua em continuidade com as práticas sociais e os modelos *canônicos*: busca-se o efeito harmônico de *um estilo* já conhecido; *a posteriori* o estilo abre caminho para um rumo menos ordenado e previsível da criação: busca-se o efeito *do estilo*. Neste último caso, o estilo é um princípio ordenador com *traços acentuados de inovação*.

Ocorre que o acesso ao caos criativo não se faz sem instâncias abstratas de mediação de idéias e processos. Ainda que o desenho sirva de elo comum,

* Termo derivado do conceito de *Raumgestaltung* criado por August Schmarsow (1856-1936) para designar o dimensionamento de cada ambiente segundo suas necessidades reais de uso. Ver cap. 11. (N.A)

por via da perspectiva, com a pintura, a perda do contato com o material, por exemplo, já redefinia os contornos da prática arquitetônica no sentido do *omnia materia exclusa*, tal como preconizado por Alberti. A descontinuidade gráfica entre construção e códigos representativos é parte operativa deste processo e só uma pequena parte disto pode ser reduzida a fórmula ou texto. E esta descontinuidade gráfica exige termos e procedimentos.

O lento processo de exclusão do artefato e dos resquícios medievais do *mechanicus* que se iniciou com o Renascimento, colocou a arquitetura ocidental num processo evolutivo que, a nosso ver, se encontra ainda em plena consecução. Se a prática clássica ou renascentista se alicerçou sobre modelos e a prática neoclássica sobre tipos, a moderna ou contemporânea o fez sobre *métodos* distributivos. Este é o sentido evolutivo que se pode depreender dos paradigmas das proposições arquitetônicas, pois a transição entre os períodos pouco tem de gradual e sua linha evolucionária demonstra que a lenta acumulação de períodos de estabilidade tende a ser rompida por saltos concentrados em períodos curtos, marcada pelo aparecimento de protótipos.

entropia e
desarticulação

Como toda *tekhne*, a obra arquitetônica está submetida a uma gama múltipla de códigos de distinta natureza, cuja articulação se dá mediante práticas de cunho estetizante. Na multiplicidade dos códigos é que se instiga a analogia lingüística como instância reguladora. Porém, a redundância das formas de seus objetos faz com que facilmente se confunda a repetição de certas formas com uma constante lingüística ou os princípios, ainda que vagos, de uma gramática. Daí a dificuldade de se reconhecer o limiar entre o estético e o lingüístico, pois qual a ordem a seguir? Os desígnios tipológicos, a geometria das ordens ou a naturalidade dos códigos construtivos? Daí é que a disjunção ou autonomia dos códigos tende a ser entendida como anomalia ou disfunção e que a busca da harmonia em tudo isso tenha de ver com o tratamento do estilo. Assim, a analogia lingüística está para a arquitetura do séc. XVIII como a funcionalidade para sua congênere do séc. XX. Neste ponto, especificamente, o estilo parece ser justamente o desenho de uma estratégia de manutenção da entropia do sistema face às forças de *des-articulação* do mesmo sistema.

A analogia lingüística, entre outras instâncias similares, regula a organização geral do sistema criativo (entropia) em seus múltiplos níveis de exigência e, em sua especificidade, trata do potencial lingüístico próprio a toda arte. Isto porque se pressupõe que deverá haver um receptor (pelo menos), capaz de entender não só a mensagem da obra em si, mas da obra como obra de arte, se este for o caso. Os recursos retóricos se tornam mais presentes quanto mais o criador percebe as possibilidades de persuasão próprias à retórica e aos modos de articulação dos conteúdos arquitetônicos. Mas será que podemos reduzir isso a uma questão de persuasão?

Por sistema estético pode-se entender a caracteriologia de atributos formais: elementos, tipologia, topologia e sintaxe. A criação artística, conquanto obra do gênio, compartilha, na semelhança de seus idioletos, as formas comuns e constantes (ainda que relativamente) que caracterizam uma linguagem (ou língua) comum. Por um lado, se as oposições e diferenças parecem de acordo com as condições gerais de uma lingüística, como definida por Saussure, por outro, há que se considerar que uma língua (escrita ou falada) dificilmente sofre transformações profundas em seus aspectos mais resistentes, como a gramática e a sintaxe. Diferentemente, a linguagem dos gêneros poéticos e artísticos, mais redundantes, parecem estar sujeitas a grandes

transformações e reestruturações periódicas que, aí sim, certos setores da língua *escrita* parecem querer acompanhar.

objetos neutros

Operações de estilo, enfim, são próprias à criação de objetos, e ainda mais naqueles considerados artísticos do que nos cotidianos. Estes últimos, por sua vez, como objetos-tipo, são os que mais se assemelham a um código básico de relações do objeto e suas partes: *quanto mais sua forma lhe corresponde, mais neutro estilisticamente é o objeto*. Nesse caso, bem poderíamos definir uma teoria de estilo a partir do jogo de diferenciações necessário à formação de mensagens. Com isso uma *operação de estilo*, consistirá na *dupla articulação* da mensagem, como objeto em si e como *aisthesis*, ou seja, como cognição e percepção conjuntas da coisa.

opacidade

A questão final, então, pode se dirigir à predominância de algum código estético, que se tornará mais visível quanto mais opaco ele tornar os demais códigos presentes no objeto. Como no caso do conceito de *Bekleidung* que em meados do século XIX serviu de pivô à visões divergentes e antagônicas sobre o papel do estilo. Aí então, sob o influxo do *etos* romântico, a teoria da arquitetura, irremediavelmente fraturada, não tinha mais como persistir num caminho único. No lugar da imitação dos modelos de um repertório, se estabelece um território livre de experimentação formal guiado ora por convenções abstratas de distinta racionalidade, seja pela prevalência do esquema distributivo, seja pela analogia com organismos vivos. Em suma, decide-se sobre o que deve ou não ser visto, como deve ser visto e qual o sentido de toda ênfase, na articulação de coisas e significados.

O símbolo não simboliza coisas, mas relações.

(Ernst Cassirer)

As línguas são visões de mundo.

(Alexander v. Humboldt)

Cap. 4 Termos de Investigação

objeto

Como já esboçamos no capítulo anterior, o objeto deste trabalho é o estudo das manifestações de estilo no corpo da Teoria da Arquitetura, suas categorias, instâncias e formas históricas. Partimos do entendimento de que estilo é uma idéia central à teoria da arquitetura, raramente explicitada ou definida, mas capaz de articular em alcance a convergência temática e operacional proposta pela segunda.

Historicamente se pode constatar que são partes de uma teoria da arquitetura os dispositivos de desenho (1), a geometria aplicada (2), um repertório de obras (3), os elementos de composição (4) e seus princípios de aplicação (5), todas as obras publicadas sob tal epíteto podem ser entendidas não apenas em seus aspectos sincrônicos, mas também diacronicamente, como uma obra contínua e cumulativa. Nesta continuidade, a cada etapa importante somam-se novas aquisições até que o sistema vigente entre em colapso e seja substituído por uma reestruturação geral do sistema.

Nestes termos, o estudo do estilo é, a nosso ver, talvez o ponto mais crucial de toda argumentação por trás das apresentações do que se entende por Teoria da Arquitetura, ou seja, tratados, ensaios, discursos e manifestos. À toda parte discursiva, refere-se uma base operacional bem definida, ainda que pensada a partir de uma prática *idealizada*. A articulação das formas históricas da Teoria da Arquitetura não se dá sem uma demanda social e neste aspecto suas propostas nada têm de metafísico. O caráter tortuoso de muitas de suas argumentações, por sua vez, denota a falta de termos específicos para o tratamento de certas questões, donde a afluência de termos de outras disciplinas. Por isso é que nos parece que o estilo, justamente, seja uma instância teórica imprescindível para entender a posição relativa de categorias como ornamento, composição, retórica, analogias e demais aspectos que operam a configuração de objetos arquitetônicos.

delimitação e propósito

Embora a idéia ou noção de estilo perpassasse toda a história da arquitetura, nosso universo de pesquisa se restringe ao estado de relações entre a teoria e a prática ou entre o desenho e a objeto. Neste caso é importante que as obras ou objetos manifestem de forma clara e inequívoca uma relação direta com a elaboração ou representação de princípios e conceitos teóricos para os fins descritivos de nosso estudo. Em primeiro lugar, a obra projetada, e particularmente a visionária, por ser mais responsiva a demandas contextuais, ocupa, portanto, a primazia da preferência em nosso estudo de casos. Em segundo lugar, certas obras representativas do repertório arquitetônico ocidental, serão consideradas segundo sua posição referencial no universo dos questionamentos teórico-estéticos. E, em terceiro lugar, como categoria comum à ambas, o uso *decisivo* do desenho como meio de especulação teó-

rico-prática, incluídas aí as reconstituições históricas com intenções afins. Esta delimitação algo arbitrária, que exclui de seu corpo principal toda a arquitetura da Antiguidade e da Idade Média, busca não apenas uma necessária redução do universo de pesquisa, mas também concentrar-se na função do *cogitatio* vitruviano. A necessidade do desenho para o raciocínio arquitetônico implica na composição como método para a descoberta de traços livres não a partir do objeto em si, mas de suas propriedades, reguladas segundo uma notação *num meio diferente daquele de sua realização concreta*. Sem menosprezar a importância de aspectos de natureza visual, o objeto arquitetônico é, antes de mais nada, o produto de um pensamento abstrato em *descontinuidade* com a sua matéria, que não se reorganiza *arquitectonicamente* senão a partir de um meio representativo. Mas por meio e ação do desenho devemos admitir ainda uma dupla natureza: de um lado a pictoricidade da figura oriunda do desenho e de outro a integridade lógica de um esquema mental abstrato. Dito de outra forma, esta dupla natureza repousa numa ambigüidade representativa, ora de coisas tal como as vemos ou gostaríamos de ver, ora de idéias ou esquemas distributivos.

objetivos

Dentro deste quadro, nosso estudo objetiva:

- i. o estudo das funções exercidas pelo estilo no âmbito da criação arquitetônica;
- ii. a clarificação dos propósitos de uma teoria da arquitetura, segundo uma linha de evolução histórica;
- iii. o comportamento das proposições teóricas face ao horizonte de um conhecimento cumulativo;
- iv. a influência da teoria no ensino de arquitetura;
- v. a análise das proposições teóricas à luz das teorias (e analogias) lingüísticas.

Partimos do ponto de o estilo é uma forma de controle dos resultados a que propõe chegar no desenho de um objeto. É como saber de antemão os traços a serem utilizados sem que se tenha ainda uma idéia definida do produto final. A teoria da arquitetura, nesse sentido, é um esforço de codificação dos meios e dispositivos postos em jogo por um *trabalho* que, de tempos em tempos, reorganiza profundamente suas hierarquias, criando novas *meta-instâncias*.

Veremos, aqui, que é um erro crasso entender que as proporções afixadas às ordens no tratadismo sejam o ponto final de um viés puramente normativo. Cada novo tratado se superpõe aos anteriores, corrigindo e ampliando questões subjacentes, mas também propondo novos temas. Tratados, ensaios, lições, discursos, *oeuvres*, arquiteturas, elementos e princípios são as formas que respondem ao universo de seus contextos de publicação. Daí o mercado editorial de títulos, que nunca foi desprezível, ter contribuído decisivamente para a difusão e publicização dos critérios de juízo estético, universalizando-os.

O horizonte revelado pela leitura e compreensão destas obras cada uma segundo as demandas sociais e o campo intelectual²⁵⁴ de seu tempo, nos dá

²⁵⁴ Bourdieu, P. *Campo intelectual e projeto criador*. In: Pouillon, Jean. *Problemas do Estruturalismo*, 1968, p. 105-145.

uma visão privilegiada de cada proposição. Também são obras que desempenham um papel fundamental no ensino de arquitetura, por sua consulta constante ou episódica ou por fixar paradigmas de procedimento.

Entretanto, o recurso constante e quase compulsivo às analogias, particularmente as lingüísticas, expõe o quadro de irreducibilidade próprio à arquitetura, mais um serviço do que uma arte, menos uma ciência do que um *fazer*. Por isso, reforçamos a atenção para sua condição de objeto intermediário, seja como obra ou como objeto, pois nenhuma delas pode ser entendida como exclusiva. Temos que considerar, portanto, a dupla natureza do objeto arquitetônico, ou seja, como representante de uma classe de fenômenos e como indivíduo singular e significativo.

1. Dez abordagens: ponderações e refutações

método

Todo método científico tem por fim a comparação de resultados, por isso, como explicita Lakatos²⁵⁵, a ciência é, por princípio, não-dogmática e verificável na base. Do grego *metha* (mais além) e *odos* (caminho), significa literalmente caminho para chegar mais longe. Em seu significado original indicava o caminho que conduz a algum lugar, mas pode ser entendido, hoje, como o meio para chegar a um fim. Para Ferrater-Mora este fim pode ser o caminho ou pode ser também um fim humano ou vital; contrapõe-se à sorte e ao acaso, pois o método é, antes de mais nada, uma ordem manifestada num conjunto de regras²⁵⁶. Métodos podem ser aperfeiçoados ou substituídos. Não obstante, ocorre que quanto mais definido é o objeto, mais definido é o método; se a discussão sobre método praticamente inexistente nas ciências exatas, nas ciências sociais ela é crucial para a interpretação dos dados auferidos.

A arquitetura não é propriamente uma ciência, mas nada impede que possa ser estudada com o mesmo rigor de um método científico. Dessa forma não se pode conceber um único método para o estudo da arquitetura, pois como uma prática [*tekhné*] está submetida a uma série de contingências e seus objetos podem ser compreendidos e estudados sob 'n' aspectos e os métodos de abordagem serão múltiplos, cada qual orientado a um determinado objeto ou objetivo. Neste aspecto, a pesquisa empírica, ao conceituar a arquitetura como objeto mal-definido ou impróprio²⁵⁷, assume, implicitamente, que o método de investigação utilizado também o será. Por outro lado, podemos constatar, também empiricamente, que a discussão sobre método é uma obsessão das ciências sociais, ao passo que quase inexistente nas exatas.

O estudo das manifestações estéticas dos objetos arquitetônicos implica desde já admitir-se que se objetiva a prevalência destas sobre todas as demais. Como o objeto arquitetônico não é criado exclusivamente para a fruição, é necessário que se 'leia' a mensagem estética da obra na totalidade de seus traços: forma, tamanho, regularidade, elementos e jogos de relações. Mas tamanho grau de complexidade não pode ser atingido em todas as obras todo o tempo: o efeito estético do estilo é altamente restritivo e definido por um grupo de decisão também restrito. Se nem todo objeto se pres-

²⁵⁵ Lakatos, E.; Marconi, M. *Metodologia do trabalho científico*, 1989.

²⁵⁶ Ferrater-Mora, J. *Dicionário de Filosofia*, 1978.

²⁵⁷ "Qualquer problema no qual o ponto de partida, as operações permitidas ou os objetivos não sejam claramente especificados ou que não possa existir uma única solução." (http://www.encyclopedia.com/doc/1O87-illdefined_problem.html), acessado em 20/01/2009. (ing. orig., trad. livre)

ta a um estudo do estilo, servirá ao menos como código de base, em suma da base sua manifestação lingüística.

Além dos métodos de investigação histórica mais tradicionais, um estudo do estilo necessita aprofundar-se nas estratégias de criação, espécie de DNA do objeto. Dentre as formas auxiliares de conhecimento das manifestações de estilo, algumas buscam apoio na morfologia, na matemática e na computação, topologia, psicologia e sua aproximação com o objeto de estilo é bem direcionada a certas classes de fenômenos. Outras buscam o apoio filosófico do que poderíamos chamar de ciências da linguagem (*Sprachwissenschaften*) e tentam entender a configuração do objeto no sentido da produção ou criação de um significado específico. Se no primeiro caso se procura formalizar práticas sincrônicas (no sentido matemático inclusive) de configuração dos objetos, no segundo prevalecem as relações diacrônicas da obra com o universo de toda uma produção, com propósitos claramente axiológicos.

Poderíamos dividir as principais formas de estudo das manifestações de estilo em certos grupos de afinidade. A forma mais comum, como já dissemos é a da história da arte, tal como fundada pelo já citado Jacob Burckhardt (*Der Cicerone*, 1855; *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), em meados do séc. XIX. Seu estamento é de uma concentração do estudo em obras artísticas relevantes, observando-se a evolução dos estilos no tempo (histórico) e no espaço (geográfico) e entendendo a arte como produto e manifestação da cultura. De suas idéias advém o juízo de que a arte renascentista encarnaria a mais profunda emancipação da arte no Ocidente das práticas medievais da manufatura e do artesanato, por via do desenho e adoção das formas da tradição greco-romana. Sua análise é clássica no sentido de interpretações de cunho cíclico em que a arte barroca, por exemplo, seria a degenerescência dos princípios renascentistas²⁵⁸.

Na mesma tradição, as abordagens do também já citado Paul Frankl, já sob influência do discípulo de Burckhardt, Heinrich Wölfflin, chegariam a uma valoração oposta. Neste caso a questão sensorial passaria a ter predominância sobre o primado intelectual do renascimento, sensorialismo que ascendia com a emergência da psicologia, levada à análise da arte pelo mesmo Wölfflin. E nesta linha de abordagem há uma extensa genealogia de conceitos e valorações originadas na peculiar situação histórica alemã (*Kunstwissenschaften*), quase sempre divergentes e que antecedem a formação de uma cultura moderna. Por um lado, é um quadro de franca aproximação da arquitetura (e da arte em geral) com o conhecimento científico, por outro é consolidação da História da Arquitetura como gênero autônomo à História da Arte.

Entretanto, deixando um pouco de lado as questões do campo da história da arte, é importante averiguarmos as contribuições que certas abordagens paralelas trazem para o entendimento de algumas questões mais específicas. São as que fornecem indicativos do comportamento do objeto segundo o estudo sistemático de algumas de suas propriedades. Via de regra, suas abordagens se concentram em alguns aspectos particulares do comportamento da forma, privilegiando o controle de variáveis específicas e, por isso mesmo, só podem ser compreendidas como auxiliares a uma Teoria do Es-

²⁵⁸ Montaner, J.M. *Arquitectura y crítica*, 1999.

tilo ou da Arquitetura. E, sem dúvida, quase sempre trarão um corpo de informações relevante à Teoria.

Dentro destas abordagens, há um primeiro grupo que toma o estudo desde variáveis que possam ser tratadas, preferencialmente, de forma matemática ou algébrica, mas sempre orientadas a resultados de cunho *morfológico-matemático*:

1. morfologia: modelos de formas construídas e morfogenética;
2. modelos estatísticos;
3. modelos combinatórios, estocásticos e generativos;
4. modelos topológicos;

Já um segundo grupo se concentra no reconhecimento *perceptivo* das propriedades da forma arquitetônica (e artística) como tal, bem como do comportamento do projetista:

5. *gestalt* (psicologia da forma);
6. modelos cognitivos: formas pregnantes, protocolos de concepção.

E há ainda as formas mais tradicionais que tentam entender as manifestações de estilo desde um ponto de vista mais geral, que poderíamos chamar de pólo lingüístico-heurístico. Aí procura-se resguardar a integridade das manifestações arquitetônicas como *fenômeno*, caracterizando um terceiro grupo de interesse, mais centrado em questões de significado filosófico ou valor:

7. modelos lingüísticos: analogias, retórica e sintaxe dos objetos arquitetônicos;
8. hermenêutica, interpretação ou teoria do significado;
9. heurística: hierarquias ou organização geral do conhecimento;
10. genealogia ou 'árvore conceitual';

Juntas, com seus méritos e suas limitações, elas nos permitem configurar um quadro amplo de abordagens relacionadas capazes de trazer alguma luz sobre o comportamento do estilo particularmente em cada obra. Isto porque, devidamente ancoradas na teoria, permitem a ampliação de seu poder descritivo. Da mesma forma amplia também o potencial prescritivo, porque obras não são apenas *feitas*, mas *criadas* com uma finalidade muito especial.

Como os conceitos da história da arte serão tratados em capítulo específico, agora nos deteremos na apresentação e discussão deste conjunto de ciências auxiliares e seus métodos de abordagem, a que teremos que recorrer amiúde a medida que avançarmos na parte descritiva do fenômeno.

i. Da morfologia podemos depreender a razão de ser de uma forma ou de suas partes. A forma é o contorno da superfície externa definida pelo costume ou pela associação de técnicas e que confere um perfil específico aos edifícios. Os modelos de forma construída²⁵⁹, por exemplo, são representações matemáticas ou quase matemáticas das propriedades dos edifícios e a

²⁵⁹ KRÜGER, M.J.T. *Modelos de Forma Construída e Desenhos da Cidade*. III Seminário sobre desenho Urbano no Brasil. Brasília, 1988.

morfogenética²⁶⁰, por sua vez, estuda os processos que configuram tipologias edilícias, sua constituição, apogeu e obsolescência. No primeiro a combinação de recursos materiais e geográficos constituem uma forma culturalmente reconhecível da edificação, como nos esquemas de Auguste Choisy. No segundo caso são formas que representam quantidades físicas e vice-versa, mas que pouco tem a ver com nosso objeto de estudo.

morfogenética

Da morfogenética, no entanto, é de sumo interesse sua teoria de ciclos de duração e substituição de tipologias, a descrição do caminho do protótipo ao estereótipo como apresentado por Krüger²⁶¹. Neste sentido, a morfogenética se propõe a estudar o comportamento das tipologias arquitetônicas segundo suas leis ou atributos específicos, ou seja, por classes de fenômeno. O tipo, desta forma, indica um conhecimento pré-existente e aceito por certa coletividade. No protótipo, transparece a tentativa de uma mudança radical ou de se atingir o maior grau possível de inovação. Já no estereótipo, as inovações cessam ou se reduzem ao mínimo imprescindível. No segundo caso predominariam as inovações, no último, as permanências. O segundo é considerado um domínio do artista²⁶², o primeiro, do profissional e o terceiro e último, do burocrata.

Mas sem querer adentrar nos pormenores da teoria de Krüger, para nós importa mais a referência de um método descrito do comportamento de classes de objetos e, é claro, sua previsibilidade. Pois isto nos permite constatar que, em certo sentido, a tipologia encerra códigos de expectativa que, em muitas situações históricas, se vêm confundidos com a própria noção de gramática.

método estatístico

Já a análise de elementos de estilo por meio de ocorrências simples reforça a idéia de termo médio. Neste caso os elementos teriam de ser identificados e verificada sua ocorrência em indivíduos. Mas tal método, como aponta Granger, apenas acrescentaria a dimensão quantitativa ao método histórico tradicional, sem que aspectos sintáticos ou topológicos fossem considerados²⁶³. Por isso, mesmo que a mudança de estilo for entendida como a simples substituição de caracteres adjetivos, há sempre o cuidado em estabelecer certos 'marcos' tipológicos.

Mesmo que admitamos a tipologia como um dado estável a efetividade do método é bastante limitada. Isto porque, neste caso, teríamos que contornar a questão sintática, ou seja, uma espécie de cuidado na colocação ou substituição dos elementos. Então, aí, ou o estilo reforça a manifestação sintática do elemento (morfemas, grafemas, estilemas), acentuando questões de convenção²⁶⁴. A simples quantificação de caracteres, por exemplo, pode não distinguir seu emprego numa obra prototípica de uma estereotipada, se os mesmos elementos forem constatados. É o caso típico dos objetos *Kitsch*, que reproduzem os elementos mais característicos de um estilo, extrapolando seu contexto original, numa operação mais própria a um pastiche. Ora, as atualizações epidérmicas são justamente aquelas que mais caracteri-

²⁶⁰ Krüger, M.J.T. *Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas*. 1997.

²⁶¹ *Id.*

²⁶² Eco, U. *A Estrutura Ausente*, 1976. Ambasz, E. *The Formulation of a Design Discourse*, Perspecta n° 12, p. 57-70 *apud* Krüger, M.J.T. *A arquitetura das tipologias*. Projeto n° 82, Nov 1985, p. 103-107.

²⁶³ Granger, G-G. *Filosofia do Estilo*, 1974, parte V, § 19-22.

²⁶⁴ "O esquema do objeto científico, neste domínio, deve, pois, ser encarado como uma estrutura - no mesmo sentido que o esquema do objeto físico - e os símbolos que o exprimem comportam um *sentido* que é o conjunto de suas próprias leis." Granger. *Filosofia ...; op. cit.*, p. 157. (ênfase orig.)

zam a estereotipagem²⁶⁵ que podem estatisticamente indistinguíveis senão operadas dentro de certos marcos.

Vista sob outro prisma, a estereotipagem rompe o marco da autenticidade, pois que *autênticos* são os traços ou caracteres naturais de uma tipologia, que nela atuam em interação orgânica. Mas nada disto impede que elementos ‘nativos’ de uma tipologia possam ser transpostos para outra, origem comum de disfunções estilísticas que poderíamos definir como de cunho tipo-morfológico. Há, portanto, uma classe de requisitos não atendidos de autenticidade e que requer uma orientação especialista capaz de reconhecer traços ‘nativos’ dos ‘não-nativos’ de uma tipologia considerada, os tais marcos tipológicos.

combinatórias,
modelos estocásticos
e generativos

Como já referimos anteriormente, as operações combinatórias em arquitetura são as que procuram encontrar as condições algébricas para operações de permuta em objetos arquitetônicos, ou seja, de suas partes. Procedimentos neste sentido já foram desenvolvidos por Christopher Alexander (*Notes on the Synthesis of Form*, 1964; *A Pattern Language*, 1977; *The Timeless Way of Building*, 1979), desde a década de 1960, já contanto, hoje, inclusive, com resultados práticos*. Trata-se, no caso, de oferecer protocolos de concepção, estatisticamente constituídos, cujos ‘fatores’ de escolha seriam computados com fins a estabelecer uma forma automatizada de síntese ou geração de estoques de soluções. Mas tal procedimento barra novamente na mesma questão sintática apontada no método estatístico com relação ao referencial tipológico. Além disso, os protocolos de concepção parecem ocorrer ou dentro de um quadro de estabilidade tipológica quase absoluta, atuando numa margem em que os elementos podem simplesmente ser substituídos por quaisquer outros, ou então do abandono total de qualquer unidade de sentido como forma de possibilitar justamente a liberdade de combinações. Na música, por exemplo, os processos estocásticos já eram conhecidos e empregados desde a década de 50 por compositores como Stockhausen e John Cage.

Se a estocástica acena com a possibilidade da geração matemática de espécimes ou indivíduos segundo uma matriz *pré-determinada* de elementos, a transposição de um método oriundo de uma ciência axiomática (e de suas grandezas lineares, mais especificamente), por sua vez, esbarra nas unidades de sentido próprias às línguas naturais, pois aí nem todos indivíduos gerados seriam ‘corretos’ ou ‘lógicos’²⁶⁶. É o desafio que as ciências da linguagem tentaram levar adiante, animadas, particularmente, pelos trabalhos de Noam Chomsky, por um lado e de Katz e Fodor, por outro (Cap. 1).

À semelhança das ilocutórias de Chomsky, se constitui, a partir dos recursos recentes da computação, um método de configuração de formas arquitetônicas. Os elementos a serem combinados são, obviamente, selecionados

²⁶⁵ Krüger. *Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas*, op. cit.

* Conforme verificado nos sítios eletrônicos oficiais (<http://www.patternlanguage.com>), (<http://www.patternlanguage.com/leveltwo/ca.htm>) e (<http://www.pps.org/info/placemakingtools/placemakers/calexander>), acessados em 11/10/2008 em conjunto de páginas eletrônicas disponibilizadas por Nikos Salingaros em (<http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/Chris.text.html>), acessadas em 11/10/2008.

²⁶⁶ “Hoje (a idéia de gramaticalidade) renova seu sentido ao contato da lógica formal. Esta coloca, em primeiro Plano, o conceito da expressão ‘bem formada’, constituindo esta a única matéria de um cálculo(...) Assim também o problema proposto não é descrever uma estrutura fundamental para toda língua possível mas construir modelos abstratos, cada vez mais pobres em recursos, para aproximar o funcionamento das sintaxes efetivas. (...) O problema epistemológico preliminar aqui é evidentemente analisar as tentativas de redução de uma sintaxe a uma estrutura lógica.” Granger, op. cit., parte VI, § 3.

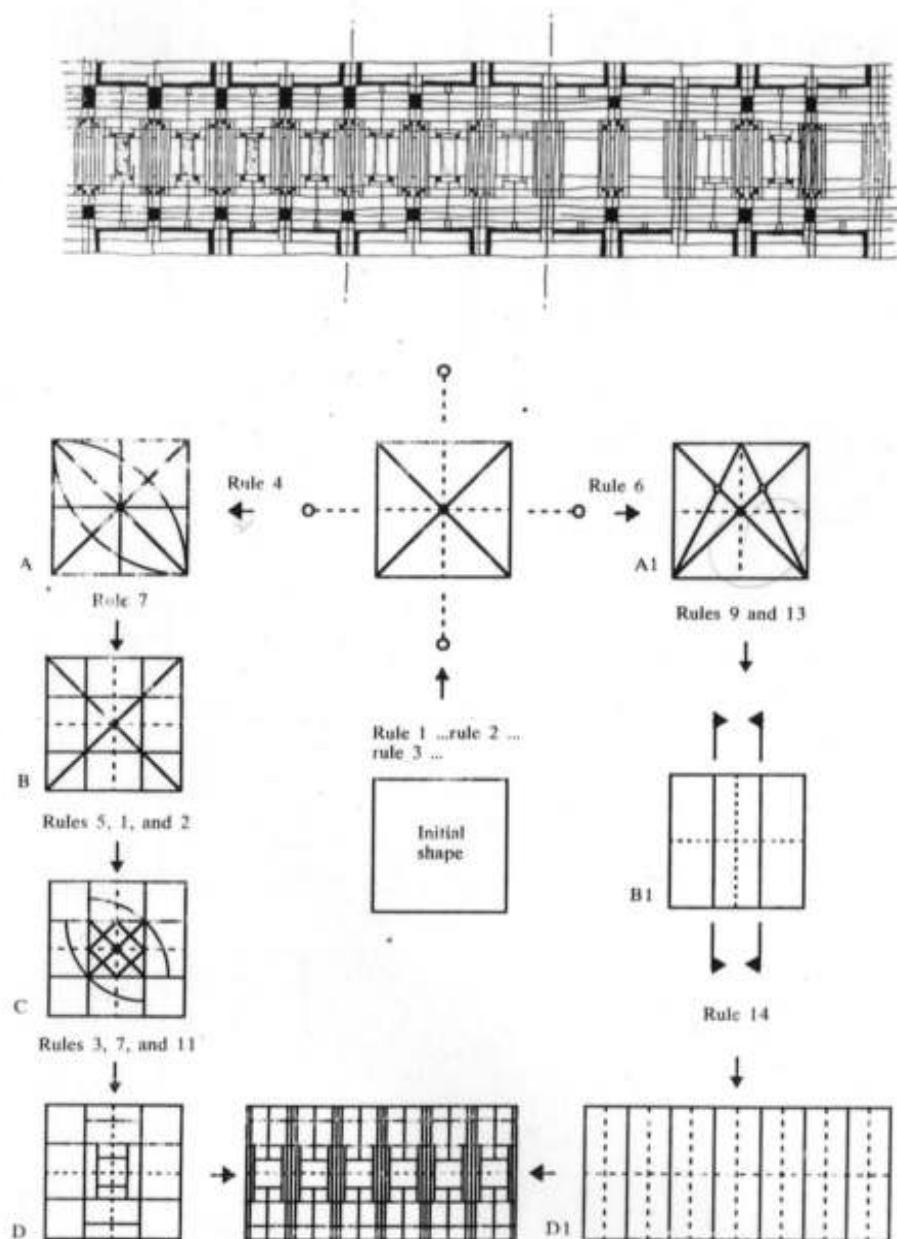
de um repertório ou pré-determinados, com o justo propósito de reduzir o universo de indivíduos gerados. Como na gramática transformacional de Chomsky, o problema a ser enfrentado é o da formação de 'formas', 'formatos' ou 'enformações' (*shapes*) sintática ou semanticamente *corretas* geradas pelo processo empregado. Mesmo sem resolver totalmente o problema da geração de objetos sem sentido, estes estudos, de cunho sempre especulativo e empírico, geraram um considerável acervo de *papers* acadêmicos publicados regularmente no caderno B da *Environment and Planning*, dentre os quais se poderia destacar os 'antológicos' artigos sobre as igrejas de Christopher Wren, os Jardins de Moghul ou as janelas de F.L. Wright²⁶⁷ (Figs. 4.1).

Fig. 4.1

Decomposição das operações geométricas de composição de uma clarabóia de F.L. Wright (Oak Park).

Seqüência de operações.

Fonte: Rollo, J. *Triangle and T-square: the windows of Frank Lloyo Wright*. *Environment and Planning B* 22: 1995.



²⁶⁷ Buelinckx, H. *Wren's language of city church designs: a formal generative classification*. *Environment and Planning B: Planning & Design* 20, 1993. p. 645-676. Rollo, J. *Triangle and T-square: the windows of Frank Lloyd Wright*. *E&P B* 22, 1995. p. 75-92. Krishnamurti, R. *Mughul gardens revisited*. *E&P B* 17, 1990. p. 73-84.

No entanto, em que pese o sofisticado aporte matemático, a iniciativa tem seus precedentes históricos, como podemos bem verificar no trabalho de Vincenzo Scamozzi e nas obras do chamado palladianismo inglês, seu sucedâneo em terras britânicas e nas proposições de Robert Morris, que parte, inclusive da mesma fonte. E ainda poderíamos citar novamente as obras de Ledoux ou as composições de Durand, que já demonstram similaridade procedimentos, as gerações neoplásticas de Theo Van Doesburg ou mesmo as regras de ‘construção de objetos’ [*prouns*] dos construtivistas russos.

redundância

Contudo, selecionar determinadas alternativas num conjunto de soluções plausíveis é um procedimento, em matemática, comumente associado às manifestações de estilo²⁶⁸. No entanto, a rápida proliferação de abordagens trouxe consigo uma tendência de confundir estilo com o próprio processo de constituição dos *shape grammars*²⁶⁹. Por mais sofisticado que seja o constructo empregado, como vimos insistindo aqui, não podemos associar o estilo só a um conjunto de regras pré-fixadas. Sendo estilo o resultado da interação de vários níveis de códigos, não é concebível reduzir o estilo a um único nível de informação, como num monódromo ou monóide matemático. Que regras claras de formação induzam a pensar em termos de gramática por similaridade do processo como uma construção eminentemente gramática não deixa de ser algo plausível. Mas mesmo Noam Chomsky, cujas teorias não deixaram de influenciar este tipo de abordagem²⁷⁰, já apontava a impossibilidade de se entender o estilo a partir de uma simples sentença. Para ele, o estilo era uma ‘perturbação’ na gramática e um assunto destinado a uma ‘semântica generativa’, possibilidade que o autor, no entanto, se limitou apenas a sugerir. De qualquer forma, convém insistir, que o âmbito de uma gramática é a frase e o do estilo, o texto, o que, por si só já os limites desta proposição de estudo.

Ocorre que, embora na origem este tipo de estudo nunca tenha considerado o estilo nem como objeto, nem como objetivo, algumas aproximações sugerem que uma vez gerado o estoque de formas, se pudessem constituir operações de estilo seja por operadores lógicos²⁷¹ ou segundo um sistema de restrições e escolhas²⁷². Na transposição de método para os *shape grammars* os problemas de abordagem não só persistem como se avolumam face à redundância. Além do mais, nada nos garante que as regras do estilo sejam invariáveis, inclusive de uma obra para outra do mesmo autor, ou mesmo que todas as regras necessárias estejam presentes. E, enfim, porque não faz sentido estudar estilo privando-o de uma componente essencial que é sua significatividade. E toda esta sorte de problemas é bem conhecida de seus defensores²⁷³.

hipostasia

Em tudo isso a linha divisória entre gramática e estilo é suprimida. Se no coração das gramáticas generativas, o estilo permanece como um resíduo,

²⁶⁸ Granger. *Filosofia ...*, op. cit., parte 1.

²⁶⁹ STINY, G. *Introduction to shape and shape grammars*. E&P B 7, p. 343-51.

²⁷⁰ CARLSON, C.; WOODBURY, R. *An introduction to structure and structure grammars*. E&P B 18, 1993, p. 417-26.

²⁷¹ Fodor, J.; Katz, J.J. *The structure of language: readings in the philosophy of language*, 1964.

²⁷² Ver a 2ª parte deste capítulo.

²⁷³ “Se presume que gramáticas de formato representem o conhecimento da forma arquitetônica. (...) Isto é uma hipótese. (...) A noção de que o conhecimento da forma arquitetônica seja representável por gramáticas também é uma hipótese. Os usos de gramáticas de formato exibidas sugerem que somente que algumas formas arquitetônicas sejam gramaticáveis. A hipótese estipula que a gramática pode ser formada.” Fleisher, A. *Grammatical architecture?* Environment & Planning B 19, 1992, p. 221. (ing. orig., trad. livre)

uma perturbação da gramática, um registro da língua de difícil abordagem que não se deixa reduzir a esquemas fixos, nem pertencer a um conjunto fechado, como poderiam os *shape grammars* simularem operações de estilo? Ou seriam enteléquias de gênero? Ocorre que desde o ponto de vista do texto ordinário ou da comunicação trivial, o estilo é uma preocupação irrelevante, mas capital para o texto literário e ainda mais para o poético. Se, como já dissemos, as formas arquitetônicas tendem para redundância, parece que o gênero apresenta um atalho em relação à escrita. A gramática é a língua racionalizada onde a frase implica em sujeito, verbo, predicado e complementos (S+V+P+C) cuja ordem tende a se demonstrar e repetir a cada frase constituída. Em arquitetura, a única gramática admissível, porque constante, seria a da exigência dos materiais. As ordens, que pareciam talhadas para o papel, além do desuso ainda tinham seu emprego restrito a um número ínfimo de edificações. E mesmo assim, neste último caso, não se eximiria a questão de estilos de emprego das mesmas ordens. Uma hipótese bastante plausível é a que já aventamos das tipologias, só que neste caso haveria uma gramática para cada tipo de edificação, consolidada por seu uso e finalidade. E, da mesma maneira que as ordens, a tipologia não eximiria o estilo. Enfim, é como se a arquitetura admitisse não uma, mas várias ‘gramáticas’ e de novo retornaríamos à questão da multiplicidade de códigos. Em suma, o estilo resiste apesar da gramática. Ao transformar o estilo num sistema de regras fixas (e fechadas), os *shape grammars* demonstram a insistência em se querer chegar ao estilo pela gramática, mas o que suas ‘provas’ apresentam não senão a hipostasia de seus próprios modelos.

Talvez pela infeliz escolha de uma designação que sempre remeterá à analogia lingüística ou por sua associação com formas automatizadas de projeção possibilitadas pelos recentes progressos da computação, os *shape grammars* já nasceram polêmicos. Se gramática, eles a serão de um aspecto muito peculiar e específico, capaz de operar, em princípio, em contextos muito bem delineados. Já sua abordagem monotônica não se presta ao estudo de estilo, ainda que possa formalizar certos comportamentos ou, pelo menos, desenhar certo universo de configuração de objetos presumivelmente de uma mesma família. Da mesma forma, do ponto de vista analógico, os aspectos sintáticos oscilam muito e, por último, parecem infundir certo temor normativo em alguns desavisados. Como bem observa Fleisher “a analogia das gramáticas da fala para a gramática do projeto é um combate em seu início e que já cai separado no coração do intento”, pois compartilham alguma sintaxe; as regras de produção são um lugar comum, mas são sempre diferentes. A estrutura das linguagens gramáticas “se assentam sobre frases, faladas e entendidas, se prestando à fala e ao entendimento” e as gramáticas especulativas “inventam estrutura e significado ao mesmo”²⁷⁴.

modelos topológicos

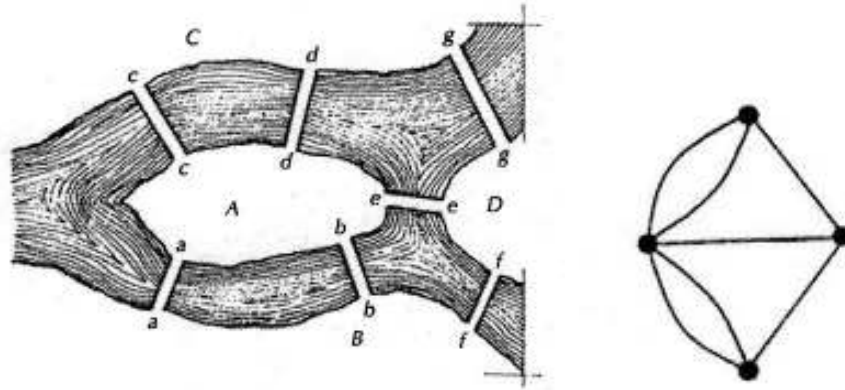
Os modelos topológicos, por sua vez, interessam à arquitetura enquanto possam sugerir transformações de superfícies ou espaços por meio de algumas constantes como nós, ângulos, longitudes, áreas, volumes e a representação matemática de propriedades espaciais como metricidade, conectividade e proximidade. Como no teorema de Euler, importa passar por todas as pontes sem repeti-las e voltar ao ponto de partida (Fig. 4.2). Valem também os exemplos do anamorfismo e da própria cartografia. Outro bom exemplo é a técnica do origami.

²⁷⁴ Fleisher, A. *Grammatical architecture?* Environment & Planning B 19, 1992, op. cit., p. 224. (ing. orig., trad. livre)

Fig. 4.2

Teorema de Euler para as
pontes de Königsberg,
1735.

Diagrama da situação real à
esquerda e a solução topoló-
gica à direita.



Relações entre pontos, linhas, superfícies e volumes podem ser matematicamente representadas, muito embora, por definição nem todo espaço topológico seja representável, ao menos na geometria euclidiana. Mas no primeiro caso, no que diz respeito à arquitetura, podem interessar algumas destas propriedades e, particularmente, certas regras de transformação.

O fascínio exercido pelo que é o ramo mais recente da matemática (séc. XVII) está no fato de que certos problemas possam ser enunciados e resolvidos sem a intermediação de algumas grandezas físicas. O topólogo considera os mesmos objetos que o geômetra, porém de um modo distinto: não se fixa (necessariamente) nas distâncias ou nos ângulos, nem mesmo no alinhamento de pontos. Para ele o um círculo é equivalente a uma elipse; uma bola não se distingue de um cubo: “se diz que a bola e o cubo são objetos topologicamente equivalentes, porque se passa de um a outro mediante uma transformação contínua e reversível”²⁷⁵. Neste sentido, segundo Marta Stadler, as principais teorias topológicas são as dos grafos, dos nós e das superfícies compactas

grafos

No caso dos grafos, a proposta de utilização mais notória é proposta a de Hillier e Hanson (*The Social Logic of Space*, 1984; *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, 1999), onde trechos de ruas são subdivididos em segmentos que, estatisticamente processados em medidas de integração, escolha e profundidade, supõe-se poder prever e quantificar o tráfego de pessoas, automóveis e incidência de crimes. Mas, como sua aplicação tem sido mais centrada em questões urbanísticas, as conseqüências estéticas têm se mostrado bastante rarefeitas, exceto no que diz respeito a ‘espaços’ topologicamente culminantes e onde estariam concentradas as possibilidades de uso de aparato estético. Neste sentido, as isovistas, volume de espaço visível de um ponto determinado, definem um ponto talvez bem mais importante na relação entre visualidade e topologia.

nós

Já os nós, definidos matematicamente como uma curva contínua, fechada e sem pontos duplos que pode ser deformada, esticada, comprimida, mas não cortada. Particularmente as técnicas de tecelagem, nos nós utilizados pelos marinheiros e trabalhos artesanais e artísticos, onde sempre desempenharam um papel assaz intrigante, particularmente pelo uso de padrões decorativos de alta complexidade como podemos observar neste tema de Dürer (Fig. 4.3)

²⁷⁵ Stadler, MM. *Qué es la Topología?* Sigma 20, Fev 2002, p. 63-77.

superfícies compactas

No caso das superfícies compactas, objetos seriam equivalentes a outros mediante isometrias (rotações, translações, reflexões, etc.), ou seja, por meio de transformações que conservam certas medidas de ângulo, longitude, área e volume entre outras. Um exemplo compreensivo é o da transformação de uma xícara numa rosca (Fig. 4.4), onde se empregam transformações que unem, dilatam, contraem ou deformam, sem romper com os espaços involucrados.

Fig. 4.3

Nós.
Albrecht Dürer,
(séc. XVI).
Urdidura medieval.

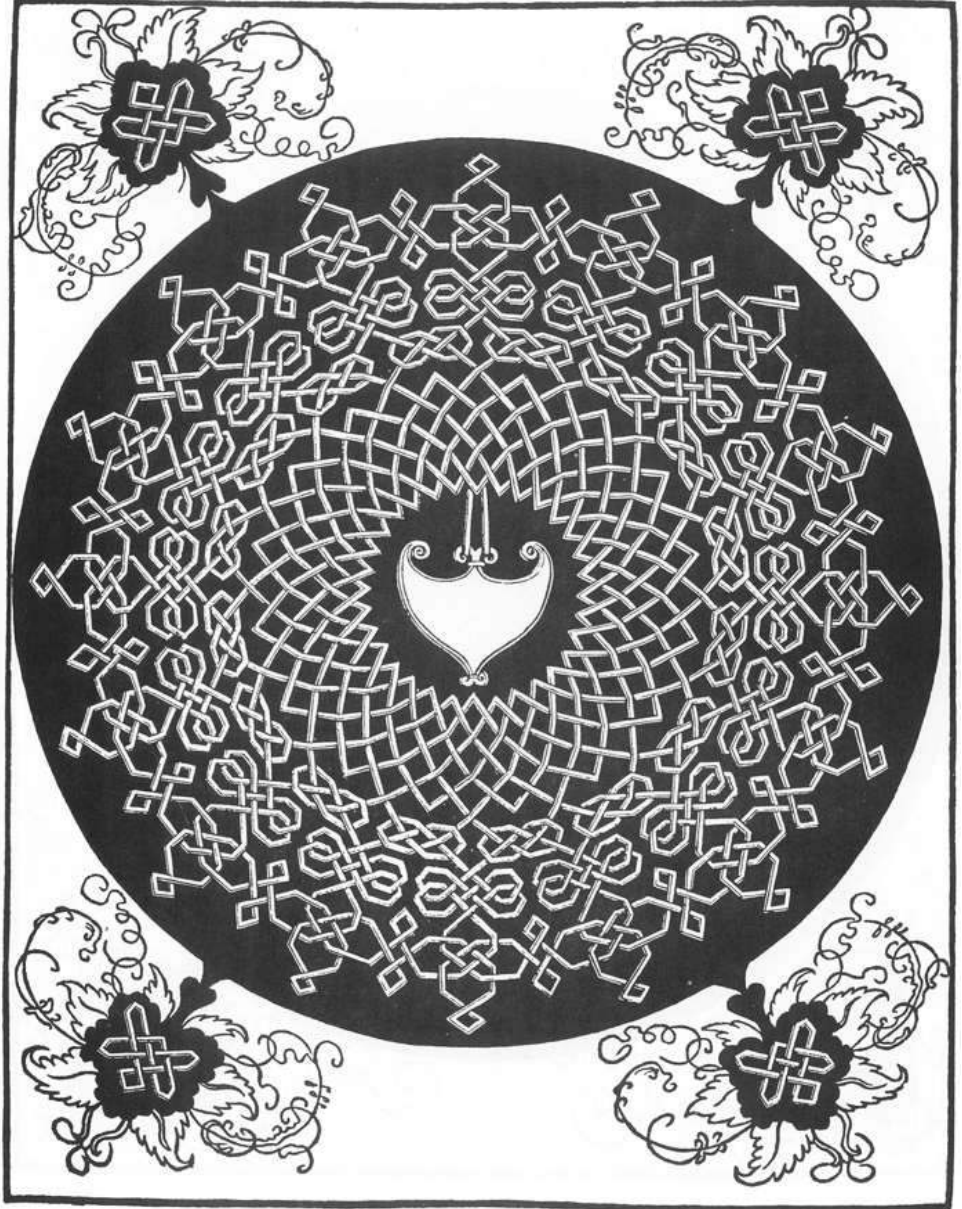
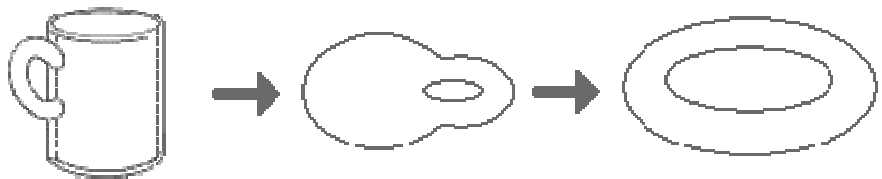


Fig. 4.4

Transformação de uma
xícara em uma rosca,
segundo constantes topo-
lógicas.



Com relação ao estilo, o raciocínio topológico tem na simplicidade, ainda que aparente, o seu maior trunfo, no tratamento de linhas ou superfícies, ainda que num nível especulativo. Mas ainda que se possa contar com o recurso da formalização (matemática) das transformações de um objeto em outro, a questão é que como tudo pode ser transformado em qualquer coisa, o processo não parece estabelecer lei ou recurso normativo como no caso da seção áurea, por exemplo. É mais um recurso auxiliar que pode vir a se usado em certas circunstâncias. Tomadas isoladamente não constituem nem objeto nem estilo, ou partem do objeto pronto ou é necessário que as condições iniciais e finais da forma sejam bem definidas.

Mas, a título de exemplo, será que poderíamos entender as ordens clássicas no sentido de uma topologia? À primeira vista tudo indica que não, pois alterar a seqüência plinto-pedestal-fuste-capitel não faz sentido senão como paródia. É um 'morfema' consagrado pelo uso e é mais fácil abandoná-lo que alterá-lo. Mesmo na composição não podemos pôr colunas em qualquer lugar, pois há 'lugares' onde se espera que elas estejam. É possível que o desenvolvimento de recursos matemáticos possa revelar aspectos insuspeitados, embora até o momento o máximo a que tenham avançado tenha sido na quantificação daquilo que já se sabia, não obstante alguns paradoxos e inconsistências.

Einfühlung

ii. Ao final do séc. XIX, a aproximação interdisciplinar entre a estética filosófica, a psicologia e a fisiologia, particularmente na Alemanha, gerou alguns conceitos importantes. Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) dá uma dimensão cultural ampla às idéias de Robert Vischer e Theodor Lipps (*Ästhetik*, 1903-06). Em sua idéia original do *Einfühlung* (simpatia estética), Vischer baseou-se na possibilidade de um estudo empírico da sensibilidade humana, desde o ponto de vista da fisiologia. Lipps, por sua vez, dá uma conotação mais psicológica ao conceito, acrescentando-lhe a idéia a possibilidade de uma comunicação subconsciente com outra subjetividade. Worringer, então, as toma como ponto de partida para a proposição de um modelo de entendimento em que a tendência à *abstração* seria uma característica das civilizações mais monoteístas e transcendentistas e a *empatia*, por sua vez, das culturas panteístas, vitalistas, imanentistas e hedonistas, como no caso da arte grega²⁷⁶.

Na mesma tradição de Vischer, uma linha mais experimental desenvolve as possibilidades de aferição dos estímulos da percepção humana em laboratório, que é o que propõe o psicólogo alemão Wilhelm Wundt. Ele parte da idéia de que cada elemento estético – cor, forma, linhas – pode ser analisado de forma independente. Os experimentos consistiam da exposição de pessoas a formas de estímulos sensoriais acompanhados de perguntas e questionários para posterior tabulação dos resultados. Este é, em linhas gerais, o que seria o primeiro núcleo da formação de um âmbito de estudos que consideraria a estética desde um ponto de vista não filosófico.

gestalt

Um segundo grupo de análise e estudo da estética não-filosófica e cujos conceitos são auxiliares na pesquisa sobre estilo é aquele que se desenha a partir daquela que se denominou de psicologia *Gestalt**. Aí podemos distinguir duas grandes vias. De uma parte, a via subjetivista, centrada nos efeitos dos objetos sobre a psique das pessoas, de outra, a via objetivista, cen-

²⁷⁶ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, 1953.

* Na acepção original alemã o sentido é de configuração. (N.A)

trada no estudo e na instrumentalização de uma linguagem elementar de elementos formais como cor, texturas, formas, linhas, ritmos visuais. Da primeira, formado por psicólogos como Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler²⁷⁷ (1887-1967), interessava mais o entendimento dos mecanismos de percepção das formas no receptor em função do movimento e da relação figura-fundo. Na segunda, diretamente influenciada pela primeira, o objetivo é compreensão da obra e da criação a partir de unidades elementares de percepção, numa aplicação prática dos conceitos da primeira, tal como ocorreu na Bauhaus via de nomes como Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e László Moholy-Nagy (1895-1946).

Do primeiro grupo, apenas Rudolf Arnheim²⁷⁸ (1904-2007) que, como quase todos, emigrou para os Estados Unidos, se dedicou à questão da arte, atuando como professor de Psicologia da Arte na Universidade de Harvard. Dos demais, sua órbita de interesse retornou à psicologia, mas ainda com alguma ênfase no que poderíamos chamar de estética da recepção, ou seja, aquela calcada numa psicologia do ambiente, sua 'agradabilidade', sem distinguir objetos ou ambientes ordinários de artísticos. Do segundo, todos artistas profissionais, montou-se o núcleo intelectual da Bauhaus do qual se originou sua peculiar pedagogia. A convergência de idéias se mostrou extremamente profícua. No campo prático, especialmente, isto é mais relevante pelo fato de que os citados Kandinsky, Klee e Moholy-Nagy serem artistas que levavam estas teorias à prática. Como desdobramento destas atitudes na arquitetura podemos citar o envolvimento de Peter Behrens (1868-1940) e Marcel Breuer (1902-81), particularmente no desenho da casa do gestaltista e professor da Bauhaus, Kurt Lewin (1890-1947).

As práticas da *Gestalt*, neste sentido, se apresentavam como cientificamente embasadas. Aí, o psicologismo se acentuava ainda mais na preferência pela manipulação de conceitos abstratos, procurando romper a barreira entre figura e fundo (o que se vê é uma sucessão dinâmica de relações figura-fundo), repondo a prática da composição num nível mais abstrato, a exemplo da música e da arquitetura²⁷⁹. Exemplos de leituras da história da arte - como manifestações da Gestalt - é o que podemos depreender de publicações, no Brasil, como *Universos da Arte* (1983) de Faiga Ostrower (1920-2001), polonesa radicada no país. Na arquitetura, a tentativa de entender a linguagem da arquitetura como uma manifestação de unidades gestálticas se observa na obra homônima *The Language of Architecture* (1967) de Sven Hesselgren.

Mas apesar do sucesso em sua acolhida nos meios acadêmicos, particularmente americanos, o gestaltismo original entrou em lento declínio, fato que se pode creditar a múltiplos fatores, entre eles a morte de seus principais expoentes e a absorção de parte dos seus conceitos originais pela fenomenologia, ou seja, Edmund Husserl e seus discípulos. Além disso, seus conceitos estão tão dispersos e assimilados nas práticas e no ensino que já nem chegam a ser notados ou mesmo apresentados como tal. O caso da arte pu-

²⁷⁷ Os artigos do grupo foram publicados em Frankfurt num jornal chamado *Psychologische Forschung* durante a década de 1920. Os ensaios mais importantes de Wertheimer são (títulos em inglês) *Experimental Studies of the Perception of Movement* (1912) e *Theory of Form* (1923). Outras publicações importantes são *Gestalt Psychology* (1929), de Köhler, *Language of Vision* (1944) de György Kepes. Behrens, R.R. *Art, Design and Gestalt Theory*, 2004.

²⁷⁸ *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954) e *Toward a Psychology of Art* (1949-66), de Rudolf Arnheim. (N.A.)

²⁷⁹ Behrens, R.R. *Art, Design and Gestalt Theory*, 2004.

blicitária, por exemplo, é sintomático, pois se mantém como apoio teórico para o tratamento da composição gráfica.

modelos cognitivos

Um quarto e, talvez, último fator é sua absorção pelas chamadas ciências cognitivas, ou seja, aquelas que se dedicam ao estudo da inteligência e suas manifestações e que hoje em dia se traduzem numa aproximação interdisciplinar entre as áreas da psicologia cognitiva e das neurociências. Ainda em estágio essencialmente analítico, diferentemente do que ocorreu com a Bauhaus, não parece até o momento ter originado conceitos artisticamente aplicáveis, confinando-se ao estudo acadêmico das chamadas ciências cognitivas²⁸⁰.

protocolos de criação

Uma derivação disso, no campo da chamada psicologia cognitiva são trabalhos como o de C-S Chan, buscando padrões de reconhecimento de estilos. Em *Exploring individual style in design*²⁸¹ expõe as características de uma proposta de estudo destinada a aferir as fases de formação de um estilo através de um protocolo de desenho (projeto), ou seja, da demarcação de fases ou estágios num processo de resolução de problemas. Objetivamente se trata de acompanhar o processo de desenho de um projetista em laboratório, anotando e descrevendo suas estratégias ou então de medir a possibilidade de reconhecimento de manifestações de estilo por meio de testes submetidos a especialistas.

Na primeira forma um quadro de hipóteses e variáveis é estabelecido. São hipóteses de trabalho, por exemplo: "H1: de que um estilo é manifesto pelas formas replicadas e é causado pelo ato da repetição; H2: de que se há uma situação de escolha nos processos de desenho (projeto) e os projetistas tomam algum tempo no processo de tomadas de decisão, de forma que um estilo emerge (...) do processo de escolhas; e H3: de que a ordem de tomar as coisas em consideração e a procura de métodos determinam o estilo ou que um estilo surge destes esforços."²⁸² Ao que se somam variáveis como 'definição de problemas', ou seja, intenções do cliente, tipos edilícios, lançamentos de projetos e de sítio e requisitos espaciais, assim como certas especificidades do 'processo de projeto', tais como restrições de projeto, metas e procura de métodos.

Desta forma se constitui um protocolo de projeto desmembrando todo o processo em fases de escolhas bem determinadas, tais como as de escolhas de projeto: preferências pessoais (escolhas formais *a priori*), escolha de alternativas; critérios de restrições para eleição de alternativas, critérios de restrições para a estruturação de problemas e soluções, interação de restrições globais e locais e princípios (ou diretrizes) de projeto ou de escolha de princípios de projeto, tais como a ordem das restrições globais, a ordem das metas e a interação entre estas e as restrições gerais. Admite-se também a possibilidade, bastante concreta de que o projetista se deixe guiar por seu próprio repertório, replicando um processo já bem conhecido para ele, numa espécie de modelo de pré-soluções.

Em artigo subsequente²⁸³ o mesmo autor descreve extensivamente um caso real de aplicação deste método, demonstrando a aplicabilidade de cada uma das hipóteses apresentadas, concluindo sobre a possibilidade de gran-

²⁸⁰ (<http://gestalttheory.net>) e (<http://www.enane.de/cont.htm>), acessados em 20/11/2009.

²⁸¹ Chan, C-S. *Exploring individual style in design*. Environment and Planning B 19, 1992, vol. 19, p. 502-23.

²⁸² *Id.*, p. 515. (ing. orig., trad. livre)

²⁸³ Chan, C-S. *How an individual style is generated*. E&P B: 20, 1993, p. 391-423.

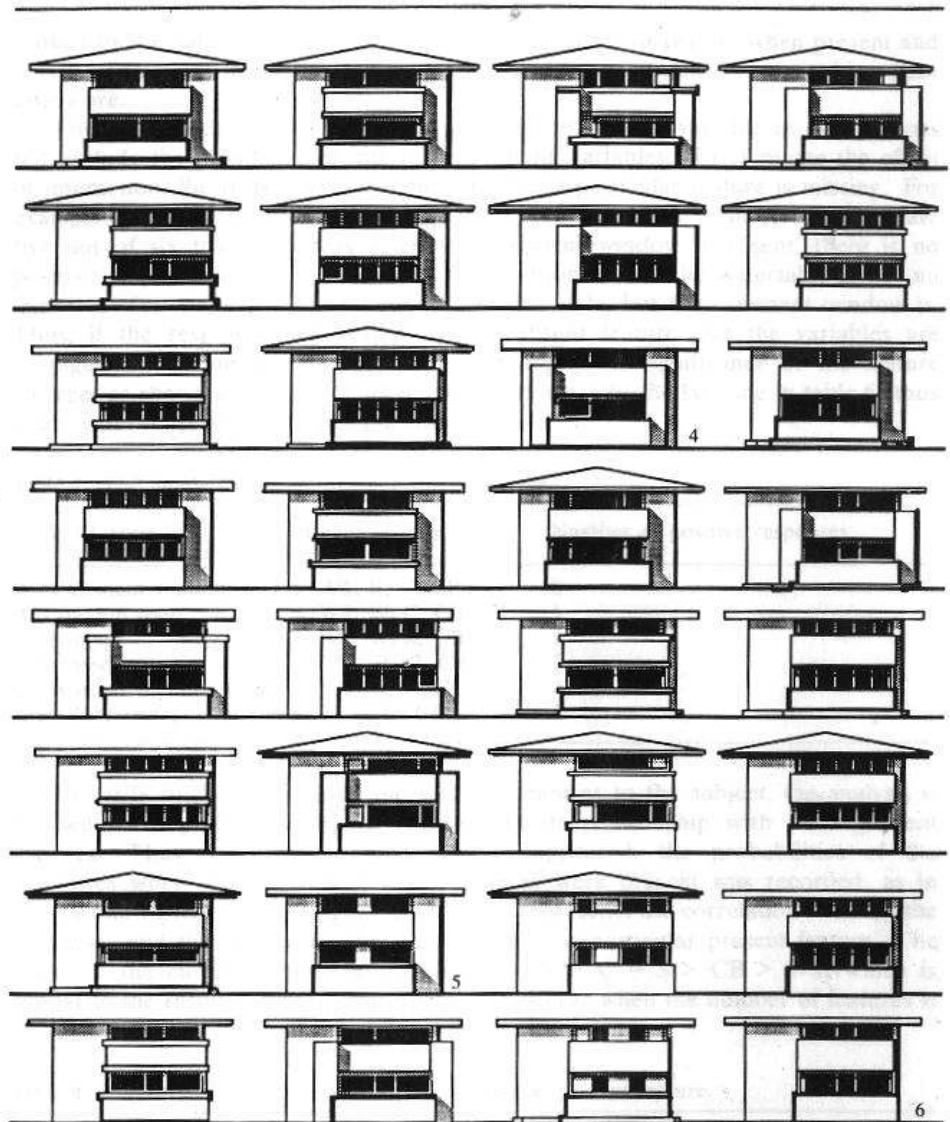
des diferenças nos processos de desenho, registradas como 'queima de etapas', mudanças de prioridades ou hierarquia de restrições, a não utilização de alternativas (tipo solução direta), as preferências pessoais e emprego de pré-soluções. De fato, um protocolo deste tipo garante, no mínimo, uma identificação do processo pessoal do projetista ao elaborar um partido geral, mas pouco sugere de seu desempenho em nível do trabalho profissional cotidiano, tais como clientes, equipes e legislação.

Fig. 4.5

Desenhos de fachadas de
F.L. Wright.

O números à direita repre-
sentam a quantidade de
caracteres excluídos.

Fonte: Chan, C-S. *How an
individual style is gener-
ated*. Environment and
Planning B: 20, 1993.



medição de estilo

Em outro artigo²⁸⁴, *Operational definitions of style* (1994), Chan apresenta uma interessante contribuição ao que ele denomina 'medição de estilo' ou critérios de mensuração da efetividade de atributos definidores de estilo. Trata-se da descrição de experimentos onde a tarefa consistia na identificação (velada) de obras através do estilo pessoal de cada arquiteto por uma população, não caso, estudantes de arquitetura. Depois os resultados eram tabulados e aferidos as dispersões em gráfico. Um dos experimentos consistia numa série de fachadas fictícias de Frank Lloyd Wright submetidas a um especialista em história da arte com variações topológicas e de caracteres. Os resultados obtidos, segundo o autor, *sugerem* que a possibilidade de re-

²⁸⁴ Chan, C-S. Environment and Planning B 21, 1994, p. 223-46.

conhecimento de estilo seja menor à medida que o número de caracteres for reduzido e que um estilo não pode ser reconhecido quando este número for inferior a três. Da mesma forma *sugere* que há uma ordem de importância dos caracteres e que distorções tipológicas são facilmente refutadas (Fig. 4.5), ao passo que pequenas distorções de proporção são toleradas.

A grande contribuição da *Gestalt* foi justamente a idéia de se poder trabalhar a subjetividade humana de forma mais objetiva. O grande problema é, e continua sendo, a representatividade e o alcance de seus ensaios quando passam da descontextualização do “laboratório” para a complexidade da vida real. Seus fundamentos mais ‘científicos’ provêm dos experimentos fisiológicos, mas o emprego conceitos oriundos de uma psicologia da forma dependem do campo em que são aplicados e aí abandonamos a ciência e abraçamos a técnica.

Outro aspecto bastante crucial é diz respeito à construção do significado a partir de conceitos elementares. Se torna difícil sua construção num mundo que exige que as coisas tenham sentido e nem sempre esse sentido é necessariamente de ordem estética. O conceito de forma pregnante, por exemplo, parece ser, justamente, a referência àquela forma a que já estamos habituados a olhar, segundo certa expectativa. É assim que reconhecemos uma obra de F. L. Wright, pois a reconhecemos mediante atributos objetivos e reconhecíveis. Os recursos utilizados pelos criadores, em qualquer época, podem ser perfeitamente identificados nessa linha. Mas o significado não pode ser determinado seguindo-se apenas a sincronia de uma semântica elementar. A *Gestalt* só pode nos oferecer um valor ou um critério aplicado a uma coisa que extrapola seu âmbito. Nenhum objeto é enformado sem um propósito, sem o que a ação da *Gestalt* é vazia de sentido.

linguagem e artifício

iii. Um último grupo de formas de estudo auxiliares ao estilo é o que poderíamos chamar de pólo lingüístico-heurístico, que é onde uma teoria de estilos exhibe sua maior envergadura e alcance. É onde as analogias lingüísticas também encontram sua maior expressão e onde as diferenças se tornam cruciais. As homologias revelam aí justamente, por mais que compartilhem semelhanças, a especificidade de cada gênero. Portanto, uma linguagem de arquitetura o será sempre no sentido da comunicação ou veiculação de valores e de mensagens próprios à edificação. No entanto, a idéia de que a linguagem arquitetônica é um artifício, ainda que nos permita estabelecer algumas analogias úteis, não transforma a arquitetura em linguagem *strictu sensu*.

Os objetos arquitetônicos comunicam tanto quanto qualquer outro objeto. Para tanto basta que haja um receptor capaz de ‘decifrar’ os sinais e compreender sua origem e significado. Como aponta Silva, os arquitetos se mostram conscientes da dimensão comunicacional da arquitetura, “mas concebem-na como algo que (...) interessa à estética arquitetônica, no concernente à possibilidade de identificação entre o programa do edifício e sua expressão plástica, e desta com a cultura do usuário.”²⁸⁵

Transposta para a geometria, ela (a arquitetura) imita sua origem em parte (a construção), mas em outra se rende ao puro raciocínio gráfico. Toda geometria aplicada à arquitetura e toda notação são artifícios. A integração do ornamento à edificação, por meio destas, é um artifício de relação. Mas o

²⁸⁵ Silva, E. *Fundamentos Teóricos da Crítica Arquitetônica*, 2001, p. 79.

artifício é um “processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico”²⁸⁶. Ontologicamente, por meio daquele, o objeto se afasta da natureza, firma sua presença como artefato e sua autonomia como campo disciplinar.

Mas nada, em absoluto, pode impedir que outras áreas do conhecimento humano insistam em compreender a arquitetura segundo seus próprios pontos de vista. Mas como ressalva Elvan Silva, isto não implica em que tenhamos que prescindir da terminologia própria à Teoria da Arquitetura. A interdisciplinaridade, aí, é uma possibilidade e a arquitetura, uma aplicação complexa, “pois envolve considerações e objetivos de natureza complexa” e o fato da arquitetura ocupar-se de objetos comuns a outras disciplinas “não a faz província das mesmas”²⁸⁷.

analogias

Contudo, por mais importantes que sejam, as analogias lingüísticas são apenas o prenúncio de um tema mais vasto. De um lado, como no comentário de Jacques Guillerme²⁸⁸, elas parecem abastecer a indústria do comentário, de outro, como na tradição de J-F Blondel e Ledoux, elas se comportam como guia auxiliar de um processo de desenho. No primeiro caso estão em jogo, principalmente, pretensões normativas relativas à compreensão da mensagem. No segundo caso, o que importa são questões prescritivas, onde o que conta é a eficácia da analogia na relação entre dois processos distintos²⁸⁹.

Mas o assunto não se esgota nas analogias lingüísticas. A estas Krüger²⁹⁰ acrescenta uma extensa lista em que inclui as analogias musicais, os sistemas proporcionais, os traçados reguladores, as relações antropomórficas, biomórficas e zoomórficas, a semiologia médica, os diagramas, as topologias, a seleção mecânica²⁹¹, os protocolos²⁹², as formas construídas²⁹³ e as matrizes matemáticas. Todas parte de um repertório já utilizado por arquitetos para justificar ou construir modelos, seja do ponto de vista do objeto ou do processo em si (projetação).

tipologia

Só que dentro deste vasto cabedal de recursos analógicos, como entender o aporte da tipologia? Em outro artigo²⁹⁴, o mesmo autor pondera, a partir de Saussure, que “todos os signos de uma sociedade tomados no seu conjunto constituem a língua”. E que “cada seleção dessa totalidade, cada ato individual é a linguagem”. Assim, a língua é coletiva e dificilmente modificável, enquanto a linguagem é individual e flexível. O que o leva a concluir que o recurso à tipologia, embora num grau muito mais abstrato, parece conduzir ou referenciar uma instância lingüística supra, pois na articulação entre metodologia e tipologia, elaborada por cada projetista, “corresponderia ao estabelecimento de uma linguagem, que se fundamentaria numa morfologia,

²⁸⁶ “Processo ou recurso engenhoso; procedimento pelo qual se procura corrigir ou disfarçar a natureza.” Houaiss, 2004.

²⁸⁷ Silva, E. *Fundamentos da Crítica Arquitetônica*, op. cit., p. 79.

²⁸⁸ Guillerme, J. *The idea of architectural language: a critical inquiry*. *Oppositions* 10, p. 21-26.

²⁸⁹ Analogia é “uma relação entre dois produtos, processos ou, seja do que for que permita que sejam elaboradas inferências sobre um deles baseado no que sabemos do outro.” Harre *apud* Krüger. *Teorias e Analogias*, op. cit., p.13.

²⁹⁰ Krüger, M.J.T. *Teorias e analogias em arquitetura*, 1986.

²⁹¹ “(As leis de seleção mecânica) estabelecem que os objetos tendem para um tipo que é determinado pela evolução das formas, entre o ideal de máxima utilidade e as necessidades de fabricação econômica”. Le Corbusier (*L'Esprit Nouveau*, 1921) *apud* Krüger, *Teorias e analogias em arquitetura*, p. 32.

²⁹² “Um protocolo é o registro de comportamento do projetista, assumindo-se que esse pretende transformar um dado estado de informação sobre o projeto noutra que seja mais próximo da solução desejada.” Krüger, *Teorias e Analogias*, p. 37.

²⁹³ Ver n. 5, deste cap.

²⁹⁴ Krüger, M.J.T. *A arquitetura das tipologias*, op. cit.

isto é, numa língua coletivamente criada e organizada publicamente de maneira explícita”²⁹⁵.

Se concordarmos com isso, a linguagem nos remete à esfera da expressão individual de uma forma de comunicação. A língua, por sua vez, remete ao entendimento coletivo e nesta ordem a tipologia exerce um papel muito semelhante ao de uma gramática, como no caso da arquitetura do classicismo²⁹⁶. *Mas o estilo, ao articular a linguagem de um modo todo especial, surge como a possibilidade de nexos entre objetos diferentes, o que não pode ser preenchido pela linguagem ordinária.* Nessa ordenação caberia à morfologia, segundo um processo de alternância entre a invenção e a estabilidade de tipos, a construção de uma ordem coletiva. *O estilo, aí, surge, enfim, como a percepção (e compreensão) do significado estético das inovações.*

filosofia da linguagem

Dos desníveis entre uma língua natural e as convenções de uma língua formalizada (1), entre a sintaxe lógica e a sintaxe gramatical (2), entre a linguagem natural e as linguagens artificiais (3), entre o gesto e a escrita (4), entre a percepção do significado e sua manifestação cognitiva (5) se fundam algumas das principais vertentes de uma contemporânea filosofia da linguagem. Segundo Paul Ricouer (1913-2005), Saussure separou a lingüística sincrônica, do estudo simultâneo dos elementos simultâneos do sistema, da lingüística diacrônica, do estudo das mudanças de um estado de sistema a outro. Já para Rudolf Carnap (1891-1970) os problemas filosóficos são puramente lingüísticos e isto se deve à falta de certas convenções na linguagem natural, origem de desvios entre sintaxe lógica e a sintaxe gramatical que conduzem à metafísica e à metalinguagem. A diferença irreduzível entre a escrita, o diálogo e o gesto concebem, para Jacques Derrida (1930-2004), a primazia da linguagem sobre os demais sistemas de signos, numa reinterpretação das idéias de Rousseau em seu *Éssai sur l'origine des langues* (1781). Dessa forma a fala e a escrita se comportam como sistemas independentes, embora a primeira sirva à segunda como ponto de referência. E o fato de que a linguagem seja um acontecimento posterior a uma apreensão da realidade é o que leva Edmund Husserl (1859-1938) a conceber aquela como modos que vêm à expressão no discurso. Dito de outra forma, a anterioridade do objeto percebido já é uma unidade presumida de sentido, suscetível de ser ‘interposta’ (*infirmée*) no curso das aparições posteriores da coisa, *de modo que ele já tinha sentido antes que tivesse uma linguagem*²⁹⁷.

A procura por novas camadas de compreensão da filosofia da linguagem desde um ponto de vista fenomenológico é o que propõe Merleau-Ponty (*Le visible et l'Invisible*, 1964). Aí, a confrontação com a obra artística é reproposta como fundamental, mas onde, nas palavras de Ricoeur, “o ser se define como fonte espontânea e inesgotável de transcendência para a verdade dos sentidos por meio do jogo da expressão.”²⁹⁸ Não que se trate da defesa de uma autonomia radical da linguagem, mas da precedência de um ‘meio formador’ e da presença do ‘ser natural’, o princípio bárbaro a que se referia

²⁹⁵ *Id.*

²⁹⁶ “(...) a faculdade comunicativa da arquitetura tradicional era algo tão naturalmente impregnado na sua estética que nem a fazia objeto definido da teorização acadêmica. Isto pode parecer um paradoxo, pois as teses que assimilam a arquitetura à linguagem são antigas, e remontam ao próprio Vitruvius; mas, no sistema teórico do Classicismo (...) o léxico e a sintaxe daquela arquitetura altamente codificada eram qualquer coisa parecida com a linguagem usual que, por ser um instrumento de uso espontâneo, não suscita especulação teórica a não ser em um diminuto número de especialistas.” Silva, E. *Fundamentos da Crítica Arquitetônica*, *op. cit.*, p. 79.

²⁹⁷ Ricouer, P. *Philosophies du langage*, *op. cit.*, p. 952. (itálico nosso)

²⁹⁸ *Id.*, p. 953.

Schelling, que não pode ser excluído da fenomenologia²⁹⁹.

A hermenêutica é o que procura entender o significado ou a interpretação de um pensamento. Como método geral, visa à interpretação das manifestações do espírito em todas as suas formas e pontos. Como técnica, é auxiliar para o estudo das ciências do espírito, que permite fundamentar a validade da interpretação histórica, passando dos sinais às vivências originárias que lhe deram nascimento, servindo para constituir a própria consciência histórica. É, dessa forma, uma interpretação baseada num conhecimento dos dados da realidade que se trata de compreender, mas que dá sentido aos dados citados por intermédio de um processo inevitavelmente circular, típico da compreensão das ciências do espírito (por oposição às ciências da natureza)³⁰⁰.

Para Hilton Japiassu³⁰¹, um dos problemas fundamentais da cultura de nosso século é a fragmentação das linguagens: linguagem do cientista, linguagem do técnico, linguagem da vida cotidiana, linguagem do artista, etc. Todas elas encerram uma parte importante do conhecimento humano, mas estão desconectadas entre si. Este reaproximar das linguagens num todo é a proposita de Ricoeur em seu *La Métaphore Vive* (1975), que procura reestabelecer este confronto desde a palavra, passando pela frase e culminando no discurso. A passagem para este último, segundo este autor, abandonamos o nível semântico e ingressamos no nível hermenêutico. Se a retórica, desde Aristóteles, toma a palavra por unidade de referência, ficando a metáfora reduzida ao deslocamento e à extensão do sentido das palavras, sua explicação depende de uma teoria da substituição. O que está em questão, nesse nível, não é mais a forma da metáfora, nem tampouco seu sentido, mas sua referência. Então, a metáfora consiste no poder de reescrever a realidade, o que acarreta a necessidade de uma tomada de consciência em relação à pluralidade dos modos de discurso e quanto à especificidade de um discurso mais abrangente. O que responde, em parte, à suposição de Martin Heidegger, de que na estrutura circular da compreensão hermenêutica “toda interpretação, para produzir compreensão, deve já ter compreendido o que vai interpretar”³⁰². Nesse sentido, a hermenêutica não é uma reflexão sobre as ciências do espírito, mas uma explicitação do solo ontológico sobre o qual essas ciências podem edificar-se³⁰³.

Não é muito difícil transpor este entendimento para a arquitetura. Como já nos referimos outras vezes, ela própria já é constituída de outras linguagens: a técnica, os materiais, a composição, legislação, contexto, cliente, etc. As possibilidades de tratamento simbólico decorrem da possibilidade de conexões entre estas linguagens. Podemos aqui acenar com a possibilidade de um comportamento ou de uma articulação de conteúdos pré-filosóficos na arquitetura, particularmente ao nível de sua teoria, que é o *locus* privilegiado de seu contato com estruturas de outros âmbitos. A teoria da arquitetura, enfim, é que registra a ocorrência das formas históricas destas articulações, em suma, a compreensão de sua hermenêutica ‘regional’.

²⁹⁹ Merleau-Ponty (*Signes*, 1960) *apud* Ricoeur, *op. cit.*, p. 953.

³⁰⁰ Ferrater-Mora, J. *Dicionário de Filosofia*, 1978.

³⁰¹ Japiassu, H. *Apresentação*. In: Ricoeur, P. *Interpretação e ideologias*, *op. cit.*, p. 1-13.

³⁰² Heidegger, M. *Ser e Tempo*, 1997.

³⁰³ Ricoeur, P. *Interpretação e Ideologias*, *op. cit.*, p. 31

A obra é o resultado de um trabalho que organiza sua linguagem. Para Ricoeur, ao trabalhar o discurso, o homem opera a determinação prática de uma categoria de indivíduos: as obras do discurso. É quando o significado atinge a escala da obra individual e o problema de sua interpretação se torna irredutível à inteligência das frases tomadas isoladamente. Assim, o mesmo autor, remetendo-se à Granger, propõe a estilística como uma espécie de engenharia reversa, procurando “as mais gerais condições de inserção das estruturas numa prática individual”³⁰⁴. Entretanto Ricoeur chama a atenção para a importância do distanciamento entre discurso e obra a ser observado entre a escrita e a fala (1), entre o discurso e sua origem (2) e entre estas duas, a efetuação discurso como obra estruturada (3)³⁰⁵. No âmbito da arquitetura, a transposição destas categorias (dialéticas) parecem corresponder a um discurso que ora é explícito, como no caso da teoria da arquitetura, ora é implícito, como no caso das obras arquitetônicas e, aí, teríamos que articulá-lo pela obra como variante ou ênfase de um discurso sobre a prática, o que corresponde à segunda categoria. Na primeira categoria, teríamos também que compreender uma dupla diferença entre a produção geral (língua natural) e a teoria (texto) e entre a obra ordinária (objeto) e a obra artística (singularidade). E na terceira isto parece implicar no espelhamento do discurso (como teoria) em obras *individuídas* (exemplares) ou portadoras de estilo.

Mas, na arquitetura, o uso dos códigos geométricos e notacionais impõe dificuldades adicionais. O relacionamento desta categoria ‘regional’ parece fomentar dialéticas muito específicas daquelas com a prática e a língua natural de seu objeto. Uma possibilidade de encaminhamento talvez possa vir a ser a visão da obra como mediadora prática “entre a irracionalidade do evento e a racionalidade do sentido”. A estilização surge no seio de uma experiência já estruturada, “mas comportando aberturas, possibilidades de jogo, indeterminações”³⁰⁶. Em nosso gênero de estudo, esta mediação parece corresponder a formas históricas de relacionamento entre obra e discurso, que configuram a Teoria da Arquitetura.

heurística

Neste ponto, a hermenêutica nos remete à heurística, para a decifração das regras do jogo entre processos, elementos e efeitos. Define-se procedimento heurístico como um método de aproximação das soluções dos problemas, que não segue um percurso claro, mas se baseia na intuição e nas circunstâncias a fim de gerar conhecimento novo. É o oposto do procedimento algorítmico. Por tentativa e erro, tenta-se a aproximação paulatina à determinado problema³⁰⁷, mesmo que sem a certeza de uma solução. Por isso, a capacidade heurística de uma teoria deveria indicar, particularmente, os caminhos e possibilidades a serem aprofundadas na tentativa de torná-la uma teoria progressiva, isto é, capaz de garantir um desenvolvimento empírico, prevendo fatos novos não percebidos no momento da elaboração do núcleo dessa teoria.

O efeito das obras de estilo, particularmente, se distingue por um alto grau de interação de suas partes. Retomando um conceito que já expusemos anteriormente aqui, diremos que seu nível organização está entre os mais altos que se possa observar, dentro de um sistema que já opera com uma

³⁰⁴ Granger *apud* Ricoeur. *Id.*, *op. cit.* p. 51.

³⁰⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p. 44.

³⁰⁶ *Id.*, p. 51.

³⁰⁷ Houaiss, 2004.

entropia elevada. Um estilo, portanto, é a constatação de um nível de organização mais alto que o da própria língua ou dito pelo contrário, da constatação de um nível mais baixo de estruturação da própria língua. Então, poderíamos admitir, a partir deste ponto, *que a linguagem é se torna perceptível por ação do estilo.*

Empiricamente podemos constatar que os níveis de atuação destas 'organizações' são múltiplos e sua esfera de interação pode se dar entre quaisquer partes que se considere 'elementares'. Estudar suas formas históricas permite entendê-las desde um quadro de maior estabilidade e de transformações mais lentas. Os paradigmas explicitados pela teoria arquitetônica fornecem os indicativos críticos destas bases de relação. A dinâmica de transformações, portanto, parte de um núcleo inicial 'duro', cujas partes menos indispensáveis e mais 'maleáveis' são as primeiras a evidenciarem este processo.

Uma pista importante para a 'descoberta' destes 'elementos' e 'configurações' pode ser encontrada nos conceitos de excelência. Segundo Elvan Silva, a formalização de doutrinas, como no caso da tratadística, alterou a cultura e a prática profissional do arquiteto já desde a Renascença. Doutrinas que podem ser implícitas, quando depreendidas da prática ou de obras, ou explícitas, quando oriundas de obras de obras escritas. Podemos assim falar de um estatuto doutrinário "quando a idéia sobre a excelência arquitetônica se apresenta suficientemente articulada e supostamente íntegra e completa, de modo a permitir didaticamente sua comunicação a outros" e este estatuto implica num "determinado enunciado de preceitos para a ação de regras de subordinação"³⁰⁸. Por meio dele os atributos arquitetônicos podem ser enunciados como expressão do que é certo ou errado, adequado ou inadequado, preferível ou dispensável.

genealogia

E aqui, nosso percurso terminológico nos traz finalmente à reunião conceitual de métodos de investigação e idéias num pólo calcado por uma tradição. As várias formas com que a Teoria da Arquitetura se apresenta bem demonstram que ela nunca aparece de maneira completa. Não que não faltem exemplos históricos de tentativas frustradas. Mas ainda que algumas obras, como o *De Architectura* de Serlio, possam ter chegado perto, o normal é que a teoria se apresente de forma fragmentária, em geral enfatizando uma ou outra questão central, seja a defesa do status intelectual da prática, com em Alberti, seja a geometria das ordens, como em Vignola, só para darmos um primeiro exemplo. Mas este tema central, podemos entender assim, se concentra naquilo que é novo, num estamento que está por se integrar à prática, transformando-a. As obras ou os objetos criados testemunham que o que 'está em jogo' é o estilo. Até que isto seja substituído por novas emergências.

Como já dissemos, este é um processo contínuo e cumulativo que em algumas épocas sofre uma profunda reorganização de métodos e termos, mas que não ocorrerá muito fora daquilo que já existe. E é bem possível que mutações na hierarquia interna do processo decorram justamente do acúmulo de termos, que não pode ser entendido senão numa perspectiva histórica. A idéia da árvore conceitual, dos *Stambegriffe* (conceitos-tronco) de Kant, de conceitos que geram conceitos e idéias derivadas na forma de uma epigênese, nos parece particularmente talhada para a reconstituição

³⁰⁸ Silva. *Fundamentos da Crítica Arquitetônica*, op. cit., p.125.

da 'trilha' de cada termo, pois sua 'função' e 'significado' sofrem mutações, num processo também conhecido por tropismo³⁰⁹. Por isso, há que se olhar a árvore de conceitos em dois sentidos, em cujas 'asas' se torna legível, metaforicamente, a dimensão do 'descenso', que se torna separada da figura da 'emergência'. Os *topoi* genealógicos estão aí operando e, simultaneamente, organizando o impulso entre a natureza e a cultura³¹⁰.

Entretanto, antes de mais nada, deixaremos bem claro aqui que o emprego de tal conceito, em nosso caso, nada tem a ver com o sentido desenvolvido pelas interpretações de Nietzsche e Foucault. Mesmo antes de Nietzsche (*Zur Genealogie der Moral*, 1887), há toda uma tradição de formas de representação nas quais o conhecimento genealógico tem sido demonstrado e a este respeito, sua história só pode ser descrita no contexto dos modos de sua representação e mediação. Como nota Simone Weigel, a "genealogia é a história das práticas simbólicas, iconográficas e retóricas, os sistemas de gravação e as técnicas da cultura através de e pelas quais o conhecimento das famílias, raças e espécies ou da sucessão da vida no tempo é demonstrada."³¹¹ A genealogia não apenas denota um aproximação particular na história do conhecimento, mas também seus vários esquemas são em si o objeto de uma teoria e história do conhecimento.

2. Plano de investigação

Dentro deste quadro, um projeto de resgate genealógico das terminologias esteticamente operativas da arquitetura nos permitiria recompor o perfil evolutivo da teoria da arquitetura com um grau razoável de detalhamento e nuances, sem perder a perspectiva de sua visada geral. Um exame prévio do comportamento estético da arquitetura, da venustas de Vitruvius à composição ornamental do limiar do séc. XX, a linha evolutivo-genealógica não parece sugerir outra coisa.

Centralizaremos nossa investigação no período que vai dos prenúncios da Renascença Italiana às teorias estéticas continentais da segunda metade do século XIX e suas repercussões mais diretas. Os eventos da modernidade do século XX, devido à sua envergadura e complexidade, serão deixados para um trabalho futuro, etapa em que a investigação em curso deverá servir de apoio. O estudo constará de três etapas históricas, evidenciando a mudança de sistemas ou paradigmas.

Na primeira parte, dedicada às origens da teoria renascentista, o quadro histórico disponível na bibliografia, inclusive iconográfico, é mais do que suficiente para que possamos dar prosseguimento à esta linha de investigação interpretativa. Dentro disto, numa primeira etapa, procuraremos definir os dispositivos teóricos disponíveis, explícitos e implícitos, presentes nos principais tratados de arquitetura e que correspondem ao chamado sistema clássico da arquitetura. Considerando sua vigência de aproximadamente 300 anos, a arquitetura presente nos tratados dos séculos XVI a XVIII constitui um processo de criação bastante estável, que toma por base os modelos italianos. Predominam aí as adaptações e atualizações de tipos consagrados pelo uso. Neste aspecto o sistema clássico apresenta uma riqueza de invenções de elementos ornamentais, particularmente, e de sua

*sistema clássico
estabilidade e
integração geométrica*

³⁰⁹ Hersey, G. *The lost meaning of Classical Architecture*, 1988.

³¹⁰ Weigel, S. *On the iconography and rhetoric of an epistemological topos*, 2008.

³¹¹ Weigel, *op. cit.*

*ecletismo:
a sintaxe da
composição*

progressiva interação geométrica com a totalidade do desenho, como no caso da produção barroca pós-palladiana.

Num segundo momento, os ideais dos visionários franceses, ao final do séc. XVIII, e a introdução da geometria mongeana, no início do século XIX, contribuí paulatinamente para a reconfiguração do processo compositivo. Particularmente exemplificado no método 'tipológico' de Durand. Depois de Palladio, suas proposições correspondem ao que poderíamos entender como a segunda revolução disciplinar na arquitetura ocidental. A partir disso é que podemos entender o declínio dos tratados e sua substituição rápida pelos manuais de perspectiva, de construção, os catálogos de obras e projetos e seus homônimos de ornamentação. No vácuo dos tratados, a coesão tipológica presente no modelo anterior se erode ao passo que o conceito de composição emerge. As proposições de Viollet-le-Duc e Gottfried Semper parecem tentar 'recolar' a unidade perdida, porém já com uma visada decididamente contemporânea. O passado deixa de exercer um papel normativo e os acontecimentos históricos apenas justificam certas escolhas. É do que trata o quadro teórico de meados do século XIX.

*uma arquitetura
sem modelos*

Por fim, face às revoluções técnica e científica e à influência crescente da psicologia junto à estética moderna, que ora se define como filosofia, ora como ciência, o quadro que se delineia entre últimas duas décadas do séc. XIX e as duas primeiras do século seguinte mostram com grande evidência, as angulosidades de uma cultura em vias de fragmentação. Face às velhas tradições, de um lado, há tentativas de renová-las e contemporanizá-las dentro e um processo mais lento de adaptações pontuais e sucessivas; de outro, o ensaio de uma ruptura total e violenta, do qual o *Art Nouveau* constituiu o primeiro grande ensaio no rumo de um estilo a-histórico.

O caminho das manifestações subjetivas é próprio à estética moderna. A via romântica, em arquitetura, para encontrar seu caminho expressivo busca apoio no progresso científico. Aí é que estão as bases objetivas de suas novas escolhas. Contrariando a tese de Hegel, a arquitetura continuou procurando pelas formas do século e as encontra com certo atraso, sem dúvida, se comparada com a pintura e a música. Se o romantismo musical encontra seu caminho expressivo nos *lieder* de Franz Schubert (1797-1828) e nas sinfonias de Beethoven, as formas românticas que Friedrich Hegel (1770-1831) não encontrou na arquitetura de sua *Estética* (1821), só estariam presentes nas teorias de G. Semper, Viollet-le-Duc e seguidores.

Esta aproximação de uma expressão técnico-construtiva, ao mesmo tempo em que formalmente indeterminada, corresponde perfeitamente com o que propõe Viollet-le-Duc em sua *Histoire d'une maison*. O compromisso com a organicidade das formas é a primeira manifestação de um corte mais radical com a tradição. De outra parte, a escola de Gottfried Semper, mais atrelada aos valores do classicismo, monta a base para uma aproximação mais racional e contida ao mundo das formas. Se a escola orgânica subordina o ornamento à expressividade dos sistemas construtivos, a escola clássica lhe confere preponderância por uma miríade de pequenos e grandes cuidados de montagem. Para a primeira a forma é o resultado 'justo' de um acerto 'linear' entre a técnica e o programa, para a segunda, é resultado 'ponderado' de um raciocínio 'dialético' entre forma e programa.

Acreditamos que a tensão histórica gerada entre estas duas visões esteticamente inconciliáveis só viria a se acentuar não fosse o anteparo de uma nova visão 'elementarista' da ciência, a única força objetiva capaz de 'unir'

esforços ideologicamente tão antagônicos. Não é por acaso que estas 'forças' não demorariam a emergir na pedagogia da Bauhaus ou nos manifestos de Le Corbusier.

Cap. 5 Genealogia do Estilo I (Sécs. XV-XVI)

Estilo na teoria renascentista ou a hegemonia italiana

De um modo geral, o horizonte que se descortina num estudo genealógico é a própria história do desenvolvimento de um ramo qualquer da atividade humana, sua procedência ou origem³¹². Sua aplicação como campo de estudo se insere numa perspectiva de cunho nitidamente evolucionista.

Uma genealogia do estilo implica no estudo histórico das manifestações do estilo numa determinada área de conhecimento. E por meio do estilo é possível estabelecer relações com outras áreas do conhecimento.

O nascimento ou a constituição de um processo de projeção centrado ou pensado a partir do *disegno*, ao longo dos séculos XV e XVI, foi o resultado da união da retórica clássica, do pensamento geométrico e da notação arquitetônica. Há razões geográficas e históricas mais do que suficientes para que este processo tenha surgido e se manifestado na Itália. Entretanto, a intensidade do processo leva a um grau de realização que parecia insuperável e que atrairia a atenção dos arquitetos europeus por muitas gerações firmando um modelo de perfeição.

Por outro lado, o suceder de gerações bem demonstra a transição e a superação do jogo de regras inicialmente esboçadas para uma realidade de crescente destreza no emprego da geometria e da notação. Com isso, se repropõem os laços da arquitetura ocidental com o desenho num processo em que se notabiliza o desenvolvimento dos sistemas de representação, particularmente da perspectiva e do sombreamento.

Dessa forma, a tradição italiana se constitui como um processo eminentemente pictórico e dissociado da construção. A reflexão sobre a perspectiva nos tratados, quando ocorre, demonstra uma clara indistinção entre o fenômeno arquitetônico e o pictórico. A construção, por sua vez, é associada ao gótico, a uma arquitetura não-letrada, coisa de godos ou obras sem importância. A prática renascentista da arquitetura então se propõe como uma emancipação das artes menores da tradição medieval (*mechanicus*) e do que procura se distinguir e afirmar.

5.1 Etimologia

polissemia

Estilo é um termo marcado pela polissemia e pela tendência a aglutinar novos significados, característica, portanto, marcadamente filosófica. Sua origem, no Ocidente, remonta à retórica, particularmente a *Ars Poetica* de Horácio (séc. I a.C), que descrevia uma técnica de persuasão e de memorização de poemas longos. Oriundo, portanto, da literatura, foi transposto para as artes, filosofia e, por ser objeto de especulação, também na ciência³¹³. Hoje em dia,

³¹² Houaiss, 2004.

³¹³ Granger, G-G. *Filosofia do estilo*, 1974.

ocorre em quase todas as áreas de conhecimento, particularmente aquelas sujeitas a algum tipo de meta-linguagem (línguas naturais) ou que utilizem linguagens arbitrárias (ou artificiais) como, por exemplo, a matemática.

etimologia

stylos (grego), *stilus* (latim), *estilo* (português e espanhol, sécs. XIV e XV), *stile* (italiano, sécs. XIV e XV), *style* (francês, 1380), *style* (inglês, 1387), *Stil* (alemão, séc. XV).

stylos, stylus

Originalmente, no grego, *stylos* designa coluna. No latim *stilus* designava uma “haste de planta” ou um “ferro de ponta com que os antigos escreviam nas tábuas enceradas”. No final do século XIV passaria a designar uma “maneira ou arte de escrever, de falar”, e em meados do século XV já significaria uma “maneira de exprimir o pensamento”, particularmente em França e na Inglaterra, por associação errônea do latim *stilus* com o grego *stylos*. No início do século XVII, o mesmo sentido seria estendido às artes visuais, configurando seu significado moderno. Já no século XIX significaria certas características de ornamentação, eventualmente designadas por “gosto” ou aspectos de época, região ou indivíduos³¹⁴. Neste sentido, estilo é uma característica comum ou espécie de “homogeneidade que caracteriza e torna identificáveis certos produtos do trabalho intelectual”³¹⁵.

*desenho
qualidade
método*

Para os críticos italianos do século XVI, estas características distintivas eram referidas como uma *maniera*: o que iria “além do simples hábito, e incluiria a maneira do artista desenhar de memória, não soluções detalhadas, mas maneiras de resolver certas classes de problemas”³¹⁶. Caso em que maneira “designa simultaneamente uma qualidade e uma metodologia”³¹⁷. A partir do século XIX, o mesmo significado passa a ser usado também em áreas de expressão intelectual ou científica como economia, matemática, política, estilos de vida ou de pensar.

relevância

Em arte, estilo é o conjunto de aspectos comuns empregados na caracterização dos períodos da história da arte. Atualmente, a relevância do estilo como tema de investigação é muito menos de classificação do que um recurso à invenção de objetos. Mesmo que, inicialmente o estilo constitua uma taxonomia, é através dela que chegamos a determinar aspectos constitutivos do objeto e que vão mais além de um inventário de características. Ter estilo não é o mesmo que ter *um estilo*. Estilo é uma qualidade fundamental da arte, pois as manifestações artísticas não surgem do nada, seguem padrões mais ou menos definidos, incorporando invenções e inovações. Aí, na heurística do processo comparece a consumação do gênio e a renovação contínua da linguagem artística. É um fenômeno coletivo e um objeto de ciência, mas que admite vários graus de singularização.

5.2 Desenho e Geometria

O tratamento da arquitetura como arte visual decorre da tendência a se associar a figura do arquiteto à do artista plástico, a se privilegiar a posição do receptor. Historicamente isto também advém da ênfase de alguns tratadistas barrocos na questão visual. Essa associação, no entanto, é, a nosso ver, indevida, pois ‘polui’ ou ‘mascara’ fenômenos distintos na origem: obra e desenho. O desenho, elo comum à pintura e à arquitetura, é justamente o fator

³¹⁴ Johnson, P-A. *The Theory of Architecture*, 1994, p. 407.

³¹⁵ Enciclopedia Mirador. 1976.

³¹⁶ Heath *apud* Johnson, *op. cit.*, p. 408.

³¹⁷ *Ibid.*

responsável por esta confusão freqüente. Mas dos esboços de Leonardo da Vinci (Fig. 5.1) aos esquemas de Philibert de l'Orme (Fig. 5.2) há uma semelhança de meios e uma diversidade de fins. Em ambos o emprego da geometria é fundamentalmente distinto. Se para o primeiro a geometria pode ser um pretexto para a representação da 3ª dimensão num cenário urbano, para o segundo o esquema é imprescindível para o correto entendimento da forças interagentes na estrutura do edifício.

Fig. 5.1

Leonardo da Vinci,
Codex.
Cruzamento de rua.

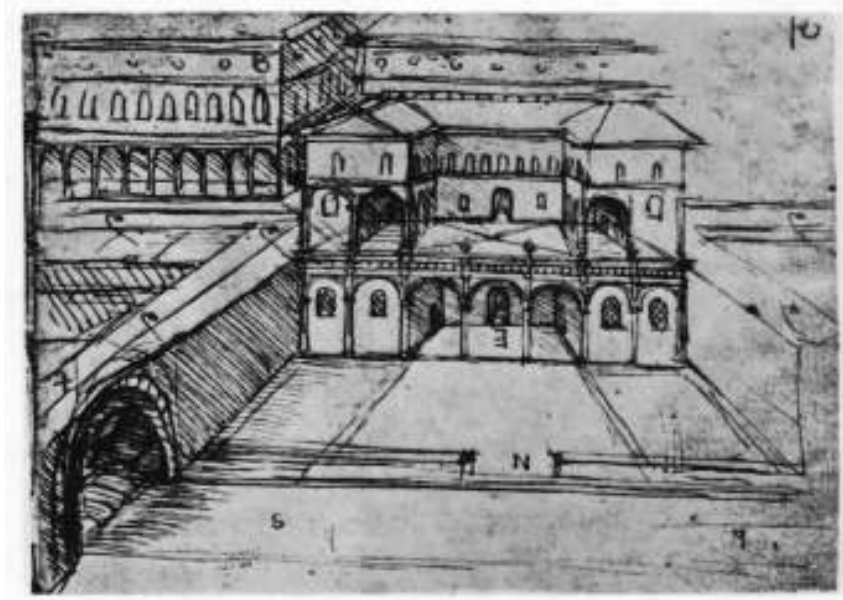
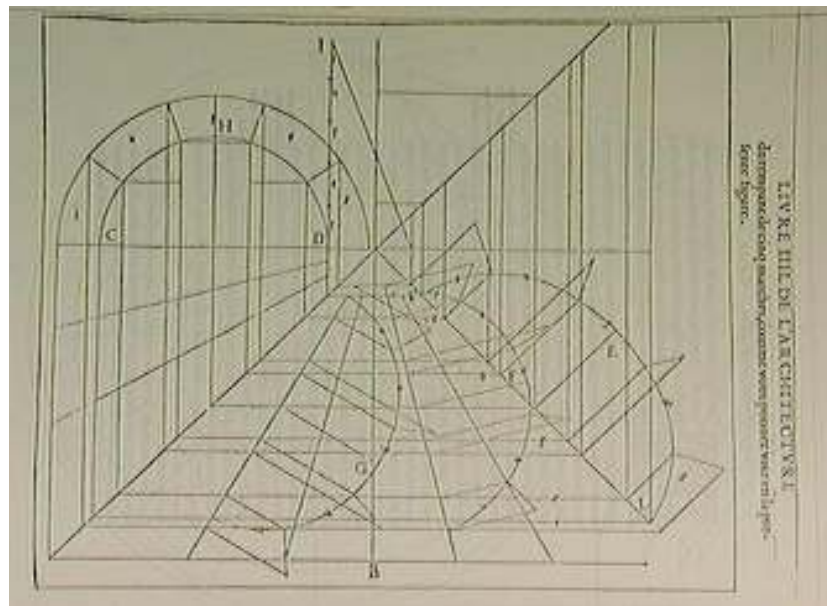


Fig. 5.2

Philibert de l'Orme,
*Nouvelle inventions
pour bien bâstir, 1561.*

*Diagrama
estereométrico.*



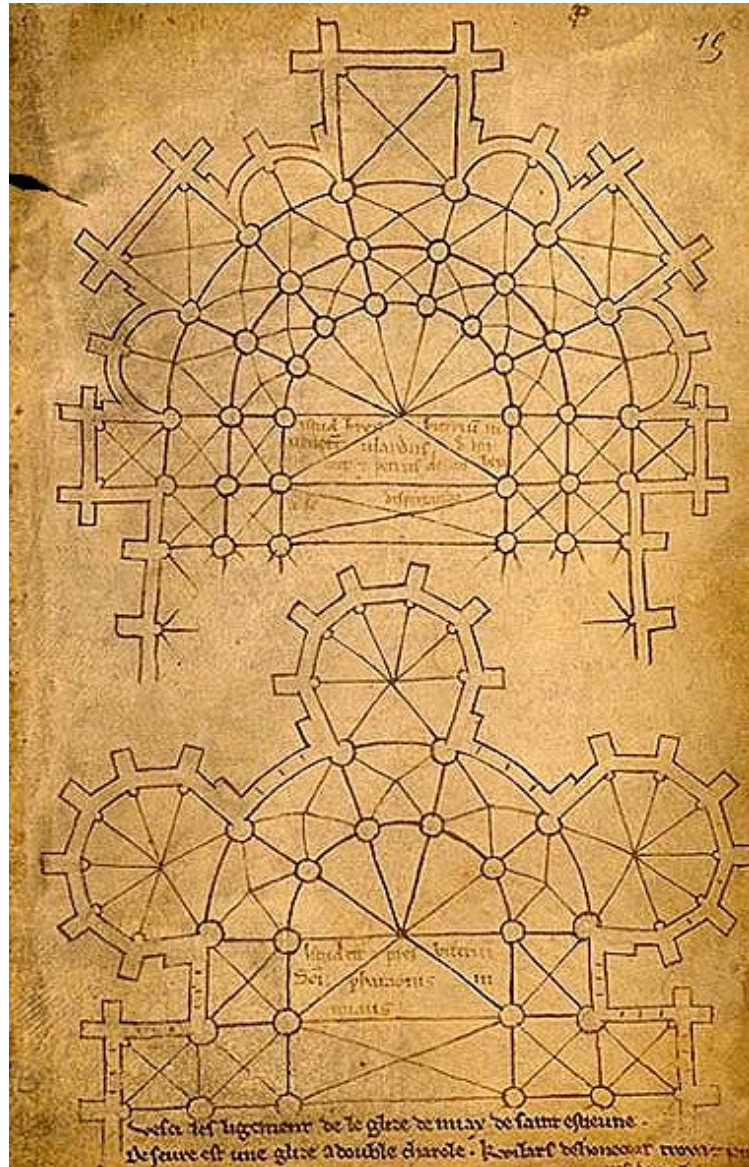
estereotomia

Mas mesmo para Leonardo a arte pictórica tem seus pés bem ancorados no tratamento dos objetos. A geometria implica no desvelamento dos objetos, um processo que só foi matematicamente codificado por Gaspar Monge, ao final do século XVIII. Até então, na ausência de um método mais definido o ponto de fuga central ou a grade de observação (Fig. 5.3) eram os meios mais comuns para a visualização de objetos. Só que nem tudo se resume à arte e pintura. De l'Orme, aos princípios do séc. XVI, já antevia na codificação gráfica da estereotomia um papel muito importante para o aprimoramento da

arquitetura face à construção. Com a invenção da imprensa, a possibilidade de difusão deste conhecimento significava uma clara ameaça ao status quo das corporações de construtores³¹⁸. Mas também significava uma nova guinada da arquitetura ao desenho e à geometria como a que Villard d'Honnecourt (Fig. 5.3) já havia ensaiado em meados do séc. XIII.

Fig. 5.3

Villard d'Honnecourt,
Carnet, séc. XIII
Plantas de coros de igrejas.



visualidade

A arquitetura ocidental vislumbra uma emancipação gradativa da construção e do canteiro de obras a partir do século XV num processo de construção do conhecimento muito mais geral e importante, onde o desenho passa a desempenhar um papel cada vez mais decisivo. O renascimento altera profundamente os paradigmas não só da ciência, mas também da arte. E justamente nessa época o desenho representa o meio fundamental e privilegiado de acesso ao objeto arquitetônico, à plena visibilidade do objeto e de sua estrutura. O desenho torna o objeto perfeitamente transparente ao entendimento, com linhas definindo superfícies e a notação que representa a matéria inanimada e suas propriedades. É neste movimento que se configuram os

³¹⁸ Potie, Ph. A "teórica da geometria" ou o poder da representação. Projeto ___, p. 108-110.

primeiros passos no sentido de uma doutrina da composição, tarefa distinta da representação do objeto arquitetônico. Mas ao ligá-lo permanentemente à geometria e à notação resta indagar a qual visualidade nos reportar, se a geométrica do arquiteto-criador ou a do observador-receptor, sutileza que os teóricos barrocos bem saberiam demonstrar³¹⁹.

ornamentação e regularidade

Neste sentido, os teóricos renascentistas jamais se atreveriam a chamar de arquitetura uma obra que não houvesse sido 'desenhada'. Com isso toda a arte gótica ficaria relegada ao limbo da arquitetura. O desenho passa a ser tido como axioma de autoria e arbítrio. Mas até onde se sabe, algum meio era utilizado pelos mestres das corporações de ofício - maquetes, projeções de sombras e desenhos, eventualmente - e que foi relegado ao esquecimento ou sepultado como segredo da corporação.

Poderíamos também considerar que o efeito arquitetônico de construções antigas reside basicamente em sua marcante regularidade. Empiricamente podemos constatar que colunas e ornamentos apostos a um edifício podem lhe infundir esta percepção. Então não seria o efeito arquitetônico justamente o resultado de uma regularidade na distribuição de uma classe de ornamentos? Não seria isto o suficiente para conferir distinção arquitetônica à edificação?

o labirinto

Este pressuposto põe em cheque a noção trivial e mais difundida de arquitetura e particularmente daquela que não nos legou documentos dos processos de composição, ainda que arcaicos. Entretanto, indícios arqueológicos recentes demonstram que as notações em planta surgem ao mesmo tempo em que a escrita, como no caso dos sumérios e dos egípcios. E, no mínimo, como já apontamos anteriormente, um grande palácio ou um grande templo não prescindiriam para sua construção de algum sistema de notação que permitisse o controle de sua execução ou mesmo de sua concepção. O avanço do domínio sobre esta última é também a manifestação do desenvolvimento de códigos abstratos, em descontinuidade com o meio, e capazes de permitir resultados práticos satisfatórios, inovadores e até mesmo surpreendentes. No caso do grande palácio, por exemplo, poderíamos entender como arquitetura a sensação de labirinto provocado por seus corredores e passagens. Mas representação da figura do labirinto já implica numa solução geométrica e numa outra classe de problemas.

documentação

O problema da arquitetura antiga é o mesmo da arquitetura medieval ou romana, das quais quase nenhum documento chegou até nós. As construções vernáculas, pelo menos, já nos dispensam de procurar por documentos que sabemos de antemão inexistentes. Seguindo ainda esta trilha nos deparamos com o seguinte juízo: qual a importância dos desenhos feitos depois dos prédios construídos? Não transformariam edificações em arquitetura pelo mero exercício da reconstituição, conferindo certa nobreza a coisas velhas?

Desenhar ou reconstituir pelo desenho obras antigas pressupõe uma dose de intencionalidade. Uma coisa é a precisão do levantamento arqueológico, outra, a versão idealizada que o desenho artístico pode trazer consigo. Uma visão ideal da antiguidade como modelo de perfeição pode 'contaminar' o objeto representado, deformando medidas de forma a aproximá-las de uma relação pré-determinada. Esta distorção em relação ao modelo real é que fundamenta a visão do artista, uma manifestação de critérios que, em geral,

³¹⁹ Ver cap. 6.

não há como comprovar seu uso efetivo na obra original.

épura, épurer

Nos parágrafos precedentes afirmamos que a associação do desenho geométrico à edificação é um indício autenticador de um procedimento arquitetônico. Mas falta acrescentar que a geometria ou, mais precisamente, o contexto de aplicação da geometria à arquitetura é muito peculiar. O arquiteto, ao projetar, emprega sempre a quase totalidade dos recursos disponibilizados pela geometria, numa sorte de consagração da *épura*. Do francês *épurer*³²⁰ (1676), tornar claro, eliminando elementos estranhos, o guia correto e proporcional resultante do desmonte em projeções de um objeto tridimensional.

geometria simbólica

Mas não podemos, contudo, associar imediatamente todo desenho geométrico à expressão arquitetônica. Projetar (e compor) uma edificação implica numa sucessão mais ou menos definida de operações onde o objeto é decomposto e recomposto, da imagem aos planos e destes de volta à imagem acabada (ou que se entenda como tal). E, além destas operações, um conjunto de objetos ou *semi-objetos* de natureza ornamental capazes de conferir distinção à edificação assim *projetada*. É o que Vitrúvio já procurava nomear e entender no decurso do séc I. No do Livro 1, 2º cap., inicia descrevendo seis categorias de formas de relacionamento da cada parte em que divide o raciocínio arquitetônico.

dispositio

É o caso da *dispositio*, do grego *διαθεσις*, [*diathesis*], definida por Vitrúvio como a “colocação apropriada dos elementos e o correto resultado da obra segundo a qualidade de cada um deles”³²¹ relacionando-a com a palavra grega *ἰδεαι* [*ideae*]. A materialização gráfica repartida em classes: *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*, ou seja, planta, elevação da fachada e volumetria. Vitruvius deixa bem claro que esta é uma seqüência lógica e sucessiva onde a partir da planta “se vai plasmando a disposição dos planos que se utilizará logo nas superfícies previstas para o futuro edifício”³²². Na elevação se faz a “representação vertical da fachada, segundo umas regras”³²³, e na volumetria ou perspectiva, o “esboço da fachada e dos lados afastando-se e confluindo para um ponto de fuga central de todas as linhas”³²⁴.

Vitrúvio adverte, no entanto, que este não é um processo trivial de desenho ou de representação, mas sim o “resultado da reflexão e da criatividade”³²⁵. Esclarece ainda que é pela reflexão ou *cogitatio* que se opera a “cuidadosa meditação do contínuo empenho que leva à realização de um projeto, junto com seu sentimento de satisfação”³²⁶ e que a criatividade ou *inventio* é a “clarificação de temas obscuros e o logro de novos aspectos descobertos mediante uma inteligência ágil”³²⁷.

³²⁰ Houaiss, *op.cit.*

³²¹ “Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque e compositionibus effectus operis cum qualitate.” Esta citação em latim e seguintes obtidas no do sítio eletrônico (penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Vitruvius), acessado em 29/02/2009.

³²² “ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones.” Vitruvius, cap. 2, livro 1.

³²³ “orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura.” *Ibid.*

³²⁴ “item scaenographia est frontis et laterum abscedentium ad circinique centrum omnium linearum responsus.” *Ibid.*

³²⁵ “hae nascuntur ex cogitatione et inventione.” *Ibid.*

³²⁶ “cogitatio est cura, studii plena et industriae vigilantiae que, effectus propositi cum voluptate.” *Ibid.*

³²⁷ “inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta.” *Ibid.*

Quadro II - Diagrama Sintético do Sistema Vitruviano

	radical		conceitos operativos	
	grego	latino	vitruviano	contemporâneo
disposição	<i>diathesis</i>	<i>dispositio</i>	<i>iconographia</i> <i>ortographia</i> <i>scenographia</i> [<i>ideae</i>]	planta elevação ou seção perspectiva
ordenação	<i>táxis, posotes</i>	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	elementos [sintaxe]
euritmia	-	<i>eurythmia</i> ³²⁸	efeito elegante harmonia das partes	harmonia
simetria	[<i>analogia</i>]	<i>symmetria</i> ³²⁹	unidade modular	escala, proporção
ornamento	<i>thematismo</i>	<i>decorum</i>	norma ritual (costume) ordens esplendor luz solar	expressão adequada simbolismo magnificência contrastes luminosos
distribuição	<i>oikosnomia</i>	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos	condicionantes

Apesar dos rudimentares recursos de que dispunha, Vitruvius soube compreender e demonstrar a importância de uma categoria de raciocínio espacial dependente de uma notação particular. Através da notação é que se procede a descontinuidade do meio, instância onde a arquitetura, através do desenho, *se assume como uma linguagem e pode ser considerada uma escritura autônoma*. Dito de outra forma, é quando a notação empregada adquire, em seu simbolismo, adquire um poder de sedução e de reorganização da matéria capaz de decompor e recompor os objetos representados. Através disto podemos perceber que Vitruvius foi capaz de compreender intuitivamente que o raciocínio espacial arquitetônico se utilizava de procedimentos essencialmente geométricos sem se confundir com a geometria em si, nem com o desenho *per se*. Mas que o *cogitatio* e a *inventio* lhes estão indissociavelmente ligados.

categorias estéticas

O fato de a concepção da *dispositio* antecipar um problema que a humanidade só retomaria quase 15 séculos depois face aos paradigmas científicos do Renascimento, por si só, já seria algo surpreendente. Mas Vitruvius ainda vai mais além. No 2º cap. do Livro I, Vitruvius designa como 'elementos' da arquitetura, além da *dispositio*, outros cinco: *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria*,

³²⁸ *Eurythmia* é uma palavra latina, composta pelos radicais gregos eu+ritmo [ritmo agradável].

³²⁹ *Symmetria* é uma palavra latina, composta pelos radicais gregos sin+metria [coesão de medidas], que substituiu o radical grego *analogia* [proporção ou módulo].

decor e distributio, mapeados no **Quadro II**. Via de regra relegados ao limbo da cultura arquitetônica ocidental estas categorias são comumente referidas como ininteligíveis. Hanno Kruff³³⁰, particularmente, as considera como confusas e pouco esclarecedoras. Tentemos ver a seguir, portanto, quais os possíveis motivos para isto.

symmetria

Iniciando pelo conceito de simetria, fundamental e de compreensão mais simples, Vitruvius aponta que o mesmo surge de uma “apropriada harmonia das partes que compõe uma obra” ou também da “conveniência de cada uma das partes em separado, respeito ao conjunto de toda estrutura”³³¹. Pressupõe um módulo [analogia] que possa, de forma repetida e visível servir de unidade de medida visual correspondente, ou o que conhecemos hoje sob o epíteto de proporção. O módulo mais comum é o diâmetro da coluna, embora o autor sugira outros como os tríglifos, aberturas em muralhas [peritretion] ou o espaço entre os remos de uma nau [dipechyaia]³³². Note-se que em nenhum momento Vitruvius sugere o termo como sinônimo de rebatimento (uso moderno).

eurythmia

Quando a simetria faz referência ao efeito de conjunto derivado da integração de um sistema de medidas, seja na relação do pé para o corpo humano ou do diâmetro da coluna para a sua altura, se integrando na totalidade de um sistema pré-estabelecido, como no caso do corpo humano, a eurythmia se traduziria numa espécie de ‘efeito elegante’. A euritmia dá finitude à simetria, seu módulo deixa de ser arbitrário, correspondendo simetricamente “a altura em relação à largura, a largura em relação ao comprimento e em todo o conjunto brilha uma adequada correspondência”³³³.

ordinatio

Na *ordinatio* o autor prescreve uma quantidade de elementos possíveis e necessários numa obra, corretamente proporcionados segundo a simetria. Parece se preocupar com a inserção de objetos ou semi-objetos tomados como elementos numa obra, numa espécie de adequação de escalas entre ambos. Seria regulada pela quantidade [posotes], ou seja, a “tomada de módulos a partir da mesma obra, para cada um de seus elementos”³³⁴. O texto aqui parece sugerir a tentativa de evitar a multiplicidade de sistema de medidas e proporção de forma a melhor integrar objetos diferentes à concepção, como fustes, capitéis, frisas, aberturas, paredes e ornamentos.

decor

No *decor*, Vitruvius plantea o uso do ornamento como adequado à “norma ritual” [*thematismo*], à “prática” ou com a “natureza do lugar”³³⁵. No primeiro caso exemplifica na arquitetura templária com a utilização da ordem dórica, sem “nenhum luxo”³³⁶, para Minerva (sic), Marte e Hércules, devido à sua ‘natureza viril’. E assim a ordem coríntia para Vênus, Flora, Proserpina e para as Náiades em templos esbeltos, ricamente adornados e de grande es-

³³⁰ Kruff, H-W. *A History of Architectural*, 1994 (Introdução).

³³¹ “Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.” Vitruvius, cap. 2, livro 1.

³³² “et primum in aedibus sacris aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho aut etiam embate, sed et ballistae eforamine <et> quod Graeci περιτρητον vocitant, navis interscalmio, quod διαπηγμα dicitur, item ceterorum operum e membris invenitur symmetriarum ratiocinatio.” *Ibid.*

³³³ “Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. haec efficitur cum membra operis convenientis sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem et ad summam omnia respondent suae symmetriae.” *Ibid.*

³³⁴ “haec componitur ex quantitate, quae graece ποσότης dicitur. quantitas autem est modulorum ex ipsius operis <membris> sumptio e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus.” *Ibid.*

³³⁵ “Decor autem est emendatus operis aspectus pratis rebus compositi cum auctoritate. is perficitur statione, quod graece θεματισμῶι dicitur, seu consuetudine aut natura.” *Ibid.*

³³⁶ “his enim diis propter virtutem sine deliciis aedificia constitui decet.” *Ibid.*

plendor, e a ordem jônica para Juno, Diana e Baco como forma de suavizar a 'índole austera' do *estilo* dórico (=coluna) e a delicadeza do coríntio³³⁷. No segundo caso a prática significa que os compartimentos de edifícios estejam ornamentados de forma condizente (*decorum*) com sua finalidade e com o todo da edificação. Nesta categoria o autor ainda censura a transferência de propriedades de um *estilo* (=colunas, ordens) a outro, como no caso de molduras nas arquitraves dóricas ou tríglifos nas colunas e arquitraves jônicas por não estarem em correspondência com os usos ou costumes originários³³⁸. E no terceiro caso, o "ornamento natural"³³⁹ derivaria da salubridade dos sítios e de seu efeito terapêutico sobre os enfermos ou então da qualidade da iluminação disponível: luz direta pela manhã para os banhos públicos, pela tarde nas habitações e difusa, pelo norte em pinacotecas³⁴⁰.

distributio

Por fim a *distributio* parece concentrar o que hoje se poderia chamar de condicionantes, ou seja, uma necessidade de adequação aos materiais disponíveis, às exigências do sítio e dos proprietários e, é claro, da finalidade das edificações e os custos disto. Enfim, trata-se de adequar os meios aos fins com bom senso, mas que limita, fundamentalmente, o número de elementos com os quais se iniciará a concepção de uma obra ou bem definirá o papel necessário de cada um, suas posições relativas no sistema e o tipo de resultado que se poderá obter ao final³⁴¹.

operações geométricas

Neste ponto, nos parece que a insistência de Krufft em considerar esta terminologia como confusa reside na dificuldade de definir a individualidade de cada operação. Deixando de lado a *dispositio*, a nosso ver uma instância notacional supra, as demais constituem uma sorte de procedimentos geométricos interdependentes. Já vimos, anteriormente, a impossibilidade de dissociar-se simetria de eurtmia e esta da ordenação. A relação de interdependência reside no fato de servirem de base à operação de correspondência entre escalas distintas, como a do ornamento com o tamanho da edificação. O autor sugere um módulo fornecido por algum elemento da edificação, mas que na prática poderia tanto ser um módulo único, subdivisível ou superponível.

O ornamento, Vitrúvio relega ao costume, mas ele é também um elemento a ser integrado ao corpo do edifício, por via da tríade simetria-eurtmia-

³³⁷ "Veneri Florae Proserpinae Fonti Lumphis corinthio genere constitutae aptas videbuntur habere proprietates, quod his diis propter teneritatem graciliora et florida foliisque et volutis ornata opera facta augere videbuntur iustum decorem. Iunoni Dianae Libero Patri ceterisque diis qui eadem sunt similitudine si aedes ionicae construentur, habita erit ratio mediocritatis, quod et ab severo more doricorum et ab teneritate corinthiorum temperabitur earum institutio proprietatis. senim diis propter virtutem sine deliciis aedificia constitui decet." *Ibid.*

³³⁸ "ad consuetudinem autem decor sic exprimitur, cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta. si enim interiora prospectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore. item si doricis epistylis in coronis denticuli scalpentur aut in pulvinatis columnis ionicis epistylis exprimentur triglyphi, translatis ex alia ratione proprietatibus in aliud genus operis offendetur aspectus, alius ante ordinis consuetudinibus institutis." *Ibid.*

³³⁹ "naturalis autem decor sic erit, si in omnibus templis saluberrimae regiones aquarumque fontes in is locis idonei eligentur in quibus fana constituentur, deinde maxime Aesculapio Saluti, quorum deorum plurimi medicinis aegri curari videntur." *Ibid.*

³⁴⁰ "item naturae decor erit, si cubiculis et bybliotheis ab oriente lumina capiuntur, balineis et hibernaculis ab occidente hiberno, pinacothecis et quibus certis luminibus opus est partibus a septentrione, quod ea caeli regio neque exclaratur neque obscuratur solis cursu sed est certa inmutabilis die perpetuo." *Ibid.*

³⁴¹ "Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus cum ratione temperatio. haec ita observabitur, si primum architectus ea non quaeret quae non poterunt inveniri aut parari nisi magno. (...) alter gradus erit distributionis, cum ad usum patrum familiarum aut ad pecuniae copiam aut ad eloquentiae dignitatem aedificia aliter disponuntur. namque aliter urbanas domos oportere constitui videtur, aliter quibus ex possessionibus rusticis influunt fructus, non item feneratoribus, aliter beatis et delicatis, potentibus vero quorum cogitationibus respublica gubernatur, ad usum conlocabuntur, et omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones." *Ibid.*

ordenação. A geometria do ornamento e do edifício tem aí sua zona de embate, pois como conciliar aquilo que Philippe Boudon³⁴² conceitua como ‘zonas de escala’ de projeto, ou seja, espaços de projeto de uma natureza distinta, onde o tipo de elemento a ser tratado traz consigo medidas e procedimentos diversos de inserção. Por exemplo, um capitel não é desenhado (ou projetado) da mesma forma que a planta de um edifício; seu ‘espaço’ de projeto não é o mesmo da fachada onde se insere, nem o tipo ou o nível de detalhamento são os mesmos.

*o ‘jogo’ vitruviano:
simultaneidade*

Por fim, o conceito vitruviano de distribuição nos aproxima da realidade do que hoje poderíamos definir como muito próxima do conceito matemático de jogo, a que já nos referimos antes³⁴³. Não no sentido de uma equação algébrica, mas como um conjunto de regras que se dispõe no início de uma atividade ou, se quisermos, de um pseudo-jogo, como melhor a define Granger. Como num jogo de xadrez, temos elementos limitados e dotados de movimentos característicos. As tipologias que Vitruvius e, mais tarde, os tratadistas renascentistas nos apresentam são exemplos de estratégias consagradas e bem sucedidas recolhidas pelo autor, mas que dão ao jogo um resultado bastante previsível.

Se a tipologia é uma estratégia que nos permite chegar à ‘vitória’, é porque diminui a imprevisibilidade do jogo. Num grau extremo, em termos de uma teoria de jogos, poderíamos dizer que ao anular o jogo, também anularíamos a arquitetura, pois o resultado ‘harmônico’ do ajuste das escalas de projeção é, fundamentalmente, o resultado de um jogo. Cada classe operativa proposta define o acesso a uma parte do jogo e a totalidade só pode ser entendida pelo conjunto de regras em operação, o que torna sem sentido a busca de um sentido individual a cada uma delas, como pretende Krufft.

linguagem clássica

Para que o resultado possa ser criativo e surpreendente é necessário justamente diminuir esta previsibilidade. Ocorre que os condicionantes comuns já perfazem naturalmente estas condições como no caso da adaptação tipológica, por exemplo. Nos desenvolvimentos da arquitetura barroco-renascentista, ou clássica, a estabilidade do jogo vitruviano se mantém mesmo com a introdução de novos elementos porque estes não interferem no gênero das operações geométricas estabelecidas. A estabilidade tipológica conduz ao caminho da sintaxe e da ‘correção’ do ornamento, delineando uma possível gramática. Por este caminho se chega a uma formulação da linguagem clássica da arquitetura, onde o ornamento desempenha o papel de elo adaptativo entre uma tipologia dada, os modelos e os limites de elasticidade do jogo representativo. É o atestado de nascimento das ordens colossais e das ordens subordinadas, das colunas duplas, das edículas e das rusticagens que surgem justamente do conflito entre a ‘sintagmática’ do ornamento e o objeto como definido pela tradição.

opus francorum

O contra-argumento lógico (antítese) a esta discussão nos é fornecido pela arquitetura gótica³⁴⁴. A *opus francorum* simplesmente não permite este tipo de ponderação porque não há possibilidade de separação entre a sintaxe do objeto e o sintagma do ornamento. Sem isso, não há o que especular sobre uma ordem tão óbvia. Mas a quase inexistência de espaço, na arquitetura

³⁴² Boudon, Ph. *Sur l'espace architectural: Essai d'épistémologie de l'architecture.*, 1976.

³⁴³ Ver cap. 1

³⁴⁴ Observe-se que a arquitetura gótica, no contexto dos séculos XV-XVII, não pode ser tratada como passado, pois seus exemplares continuaram a ser praticados como arquitetura eclesiástica, de prédios públicos (prefeituras) ou prédios universitários, eventualmente. Jantzen, H. *La arquitectura gótica*, 1982.

gótica, para a representação retórica, não inibe que o ornamento pontue suas linhas de força, os pontos de apoio e as molduras das aberturas de um gênero que é, fundamentalmente, uma técnica construtiva. É um outro jogo.

5.3 Estilo e Gramática

linguagem e estilo

A gramática é a lógica da linguagem, aquilo que permite que entendamos, sem resíduo, aquilo que o emissor quis dizer. Mas a gramática, antes de mais nada, é uma lógica aceita pela sociedade, por acordo, num momento dado. Já o estilo depende da existência de traços livres e a possibilidade de escolhas. Em arquitetura estes traços decorrem do acúmulo de códigos presentes na obra e que possam ser direcionados a um efeito estético. Por isso é que não esperamos tais efeitos no Código Morse ou mesmo num texto científico, cujas linguagens dispensam tais manifestações. Mas a redundância de alguns gêneros que não se prestam à comunicação verbal, só faz aumentar o efeito expressivo do estilo.

Se entendermos a linguagem, num sentido amplo, como ‘qualquer meio sistemático de signos ou códigos’ para a ‘troca ou transmissão de idéias ou sentimentos’, seu emprego particular, desde o ponto de vista da relação entre o modo de expressão e o seu conteúdo, corresponderá uma maneira própria de exprimir-se de um povo, de uma área geográfica; linguajar, falar, fala, dialeto ou idioleto. Ultrapassado este ponto da linguagem comum, onde os conteúdos ainda são relativamente precisos e compartilhados de forma generalizada, a possibilidade de organização dos traços livres, se houverem, é um tema cujo tratamento não poderá ser feito senão como estilo. No caso da arquitetura estilo é uma maneira de exhibir a obra e mostrar que ali há algo mais que a mera construção ou os códigos que permitem distinguir uma igreja de um palácio.

Estilo é uma organização entrópica onde uma ordem de restrição de escolhas é imperativa: quanto mais forte esta ordem, maior o grau de estilo. À medida que se torna um elemento imperativo, decorre a tendência a confundir-lo ou associá-lo à própria linguagem. As modas, certos tipos de exigências técnicas ou mesmo culturais, ao condicionarem de forma coercitiva os traços mais comuns de uma produção fazem com que o estilo desempenhe uma função ‘gramatical’ que não lhe é própria. Como já vimos, o que quer que possamos entender como uma gramática arquitetônica é algo de fato muito pouco importante e demasiado trivial.

Neste sentido uma ‘linguagem’ clássica é só um simulacro de uma língua morta adaptada ao uso presente. Mas as regras das formas clássicas engendram um jogo estimulante e criador de novas formas. Dito de outra forma, os sistemas gerais de organização podem levar à ‘descoberta’ de traços ‘inovadores’ à medida que diminuem a previsibilidade do sistema, tendo em vista que o manejo de um novo sistema impõe novos desafios. A arquitetura barroca não teria existido sem as regras estabelecidas pela arquitetura renascentista. A questão é que tudo isto é um desenho e este desenho um trabalho que se pretende intelectual, em suma, que quer se emancipar numa ‘arte maior’.

A correção no uso das ordens seria a matéria básica dos tratadistas. Analogias antropomórficas, progressões aritméticas e esquemas geométricos serviriam como base para fugir ao livre arbítrio. A proporção, amparada por um esquema supostamente científico a tudo definia: as frisas, as métopes, as

molduras, os tríglifos, os pedestais, os capitéis e os balaústres. Isto é, em essência, o conteúdo dos tratados que, por se apresentarem como manifestações de uma estética normativa, acabam adquirindo *status* de gramática. Mas este léxico estreito e minado por regulações impositivas, ao invés de afugentar futuros adeptos é que incitaria a criatividade por sua dificuldade intrínseca. Não haveria mais como fugir ao *disegno*, única ferramenta capaz de articular códigos tão complexos, ao mesmo tempo em que isso manteria os construtores, amadores e curiosos à distância.

Alberti

A teoria de Leon Battista Alberti (1404-72) preenche justamente este nicho. De um lado, a justificativa do trabalho intelectual e da prática liberal. De outro, o ‘pôr-em-jogo’ do sistema vitruviano ou, equivale dizer, sua abertura em termos adequados à prática da arquitetura no final do século XV. O ambiente competitivo das enriquecidas cidades-estado italianas da época, o aporte dos geômetras de Constantinopla, a ampla disponibilidade de modelos romanos e um ambiente cultural ávido por novidades são os ingredientes mais do que suficientes para o florescimento de um campo intelectual autônomo.

Teórico, erudito e arquiteto, Alberti foi autor de tratados sobre pintura, escultura, arquitetura e a primeira gramática da língua italiana moderna. Em *De re aedificatoria* (1452) retoma e repropõe os conceitos vitruvianos à luz de sua época insistindo no aprendizado da matemática e no tratamento de questões estéticas. O grande desafio aí é a reproposição das ordens como elementos de *composição*. Consciente de seus problemas de tratamento numa época com necessidades distintas, Alberti reconsidera a autonomia de cada elemento e das ordens face às tipologias vitruvianas. A idéia de uma arquitetura baseada na grande tradição greco-romana se mostrava extremamente propícia nesse sentido. Mas para retirar-lhes o significado original era necessário remover sua associação tipológica e trazê-las para a realidade presente. Na prática, suas obras mais conhecidas são o *Tempio Malatestiano* (1447-50), em Rimini, a fachada do *Palazzo Rucellai* (1446-51) e a igreja de *Sant’Andrea* (inic. 1471), em Mântua.

O palazzo Rucellai

A reproposição das ordens no *Palazzo Rucellai* (1446-51) por si só instaurou um novo paradigma na arquitetura até então praticada na Europa. Tomando o Coliseu por modelo, Alberti, embora fiel ao preceito vitruviano da analogia com o corpo humano, pretendia que a fachada estivesse em maior consonância possível com a estrutura existente do prédio explorando ao máximo as regularidades das pré-existências (aberturas e compartimentos) às quais apõe uma estrutura ideal, o “pórtico do mais distinto cidadão” (Livro IX, 4), em três níveis ‘gradados’ segundo sua interpretação. Do esquema ideal à aplicação a gradação se torna menos evidente, porém Alberti justificaria que o efeito de esbeltez já era obtido oticamente³⁴⁵. Isto, no entanto, se valida pelo pequeno ângulo de visada disponível para a observação, particu-

³⁴⁵ Corresponde ao modelo de visualização proposto por Serlio. Alberti demonstra consciência de que a obediência da regra pelo desenho em elevação não produziria o efeito esperado, dadas as condições de visualização do sítio, como, aliás, lembrava Vitruvius: “A visão de um edifício visto de perto é uma coisa, em altura é outra, nem a mesma num espaço fechado, ainda diferente num aberto e, em todos estes casos, isso toma muito juízo decidir o que deve ser feito. O fato é que o olho nem sempre dá uma verdadeira impressão de modo que eu acho certo que certas diminuições e aumentos devem ser feitos para ajustar a natureza e as necessidades do sítio por obra do gênio e não apenas da ciência.” Livro VI *apud* Tavernor, R. *On Alberti and the art of building*, 1998.

larmente oblíquo³⁴⁶. As frisas superiores e o linha contínua do pedestal articulam a estrutura ornamental com os níveis dos entrespisos (Fig. 5.4).

Fig. 5.4

L.B. Alberti,
Palazzo Rucellai,
1446-51
Fachada principal.



concinnitas

Da prática à teoria, Alberti remonta o texto vitruviano de uma forma aparentemente simplificada. Sua formulação de *concinnitas* visava fundamentalmente à beleza do edifício, baseada nas relações dos membros ao todo de um corpo. Tem origem numa figura retórica tomada à antiguidade grega e romana, mas cuja transposição à prática arquitetural impõe que definamos exatamente o quê. Robert Tavernor³⁴⁷ sugere que a origem esteja na reunião dos termos vitruvianos de *dispositio* e *symmetria*, ou seja, como termos mais vinculados ao uso da proporção e do módulo [*analogia*]. O que tanto poderia ser o uso de uma (única) ou mais unidades de medida (plurimodular)³⁴⁸. O autor, no entanto, omite o fato de que a *dispositio* apareça, no original vitruviano, como o desenho em si e a concepção decorrente (*ideae*), deslocando a discussão para a questão do módulo e suas inferências normativas. O problema é que para Alberti o termo mais próximo de *dispositio* seria *lineamenta*, que ele enuncia não como fator operativo, mas como qualidade. O fato é que a *lineamenta* é proposta como um dos substitutivos de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, o que indica que a formulação albertiana coloca o desenho numa categoria diferente da de Vitruvius, o que sugere uma alteração substancial na forma de pensar o enunciado.

³⁴⁶ A *Via della Vigna Nuova* não tem mais de 10m de largura. No entanto, no entroncamento com a *Via del Purgatorio* há um alargamento da via, junto à Loggia Rucellai, que permite uma visada de cerca de 25m. (N.A.)

³⁴⁷ Tavernor, *op. cit.*, p. 43

³⁴⁸ Rudolf Wittkower é citado como defensor do módulo único, particularmente tomando por referência a coluna. Segundo Tavernor, levantamentos fotogramétricos teriam revelado que Alberti, na prática, utilizava-se de módulos múltiplos. *Id.*, p. 42.

Alberti afirmava que a principal tarefa da *concinntas* era estabelecer relações entre partes bem diferentes umas das outras, segundo uma regra precisa “de modo que correspondam um ao outro em aparência”. Equivale, segundo ele, a uma ordem natural, ligada a uma idéia de perfeição. A ela se chegaria através de uma boa definição de *numerus, finitio* e *collocatio*, partes de que se compõe a *concinntas*. *Numerus* é relação de proporção definida por algarismos arábicos, mas não necessariamente fixa ou absoluta como pretendia Wittkower³⁴⁹, e sim admitindo-se um certo jogo simbólico associado a determinados números e relações geométricas, em termos muito próximos à estética pitagórica. *Finitio* é a medida em si, o sentido da proporção, para “que os escultores pudessem estabelecer um senso de medida”³⁵⁰, em suma, uma planta cotada [*de lineamentis*] ou, num sentido mais amplo, qualquer elemento capaz de estabelecer uma relação de escala, como a espessura das linhas de parede numa planta³⁵¹. E, por fim, a *collocatio*, ou seja, a certeza de que no arranjo do edifício cada parte esteja em seu devido lugar. A idéia da *virtù* que Alberti propõe não faria sentido sem um claro acordo da base de entendimento que se procura estabelecer entre o arquiteto e a sociedade. Pelo menos o sentido lingüístico que se pode depreender disto coincide perfeitamente com a sua concepção de ética³⁵². A ‘idéia de linguagem’ propiciada pela *collocatio*, portanto, corresponde a uma ‘composição’ correta, ou seja, uma lógica socialmente entendida como tal. Uma gramática em suma.

Para Alberti toda composição é feita a partir de modelos ou de tipos de edifícios mais adequados para os desejos do cliente, seus usuários e o local onde será construído. O processo é semelhante ao que o autor descreve em *De pictura*, com o desenho passando por três estágios: pelo delineamento (contorno) do objeto em vista, compondo seus elementos e finalmente representando sua superfície.

“Nós dividimos a pintura em três partes e esta divisão aprendemos da própria natureza. Como a pintura visa representar coisas vistas, deixe-nos notar como a uma coisa nos olhamos como um objeto que ocupa lugar no espaço. O pintor vai desenhar em torno deste espaço e ele vai chamar este processo de contorno [*rationem*], circunscrição apropriada [*circumscriptionem*]. Então, assim que olhamos discernimos como as várias superfícies do objeto visto são postas junto e chamaremos isto de composição [*compositionem*]. Finalmente, ao olhar observamos mais claramente as cores das superfícies, a representação em pintura deste aspecto, desde que receba todas suas variações de luz, será apropriadamente chamado de recepção da luz.”³⁵³

Repara que a analogia é útil, mas repara os limites, pois “o arquiteto devia abandonar a pintura e a matemática tanto quanto o poeta devia ignorar tom e métrica” (Livro X, 10).

No entanto, a composição arquitetural não se estabelece como dimensões lineares, mas como superfícies lisas [*areae*] que combinam uma com a outra

³⁴⁹ Hersey, George (*Pythagorean Palaces, Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, 1976) apud Tavernor, *op. cit.*, p. 45.

³⁵⁰ Gadol, Joan (*Universal Man of the Early Renaissance*, 1969), *ibid.*

³⁵¹ Lang, Susan (*De Lineamentis. Alberti's use of a technical term*, 1965), *ibid.*

³⁵² Westfall, C.W (*Society, Beauty and the Humanist Architect in Alberti's De re aedificatoria*, 1969), *id.*, p. 46.

³⁵³ Alberti, L.B. *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of 'De pictura' e 'De statua'*, 1972. (ing.orig., trad. livre)

para criar espaços harmonicamente proporcionados³⁵⁴. Na prática, contudo, a equação seria ainda mais complexa, como descreve Tavernor:

“Usualmente, colunas são dispostas em fileiras e podem ser isoladas, como num pórtico, ou incorporadas à superfície de uma parede. A largura e a altura do pórtico ou paredes relacionam-se com o tamanho dos compartimentos internos do edifício. Isto, por sua vez, influencia o tamanho das colunas e a distância entre elas. O tipo das colunas e suas proporções são determinados pelo tipo de edifício. Chega-se à proporção correta dos compartimentos do edifício pela aplicação da fórmula ‘*mean and two extremes*’, usada para dimensionar os tipos ideais de colunas para a largura, profundidade e altura do compartimento. Cada uma relacionada com a outra de acordo com relação derivada da antiga escala musical grega.”³⁵⁵

*lineamenta, materia,
constructio*

Concinnitas, portanto, é o efeito da composição, tal como na tradição vitruviana, mas também é uma lei da natureza, a *absoluta primariaque ratio naturae*³⁵⁶ (Livro IX, 5). *Numerus, finitio* e *collocatio* não são senão novos epítetos para o velho dilema da interdependência entre *distributio, symmetria* e *dispositio*. Mas, o mesmo já não ocorre quando propõe a atualização do *firmitas, utilitas* e *venustas*. Pois *lineamenta, materia* e *constructio* são termos operativamente diferentes da proposição vitruviana. Alberti propõe um novo epistemo ao inserir, por meio da *lineamenta*, o desenho como algo, no mínimo, equivalente ou superior à construção. Se, para Vitruvius, transparece a visão utilitária do desenho como método de visualização, para Alberti há o acréscimo de uma componente não só de precisão, mas também de especulação. Em suma, o desenho divide com a matéria e a técnica o mesmo grau de responsabilidade. No **Quadro III**, procuramos sintetizar a transição do epistemo vitruviano ao albertiano.

dupla sintaxe

Como podemos observar, *concinnitas* parece estabelecer uma diferença de classe operativa com a *lineamenta*. Esta, no desenho e naquilo que ele possa representar, como notação, é essencialmente instrumental. *Concinnitas* denota já a instância de uma leitura. A interdependência com a *lineamenta* é direta e imediata, porém o juízo e as intenções de desenho dependem daquela. *Numerus, finitio* e *collocatio* são operações basicamente sintáticas, de ajuste das partes, sob regência da *concinnitas*. Aqui a tipologia assume um valor relativo e os traços livres da linguagem são gerados pela sintaxe adaptativa dos elementos a uma estrutura dada. Mas é preciso que admitamos, portanto, uma dupla sintaxe. Construção e estrutura representativa jogam regras próprias no mesmo objeto: *Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est* (Livro I, 1). O resultado nasce do desequilíbrio entre dois sistemas de regras interagentes. Mas mesmo que o enunciado inicial seja claro não há nenhuma garantia de sucesso da empreitada, pois regras particulares se estabelecem ao longo do processo, outras são mantidas inertes ou descartadas

³⁵⁴ Karvouni, M (*Il ruolo della matematica nel De re aedificatoria*, 1994) *apud* Tavernor, *op. cit.*, p. 47.

³⁵⁵ O autor atribui a descrição à Rykwert (*The Dancing Column: on Order in Architecture*, 1996) e Panza (*Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte*, 1994) *id.*, p. 47. (ing.orig., trad. livre)

³⁵⁶ “e corre em cada Parte ou Ação do Vida do Homem e em toda Produção da Natureza em si, as quais se direcionam pelas Leis da Congruência.” Alberti (*De re aedificatoria*) *apud* Kruft, *op. cit.*, p. 47. (ing. orig., trad. livre)

Quadro III - Diagrama Sintético do Sistema Albertiano

	radical		conceitos operativos	
	grego	latino	vitruviano	albertiano
disposição	<i>diathesis</i>	<i>dispositio</i>	<i>iconographia</i> <i>ortographia</i> <i>scenographia</i> [<i>ideae</i>]	<i>lineamenta</i>
ornamento	<i>thematismo</i>	<i>decorum</i>	norma ritual (costume) ordens esplendor luz solar	
distribuição	<i>oikosnomia</i>	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos	
euritmia	-	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	<i>concinntitas</i>
ordenação	<i>táxis, posotes</i>	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	<i>collocatio</i> [<i>sintaxe</i>]
simetria	[<i>analogia</i>]	<i>symmetria</i>	unidade modular	<i>finitio</i> <i>numerus</i>

ornamento e beleza

em função da especificidade da obra. Em percurso inverso à ciência, passamos do objeto à obra singular. O resultado final e válido é obra do gênio ou, se quisermos, de um artesanato intelectual consistente.

Apesar de tudo, Alberti considera a ornamentação como secundária e resultante. Este caráter a posteriori implicava na clivagem da idéia corrente de beleza:

“Eu acredito que a beleza é uma propriedade algo inerente, que se acha espalhada por todo o corpo daquilo que podemos chamar de belo, ao passo que o ornamento, antes de ser inerente, tem o caráter de algo afixado ou adicional.” (Livro VI, 2) (...) ‘O trabalho deve ser construído nu e vestido depois; o ornamento vem por último.’ (Livro IX, 8)³⁵⁷

Para ele o ornamento ainda era parte integrante e necessária para qualquer edifício “bem definido” porque dá o “efeito de tornar o desagradável menos ofensivo e o agradável mais aprazível” e que também era “uma forma de luz auxiliar e complemento da beleza” (Livro VI, 2)³⁵⁸. Esta atitude parcimoniosa para com a ornamentação revela, por sua vez, menos um moralismo do

³⁵⁷ Alberti, L.B. *The Ten Books of Architecture*, 1955. (ing. original, trad. livre)

³⁵⁸ *Id.* (ing. original, trad. livre)

que uma preocupação com a inteligibilidade do sistema³⁵⁹. *Concinnitas* vem do adjetivo latino *concinnus* que quer dizer “habilidosamente montado” e “belo”³⁶⁰.

A associação com a gramática é notória e evidente, particularmente pelo fato de que Alberti foi o primeiro gramático da língua italiana (toscana), mas a real importância reside no fato de tentar dar um estatuto gramatical a uma língua vernácula, ou seja, aquela que é falada por todos³⁶¹. Portanto, a parcimônia de Alberti parece compreender o ornamento mais como extensão e justificativa da própria linguagem do que como um ato eminentemente estético.

E isto vale como uma definição de beleza. Comparemos, neste sentido, as definições de beleza (edilícia!) dadas por Vitruvius e Alberti:

“[*venustas*] é atingida quando a aparência do trabalho é agradável e de bom gosto e quando seus membros estão na proporção devida, de acordo com os corretos princípios da simetria.” (Vitruvius, Livro I, 3.2)

“é uma forma de simpatia e consonância das partes de um corpo, segundo um número, contorno (delineamento) e posição definidos, tal como ditado pela *concinnitas*, a absoluta e fundamental regra da natureza.” (Alberti, Livro IX, 5)³⁶²

Para Alberti, a beleza (*pulchritudo*) surge da conjunção de *numerus*, *finitio* e *collocatio*. Em seus termos, a beleza tem a ver com o efeito harmônico (*eurythmia*, *concinnitas*), que deve seguir as leis da natureza. E aí beleza da composição se atinge no “exato e correto acordo das de todas as partes, de forma que nada possa ser adicionado, subtraído ou alterado sem que o faça menos agradável.” (Livro IX, 5)³⁶³ Vale dizer, então, que este é o sentido da imitação da natureza para a arquitetura, cuja multiplicidade de fenômenos ele vê refletida na arquitetura, e onde repousa o bom princípio de uma analogia e não de um dogma³⁶⁴.

Mas ao insistir na montagem, o enunciado de Alberti perturba a integridade do objeto originário (tipologia) bem sua cadeia de associação de significados. Na prática isto significa uma ruptura com os significados mais imediatos da antiguidade clássica, abrindo campo a uma nova semântica. Preserva-se o léxico, mas a gramática e a sintaxe são repropostas: o vínculo tipológico, tipicamente vitruviano, é rompido e as ordens são tornadas livres para significar. Dessa forma se adaptam aos novos programas e o desenho é o meio onde se processa o rearranjo. É o primeiro sinal de um rumo que a arquitetura tomaria de, paulatinamente, abandonar a concepção medieval de *ars mechanicae*. De meio de representação, o *disegno* se torna o instrumento privilegiado de concepção. Em Alberti o desenho (*lineamenta*) faz parte do enunciado e não poderia mais ser subtraído sem um severo retrocesso. E com ele a promessa de uma autonomia própria como resultado da *cosa mentale*, em suma, uma profunda renovação disciplinar.

³⁵⁹ Krüger, M. *As leituras e a recepção do De re aedificatoria de Leon Battista Alberti*, 2006.

³⁶⁰ Tavernor, *op. cit.*, p.43.

³⁶¹ Krüger, *op. cit.*

³⁶² Alberti, *The Ten Books of Architecture*, *op. cit.* (ing. original, trad. livre)

³⁶³ *Id.* (ing. original, trad. livre)

³⁶⁴ Krufft, *op. cit.*, p. 47

5.4 Ordens e estilos

epistema

Se a emergência do desenho como ferramenta de concepção não ocorre sem o respaldo do interesse pela geometria e pela ‘ciência’ da perspectiva, com a qual Filippo Brunelleschi (1337-1446) teria organizado experimentos³⁶⁵, por outro lado, o tratamento ‘gramático’ da questão não se faria sem uma aproximação definitiva com a retórica. Ao tentar estabelecer um caminho que permitisse a arte trilhar o caminho das figuras retóricas de estilo, mas sem perder o vínculo com seu significante primário, Alberti reforça um sobrecódigo à linguagem ordinária da construção, um referente livre e relativamente autônomo, mas, ao mesmo tempo, suficientemente estável. O ‘jogo’ das ordens e, especialmente, o refinamento de suas regras, nas mãos do gênio, representaram invenção e renovação. Uma vez estabelecido e definido ‘intelectualmente’ seu renovado campo disciplinar, a prática da arquitetura necessitaria certos ajustes de foco particulares, cujos exemplos são os tratados posteriores onde este tipo de justificativa é totalmente ausente. Indícios de crise no sistema só surgirão em meados do século XVIII, já em pleno iluminismo em face de uma nova concepção da ciência e da história, quando justamente a idéia de linguagem seria o alvo preferencial. De qualquer forma, três séculos de vigência é um indício mais do que evidente da estabilidade, inteligibilidade e flexibilidade do sistema clássico.

linguagem arquitetônica

Alberti procurou ‘dar ordem’ ao pensamento vitruviano que, para ele, parecia confuso, chamando, inclusive a atenção que o texto do autor romano usava freqüentemente o léxico e a sintaxe da língua grega³⁶⁶. Sua intenção era a apresentar sua obra numa linguagem acessível (*facilem, expeditissimus e apertissimus*) ao contrário do texto vitruviano (*duris, asperis, obscurantissimus*) (Livro I, 1). E, embora tenham sido publicados no mesmo ano (1486) tanto a primeira edição do *De re aedificatoria* (Alamani) como a primeira edição impressa de Vitruvius (Sulpitius) tiveram recepção diferenciada em função de suas especificidades. Segundo Mário Krüger³⁶⁷, o texto vitruviano teve uma maior disseminação devido ao interesse pela interpretação filológica da antiguidade clássica. Já o de Alberti, embora baseado no primeiro, visava um método de concepção que permitisse a elaboração de uma arquitetura para um presente vivo.

opus francorum

A grande tarefa de Alberti aí foi, portanto, ideológica. Ao definir o *disegno*³⁶⁸ como instrumento privilegiado de criação, redefine sua função e o emancipa da construção. A função do desenho representa, portanto, o primado da idéia sobre a matéria e a construção e não poderia surgir, por exemplo, no ambiente da arquitetura gótica, se a entendermos como uma construção, fundamentalmente. Nesta, por não haver contradição entre o representante e o representado, ou entre o significante e o significado, como na terminologia vitruviana, não poderia constituir uma gramática independente de sua técnica. A ornamentação gótica constitui um aparato inerente ao objeto, no sentido de uma entelêquia³⁶⁹. Comparativamente à arquitetura renascentista propugnada por Alberti, poderíamos dizer que, do ponto de vista lógico e

³⁶⁵ Trata-se de um experimento onde ele desenhava o perfil de edifícios refletidos num espelho, demonstrando a convergência das linhas para um ponto de fuga central. VASARI, G. *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, 1945

³⁶⁶ Krüger, *op. cit.*

³⁶⁷ *Id.*

³⁶⁸ Na edição italiana de Bartoli (1550) o original latino *lineamenta* foi traduzido como *disegno*. Krüger, *op. cit.*

³⁶⁹ Do grego *entelecchia*, princípio formal inerente a um objeto. Jantzen, H. *La arquitectura gótica*, 1982, p.11.

formal, o gótico é um estilo sem a instância intermediária da gramática. E, embora esta afirmação possa parecer um tanto artificial, basta lembrar que os contemporâneos de Alberti viam o gótico exatamente assim³⁷⁰. Jantzen, neste sentido afirma que no gótico as paredes massivas são reduzidas a esqueletos e uma estrutura esbelta se impõe onipresente e ubíqua. Se a arquitetura renascentista afirma a gravidade pela expressão do peso sensível da estrutura, o gótico a nega em seu reticulado diáfano³⁷¹. Então, a *opus francorum*³⁷² é menos uma peça de retórica do que o indicativo de uma ‘outra’ arquitetura (no sentido de língua), de um outro tipo de jogo, do arquiteto como *magister operis*³⁷³.

O jogo da composição clássica não apenas inventa uma linguagem, mas constrói sua própria autonomia. Que melhor evidência teríamos senão a completa ausência de tratados de arquitetura gótica ou, dito de outra maneira, sua ausência olímpica nos tratados de arquitetura que se sucedem após Alberti? Os desenhos de Villard d’Honnecourt, que se conservaram até hoje, registram a atividade projetual no século XIII, apontando o desenho do coro como um problema predominante³⁷⁴. Claro que hoje já se dispõe de indícios de que o projeto, em sua acepção moderna (desenho) já era praticado, ainda que de forma muito rudimentar³⁷⁵.

Para Alberti as ordens não só representavam o esplendor da cultura greco-romana e um vocabulário superior, mas também um distanciamento do mundo gótico e de suas corporações de ofício, então em franca decadência. Na linguagem clássica, diferentemente da prática gótica, o léxico ornamental (estético) é artificialmente separado da sintaxe construtiva, mas não a ponto de uma ruptura total desta relação. Preserva-se um marco de plausibilidade no relacionamento entre o ornamento e a construção: as ordens já nasciam insatisfatórias e em sua adaptação aos novos tempos novos elementos iriam sendo introduzidos como resposta à estas exigências – a ordem colossal, os princípios de subordinação e hierarquia, as edículas, as rusticagens, as sobreposições, as colunas duplas e as pilastras de canto são achados ‘lógicos’

³⁷⁰ Devemos entender a arte gótica como uma tradição com certa capacidade de se renovar, suscetível, portanto, à ação do gênio. A instância da construção e a onnipresença da estrutura parecem manter as coisas nos seus devidos lugares. Como comenta John Harvey: ‘Há vários tipos de artistas, mas há um que tem importância peculiar na Idade Média, especialmente no período gótico: o arquiteto. Eu já disse que era distintivo na Arte Gótica que a arquitetura dava o rumo: todas as outras artes tendiam a ser subordinadas por suas modas, seus métodos.’ Harvey, J. *The Gothic World*, 1950.

³⁷¹ Jantzen, *op. cit.*, p. 80.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Id.*, p. 92.

³⁷⁴ Seção transversal da catedral com as naves central, laterais e arcobotantes. A maior parte das catedrais foram erguidas sobre os alicerces das basílicas romanas ou mesmo românicas. A solicitação, portanto, mais comum aos arquitetos consistia na conclusão das ogivas, no desenho do clerestório e fachada principal. *Id.*

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ Giorgio Martini (*Trattati di Architettura*) apud Onians, J. *Bearers of Meaning*, 1988, p. 174. (ing. orig., trad. livre)

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 173 (ing. orig., trad. livre)

³⁷⁸ “(...) e assim, embora para os escritores lhes pareça que os projetos tenham sido elucidados de acordo com as suas intenções, para nós parece que a falta de desenhos faz com que haja poucos capazes de entendê-las. Porque, seguindo as faculdades da imaginação, cada pessoa pode fazer diferentes composições as quais são muito diferentes da idéia original, assim como o dia da noite; como resultado o leitor não fica pouco confuso e diz: ‘cada leitor, uma interpretação’. Mas se estes escritores combinassem seus escritos com os desenhos seria possível reagir de forma direta, olhando ao mesmo tempo para o significante e o significado e, dessa forma, toda obscuridade seria removida.” *Ibid.*, p. 174. (ing. orig., trad. livre)

³⁷⁹ “como eu disse no início, quem tenha arranjado na imaginação [*fantasia*] algum edifício racional ou máquina e deseje montá-lo e fazê-lo, não o poderá comunicar nem descrever sua idéia [*concetto*] sem o *disegno*.” *Ibid.*, p. 173. (ing. orig., trad. livre)

na interação de dois sistemas independentes. O desafio então é uma nova condição de jogo e, a partir disso, de uma instabilidade que passasse a exigir a intervenção do gênio. Era o primeiro passo para que a *cosa mentale* substituísse a *ars mechanicae*.

Neste movimento crucial de defesa de um instrumento de afirmação da arquitetura como trabalho intelectual, que é o desenho, não poderíamos deixar de mencionar a contribuição de Giorgio Martini (1439-1501). Seu *Tratatti di architettura, ingegneria i arte militare* (term. 1490) nunca foi publicado, permanecendo como manuscrito até os dias de hoje, mas que possui definições e conceituações extremamente oportunas no sentido do desenho e da geometria. No texto critica a postura humanista de Alberti, um destes “valiosos autores que muito escreveram sobre arte e arquitetura, mas que usaram caracteres e letras e não desenhos representativos [*figurato disegno*]”³⁷⁶. Em suma, deplora que o texto de Alberti é obscuro e não mostra exemplos aplicativos “porque sem ele [*il disegno*] é impossível compreender a composição e detalhamento dos edifícios, desde que superfícies externas cobram internas e tomaria um longo tempo dar exemplo de todas as partes”³⁷⁷. Portanto, sem desenho, o potencial de sugestão de um texto é muito vago e se deixaria levar ao sabor das interpretações³⁷⁸. Toda obra da imaginação necessita do *disegno* para descrever sua idéia [*concetto*]³⁷⁹.

5.4.i A emergência do *disegno*

geometria e perspectiva

Esvaziada a tarefa de defesa do *status* intelectual da profissão e de seu campo intelectual, os tratados publicados após *De re aedificatoria* se concentram em temas emergentes de natureza mais prática e mais ligada ao *disegno*. Se do ponto de vista do alcance de uma cultura humanista o tratado de Alberti é indepassável, o novo tratadismo passa diretamente para a discussão técnica da geometria e perspectiva, com exemplos práticos e com a supressão de discussões teóricas mais aprofundadas. A introdução de desenhos explicativos demonstrou-se um instrumento poderoso de veiculação de práticas e conceitos, pari-passu à emergência de um mercado editorial no qual estas obras formavam uma parte importante*. Deste ponto em diante, já não haveria mais espaço para tratados que não incluíssem figuras e mesmo o tratado de Alberti recebe ilustrações em edições posteriores.

Este distanciamento do canteiro de obras e o interesse crescente pela arquitetura das ordens não se deu sem uma produção paralela bastante significativa de tratados de perspectiva e de geometria organizada em alguns casos pelos mesmos tratadistas de arquitetura. O tratado de Serlio, não por acaso, trata destes temas nos dois primeiros livros e, no que concerne ao uso da perspectiva no desenho arquitetônico deve muito ao método da ‘perspectiva linear’ ou com ponto de fuga central. A notação arquitetural, por sua vez, se emancipa do desenho artístico ou do retrato. Suas propriedades não são as mesmas, enquanto este se basta em si, aquela é o código de ‘algo’ construível. Por meio dele, a presença do arquiteto no canteiro não seria mais imprescindível, reforçando ainda mais a convergência para o desenho.

Nesse sentido (**Lista I**), são exponenciais os tratados de Jean Pelèrin (1505),

* Após a invenção da imprensa, o filão editorial, entendido como uma produção artesanal, era formado basicamente por edições de bíblias, clássicos latinos e tratados de arquitetura. O mercado para este último, particularmente era tido então como um dos mais promissores e concorridos. (N.A.)

Jean Cousin (1559), Phillibert de l'Orme (1567), Daniele Barbaro (1568), du Cerceau (1576), de Dietterlin (1598) e Sirigatti (1596), nessa ordem, sem esquecermos as obras análogas de Palladio (1570), Vignola (1583) e Serlio (1584), excetuando-se o primeiro, todos publicados, num período de não mais de 40 anos (1560-1590), sem dúvida uma proeza para a época. Contudo, sem querer dar a entender que a obra impressa pudesse chegar a substituir a prática de canteiro de obras, o fato revela o profundo interesse não só pela matéria como a importância da difusão das obras e idéias pela imprensa. E esta verdadeira eclosão de tratados dá imediata seqüência às primeiras traduções de Vitrúvio para as então chamadas línguas vulgares³⁸⁰, como no caso do francês (1547), alemão (1548), italiano (1550), feitas entre as décadas de 1545 a 1560. A tradução espanhola data de 1582 e a inglesa, bem mais tardia, só aparece em 1715-25³⁸¹.

novo epistema

Uma vez estabelecida a propriedade, necessidade e eficiência do *disegno* como elemento e código para a composição, também se estabelece uma *zona de convergência* altamente favorável ao desenvolvimento de um progressivo domínio dos meios. A configuração deste novo epistema mudaria definitivamente a idéia que como a arquitetura poderia se apresentar. Não seria apenas a promessa de um labor intelectual com um valor de mercado, nem tampouco a autenticação social deste novo *status* profissional, mas também as promessas e conquistas do desenho neste ambiente competitivo³⁸². O resultado disto é facilmente observável na evolução da qualidade e precisão dos desenhos das plantas, detalhes construtivos e ornamentais. Face à estabilidade das ordens e das tipologias o jogo de arranjos geométricos e a invenção de elementos representam justamente o fator de instabilidade face ao acordo social representado pela 'gramática' albertiana. Todavia, o 'jogo' semântico não esconde sua origem sintática: é no relacionamento entre matéria, estrutura significativa e geometria que se estabelece uma tripla e simultânea correspondência. Mas isto é muito menos uma fórmula do que uma formulação³⁸³, pois nada garantia que as variáveis dispusessem de grandezas lineares contínuas. As invenções de que a arquitetura barroca seria a típica expressão se colocam justamente na descontinuidade destas grandezas.

A construção deste novo epistema, no entanto, é paulatina. O primeiro momento compete à formulação albertiana de uma 'gramática'. É uma teoria sem modelos e sem desenhos, só argumentos. Os desenhos só entram na *De re aedificatoria* na tradução 'vulgar' para o italiano 'fiorentino' de Bartoli (1550). Mas, uma vez aceita a formulação verbal, podemos supor que as perspectivas de desenvolvimento deveriam se concentrar naquilo que Krufft chama de 'ajuste de foco'³⁸⁴. Esta é justamente a tarefa a que se dedicariam os tratadistas barrocos, com uma acentuada convergência para o raciocínio pelo desenho, o cogitatio vitruviano. Neste processo são absorvidos os procedimentos do desenho artístico conjugados com o crescente interesse pela geometria euclidiana. Da mesma forma o interesse pela perspectiva e as in-

³⁸⁰ Todas, exceto o latim, única a possuir uma gramática bem definida. (N.A.) No entanto, a gramaticalização destas línguas já era um processo em curso. Krüger. *op. cit.*

³⁸¹ As versões de John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563) e de Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture* (1624), são apenas versões livremente baseadas no livro de Vitrúvio. Wiebenson. *Los Tratados de Arquitectura*, p. 87-88. A primeira tradução de fato é a de Colen Campbell, mais conhecido como *Vitruvius Britannicus* (1715).

³⁸² Silva, E. *A Profissão de Arquiteto*, 1997.

³⁸³ Silva, E. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da renascença*, 1991.

³⁸⁴ Krufft, *op. cit.*, (Introdução).

Lista I - Cronologia dos principais Tratados de Arquitetura (Séc. XV-XVI)

1450-1500	1450		
	1465	<i>Sfozinda (libro architettonico)</i>	Filarete, Antonio Averlino. dito
	1460		
	1485	<i>De re aedificatoria (latim)</i>	Leone Battista Alberti
	1482	<i>De prospectiva pingendi</i>	Fra Angelico
	1486-92	<i>Marcus Vitruvius Pollio</i>	(Sulpitius, ed.)
	1490	<i>Tratatti di architettura, ingegneria i arte militare</i>	Martini, Francesco di Giorgio
	1499	<i>Hipnerotomachia Poliphili</i>	Francesco Colonna
1500-1550	1505	<i>De artificiali p(er)spectiva</i>	Pelèrin, Jean
	1509	<i>De divina proportione</i>	Pacioli, Luca
	1511	<i>Marcus Vitruvius Pollio</i>	(Fra Giocondo, ed.)
	1521	<i>De architectura libri dece</i>	(Cesare Cesariano, ed.)
	1537	<i>De architectura (Libro IV)</i>	Serlio, Sebastiano
	1540	<i>De architectura (Libro III)</i>	Serlio
	1545	<i>De architectura (Libri I e II)</i>	Serlio
	1547 (*)	<i>Delle habitationi di tutti li gradi uomini (Libro VI)</i>	Serlio
	1547	<i>De architectura (Libro V)</i>	Serlio
	1547	<i>Architecture, ou Art de bien bastir (1ª trad. francesa)</i>	(Jean Martin)
	1548	<i>Vitruvius Teutsch (1ª trad. alemã)</i>	(Herrmann Ryff)
1550-1600	1550	<i>L'architettura de Leonbattista Alberti (1ª trad. italiana, ilustrada)</i>	(Cosimo Bartoli, ed.)
	1556	<i>I dieci libri dell'architettura de M. Vitruvio</i>	(Daniele Barbaro, ed.; Andrea Palladio, colab.)
	1558-60	<i>Libro de Arquitectura</i>	Ruiz, Hernán
	1559	<i>Premier livre d'architecture</i>	du Cerceau, Jacques Androuet (o velho)
	1560	<i>Livre de perspective</i>	Cousin, Jean
	1561	<i>Nouvelles inventions pour bien bastir et à petit frais</i>	Delorme, Phillibert
	1561	<i>Premier livre d'architecture</i>	du Cerceau (o velho)
	1562	<i>Regoli delli cinque ordini d'architettura</i>	Vignola, Giacomo Barozzi da
	1563	<i>The First and Chief Groundes of Architecture</i>	Shute, John
	1567	<i>L'architettura di Pietro Cataneo Senese</i>	Cataneo, Pietro
	1567	<i>Le premier tome de l'architecture</i>	Delorme
	1568	<i>La practica della prospettiva</i>	Barbaro, Daniele
	1570	<i>I quattro libri dell'architettura</i>	Palladio, Andrea
	1572	<i>Troisiuème livre d'architecture</i>	du Cerceau (o velho)
	1575	<i>De architectura (Libro VII)</i>	Serlio
	1576	<i>Leçons de perspective positive</i>	du Cerceau (o velho)
	1576-79	<i>Le plus excellents bastiments de France</i>	du Cerceau (o velho)
	1577-81	<i>Architectura oder Bauung der Antiquem aus dem Vitruvius</i>	de Vries, Hans Vredeman
	1582	<i>De architectura (1ª trad. espanhola)</i>	(Juan Gracián)
	1582	<i>Dircorsi sopra l'antichita di Roma</i>	Scamozzi, Vincenzo
	1583	<i>Le due regole della prospettiva pratica</i>	Vignola
	1584	<i>Tutte l'opere d'architettura</i>	Serlio
	1589	<i>Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo</i>	Herrera, Jean de
1596	<i>La practica di prospettiva</i>	Sirigatti, Lorenzo	
1598	<i>Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen</i>	Dietterlin	

fluências na pintura são imediatas como podemos observar em Fra Angélico, Rafael ou mesmo Leonardo. Este processo compartilhado pela pintura e pela arquitetura é que permitiria a construção de objetos a partir de um raciocínio em descontinuidade com a matéria. Para a construção de uma cena ou de um edifício o processo se constitui como uma operação mental acompanhada necessariamente de um processo gráfico. Por isso a montagem da perspectiva seria um aspecto crucial.

modos e modulação

A necessidade de dar corpo e feição ao novo estatuto disciplinar por meio do desenho parece estar associada de certa forma à novela ‘ilustrada’ *Hypnerotomachia Poliphili*³⁸⁵, atribuída a um certo Francesco Colonna³⁸⁶, mas que segundo alguns, pela mistura de línguas e sofisticação que caracteriza seu texto, poderia muito bem ser atribuída a Alberti³⁸⁷. Na forma de um sonho erótico o cavaleiro, Poliphilus, circula pelas magníficas e edificações da cidade que dá título à obra atrás de sua amada, Polia, na cidade, descrita com minúcias de detalhes. A cidade fantástica é descrita por meio de um vocabulário clássico vitruviano³⁸⁸, ressaltando sua geometria ‘conspícua’, presente tanto nas ruínas como nas construções existentes. A sensação de estranheza é aguçada pelas profusas inscrições egípcias, gregas, hebraicas, arábicas e latinas. A cidade parece ser o centro de referência multicultural, notadamente eclético, de vários conceitos arquitetônicos. O *liniamento* parece ser uma sorte de esquema geométrico de proporções [*symmetria*] que na *prattica* são levados até o último detalhe ornamental³⁸⁹. Na base de tudo isto há uma ordem expressamente musical, referida no texto como *intonatione*³⁹⁰.

Não obstante alguns detalhes, o esquema geral da obra parece conferir com as divisões entre teoria e prática estabelecidas por Alberti. Publicada pela primeira vez em 1499, a novela apresentava uma série de ilustrações cujos autores são até hoje desconhecidos³⁹¹, mas que exemplificam os conceitos arquitetônicos ali presentes, como no caso da porta ao pé da pirâmide, da porta da ponte, do templo de Vênus (Fig. 5.5) ou da *Quadratura* (Fig. 5.6). Nesta última, as relações operativas preservam uma forte relação com a escolha dos modos musicais, onde o primeiro objetivo do arquiteto seria inventar um esquema [*schema*] “para conseguir um tratamento modulado do corpo sólido do edifício”. O arquiteto então “(...) o reduz por um processo de divisão minuciosa, exatamente da mesma maneira que o músico depois de ter decidido o tom [*intonatione*], então divide esta base [*solido*] em pequenas divisões cromáticas [*chromatice minute*].”³⁹² E, seguindo “esta comparação, a principal regra para o arquiteto depois de ter inventado desenho é a organi-

³⁸⁵ Obra consultada no sítio eletrônico (<http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/index.htm>), acessado em 30/02/2009.

³⁸⁶ Onians, J. In: Wiebenson, op. cit., p. 51-53.

³⁸⁷ Segundo tese de doutorado de Liane Lefaivre: *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, 1997.

³⁸⁸ Onians, John. *Bearers of Meaning*, 1988, p. 207.

³⁸⁹ *Id.*, p. 208.

³⁹⁰ A obra se refere à música da lira tocada em entonação dórica ou frígia, uma escala musical ligada à preparação para a luta. O modo lídio é ligado ao amor e à lascívia. *Id.*, p. 210.

³⁹¹ *Id.*, p. 207.

³⁹² *Hypnerotomachia Poliphili apud Onians, op. cit.*, p. 209.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 214. Para comparação, os espaçamentos propostos por Vitruvius são o *pyncostylo* (1½ diâmetro), *sýstylo* (2 Ø), *éustylo* (2¼ Ø), *diástylo* (3 Ø) e *areóstylo* (+ de 3 Ø). (N.A.)

³⁹⁶ ‘Indeed, the music and architecture can be seen to have an even more fundamental role. In a way they, being the two only arts which are truly geometrical, can be seen to provide the whole work with a literally equivalent of the *liniamento* of geometrical framework which Colonna said was so important for the architect’. Onians, *op. cit.*, p. 215.

zação por quadrados [*quadratura*], dividindo-os até as menores unidades”, o que fornecerá a harmonia [*harmonia*] do edifício e sua modulação [*commodulatione*].³⁹³ John Onians, reforçando a analogia ainda refere uso dos termos *modulata* e *emusicatamente*³⁹⁴. Mas, argumenta este autor, “restaria ao músico ainda decidir o tempo [*mensurato tempo*]: se uma ordem constitui o modo, então o espaçamento constitui o tempo (compasso?)”³⁹⁵, constatação que o leva a admitir a música e a arquitetura como as duas únicas artes genuinamente geométricas³⁹⁶.

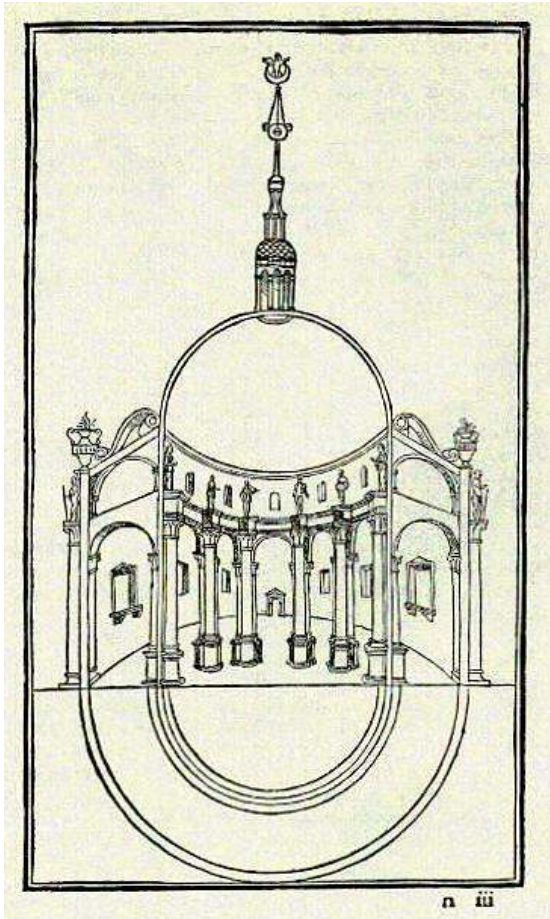


Fig. 5.5

Hypnerotomachia Poliphili, 1499.

Templo de Vênus.

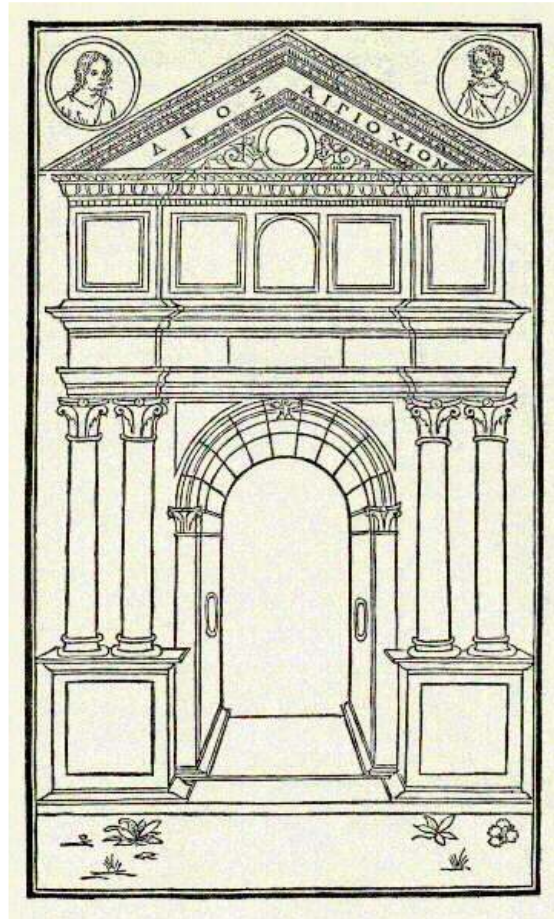


Fig. 5.6

Hypnerotomachia Poliphili, 1499.

Porta da Cidade (Quadratura).

antropomorfismo

Na *Hypnerotomachia*, a discussão sobre a relação de esbeltez do fuste das colunas com seu diâmetro abre lugar para inserção do humano e do divino. O corpo humano, feito à imagem de Deus³⁹⁷, é o elemento de intermediação entre o ente e a obra humana, mas de uma maneira mais definida que o modo. O modo, ao demonstrar sua capacidade operativa de integrar o todo do edifício, mas cujo poder de significação fica seriamente tolhido sem um objeto definido capaz de simbolizar sua presença. As ordens sem o modo são peças meramente decorativas. Isto é, no mínimo, o que toda formulação renascentista procura insinuar. Mas também será a fonte de todos problemas decorrentes de um ideal de perfeição inatingível.

³⁹⁷ *Tektainomenos*, o supremo arquiteto, é um dos mitos gregos que foram absorvidos pelo cristianismo. Onians, *op. cit.*, p. 35.

Portanto, o fuste da coluna assume uma conotação antropomórfica inserida na tradição vitruviana de tomar o corpo humano como base analógica de relação, ou seja, de suas partes (palmos e pés geralmente) para com o todo. Pois o que distingue uma estátua pequena de uma estátua anã é exatamente isto. Mas isto é só um ponto de partida. Medições mostram que isto tende a variar com os períodos e os povos que delas fizeram uso. Segundo Onians, a ordem dórica presumia uma relação de 1 : 6 diâmetros e jônica poderia variar entre 1 : 7,75 até 1 : 9 ou mais. No helenismo havia a predileção por ordens mais esbeltas.

caráter

Na comparação das esbeltezas das colunas com o corpo feminino ou masculino é bem possível que aspectos regionais e costumes [*thematismos*] fossem mais decisivos. Os dóricos eram tidos como uma tribo de guerreiros e os jônicos como amantes da riqueza e da paz. Então a maioria dos templos dedicados aos deuses masculinos utilizavam colunas dóricas e os femininos, jônicas. As colunas coríntias, híbridas, a conjugação dos dois sexos, à qual os romanos simbolizavam também pela figura da criança hermafrodita. No texto vitruviano, esta preocupação com a aparência correta é o já mencionado decorum, para o que o autor buscava analogias na retórica de Cícero, na escultura e na música. Aí a figura da genera [modo], estabelecido não apenas segundo um determinado conjunto de elementos, mas também de uma ordem matemática mais ou menos definida³⁹⁸.

Luca Pacioli

Estes pontos de convergência que encontramos na obra de Colonna, são retomados dez anos após na obra de outro frade. Partindo da geometria de Euclides e tentando formular algum tipo de base para uma reforma ou denominador comum das artes, em *De divina proportione* (1502) Luca Pacioli (1445-1517) dá corpo às fantasias geométricas da *Hypnerotomachia*. Embora o número de desenhos seja pequeno são bastante detalhados e inovam pela precisão pouco comum para a época. A idéia central da 'divina proporção' é a necessidade de proporção regida pela geometria e que a beleza da geometria não poderia ser expressa aritmeticamente, pois a proporção áurea ($AB : BC = BC : AC$), ela mesma é um número irracional. Além do encanto para com os números irracionais, Pacioli tenta associar a idéia de sacrifício presente na tradição do uso das ordens pelos gregos³⁹⁹ à do martírio dos santos católicos da mesma forma que aos deuses pagãos. De forma mais coloquial vê a ordem dórica como solene e grave, propondo seu uso para edifícios utilitários (*dificii gravi*); a coríntia como festiva e grandiosa, própria para edifícios importantes, muito altos ou socialmente superiores (*cose pompose*); e a ordem jônica como 'melancólica'. É bastante provável que esta associação inédita tenha a ver com alguma forma de analogia musical da mesma forma como Colonna com o modo lídio⁴⁰⁰.

arbitrio viaual

Sua última e decisiva contribuição, no entanto, reside no julgamento pela visão ou naquilo que "responde ao olho com toda beleza"⁴⁰¹. O autor introduz a necessidade da crítica, pois de nada adiantaria o juízo racional sem o exame do exemplo de aplicação, pois só em face deste poderíamos identificar as falhas do raciocínio geral⁴⁰². Essa faculdade de julgamento subjetivo [giudizio], que poderíamos aproximar da gestáltica contemporânea, ou co-

³⁹⁸ Onians, *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁹ Hersey, G. *The lost meaning of Classical Architecture*, 1988.

⁴⁰⁰ Onians, *op. cit.*, p. 223

⁴⁰¹ Pacioli (*De divina proportione*). *apud* Onians, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁰² Segundo Pacioli, "são três os erros mais comuns: desenho estruturalmente débil, falta de regularidade matemática e incompatibilidade entre forma e função." Cit in: Onians, *op. cit.*, p. 224.

mo enuncia Leonardo da Vinci: “A alma parece residir na faculdade de juízo [parte giudiziale] e esta parece estar no lugar onde todos os sentidos se reúnem, ou seja, o senso comum [senso commune].”⁴⁰³ Por isso, para ele, é o nosso juízo que nos move na criação de vários esboços sucessivos até que encontremos um que nos satisfaça (*schematta*).

De tudo o que vimos até aqui podemos concluir que as teorias de Alberti, apesar de fundamentais, não cobrem a vasta amplitude da ebulição intelectual na transição do século XV para o XVI. O fato de que todos os demais tratados lhe sejam complementares corroboram com esta visão. Alberti demonstra compreender muito bem a extensão de uma linguagem comum, mas cai na armadilha de tratar o estilo como uma gramática, ou o que também é possível, de confundir a linguagem da arquitetura clássica com uma ‘linguagem universal da arquitetura’.

Todavia a arquitetura não é um texto e tampouco o texto se basta na estrita gramática. O que parece realmente importante é que Alberti inaugura uma era onde em que a prática arquitetônica se vê desafiada pela necessidade do enunciado, elemento típico das ciências exatas. Para entendermos isso é preciso que admitamos a arquitetura não como um epistema fechado (reducionista), mas tendencialmente aberto, ou seja, não-redutível ao puro conhecimento. Um epistema aberto ou cumulativo, como postula Piaget⁴⁰⁴, significa a necessidade de um re-ordenamento progressivo e diacrônico de seu perfil intelectual. Seu estágio de relação com as ciências e os gêneros de arte necessita ser permanentemente elucidado e referendado. Neste caso, sua definição epistêmica é dinâmica. O dilema entre a estrutura construtiva e ornamental apontado por Alberti é uma região que só pode ser resolvida pelo *disegno* e caso-à-caso. Entretanto, o fato de preservar-se a singularidade não impede que o objeto possa ser examinado segundo certas leis gerais.

5.3.ii O desenho *nella prattica*

colapso do objeto

No centro de convergência de estudos de geometria, métodos de perspectiva, ordens, composições e sistemas proporcionais o desenho arquitetônico passa, já desde os inícios do século XVI, a desempenhar o papel de protagonista. Para isto as condições ideológicas e técnicas (instrumentais: desenho) já se revelavam suficientemente críticas. O interesse pela perspectiva, é claro, é o da geração de imagens (visão volumétrica), porém, por trás disto também há um processo de decomposição e recomposição do objeto. O ‘enriquecimento’ do código arquitetônico se dá pela geometria como base para a utilização da perspectiva, a perspectiva remete ao desenho artístico, porém com a finalidade de visualização e correção ótica: os elementos arranjados são todos visíveis e transparentes.

O desenho é o que dá medida ao incomensurável. Através dele o indefinido se torna perfeitamente definido. Porém, essa não é a forma em que o objeto possa ser reduzido a um discurso, nem tampouco a uma fórmula. O objeto deve permitir seu desmonte, sua decomposição. Na radicalidade deste mergulho há o risco de se ultrapassar a barreira levantada pelos métodos imitativos e reorganizar o objeto de uma forma original. Surge, portanto, a transgressão como um pressuposto da originalidade.

⁴⁰³ da Vinci (*Codex*) *apud* Onians, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁰⁴ Piaget, J. *Introduction à l'épistémologie génétique*, 1950.

A percepção do estilo como um ideal a ser seguido é muitas vezes confundida com normatividade. Se, por um lado, o processo de delineamento atua no sentido de uma entropia da totalidade da informação disponível, por outro, também é provável que este mesmo processo enseje a fixação de normas de conduta que permitam o acesso ao juízo sobre o resultado deste mesmo processo. Mas, no primeiro caso trata-se de um processo criativo e, no segundo, de uma avaliação crítica deste processo. Se entendermos a criação arquitetônica como um processo dinâmico, veremos que essa assertiva só seria válida no primeiro caso. No segundo, as condições inicialmente estabelecidas já poderiam estar superadas. Então, o juízo de um processo dinâmico por outro estático gera uma contradição latente, em que a norma fica velha já no momento em que é lançada.

Serlio

Dentro deste quadro, a emergência do desenho coloca em foco uma geração de pintores que se viram envolvidos na produção de arquitetura. O tratado de Sebastiano Serlio (1475-1554), *De Architectura*⁴⁰⁵, por primazia, alcance, extensão e influência pode ser considerado como o mais importante de todos os tratados já escritos. Constituído por oito livros (alguns póstumos) publicados ao longo de oito décadas, de 1537 a 1619, o conjunto, visto em seu todo, inicia-se por demonstrativos de geometria e de perspectiva (Livros I e II, 1545) seguido por ilustrações dos monumentos romanos (Livro III, 1540) e das cinco ordens (Livro IV, 1537). Os demais livros tratam de templos, habitações, casas de campo e palácios e problemas arquitetônicos, nesta ordem (Livros V, 1547 e VII, 1575), além de um volume nunca impresso sobre os campos romanos (Livro VIII)⁴⁰⁶.

Excetuando-se a edição de Vitruvius por Cesariano em 1521, a obra de Serlio inaugura uma tradição de tratados onde as ilustrações desempenham um papel protagonista em relação ao texto. Particularmente o Livro IV, sobre as ordens, alcançou enorme difusão com várias traduções e reedições. Não por acaso pode-se perceber que a lógica dos temas segue uma propedêutica não muito distante da ideologia do ensino de arquitetura: bases de desenho, obras exemplares, o desenho (correto) das ordens, programas contemporâneos (aplicações) e estudos de casos específicos como, por exemplo, sítios difíceis ou modernização de edifícios antigos.

autoridade

Animado por um espírito explicitamente contra-reformista, Serlio atribui à Vitruvius uma autoridade infalível, a qual ninguém negaria que, em arquitetura, se encontra 'no mais alto nível' e que seus escritos deveriam ser 'sacrosantos e invioláveis'. Entretanto, certas reticências às realizações romanas já direcionam a uma oportuna reserva de autoridade aos gregos. Suas críticas às 'licenciosidades' dos romanos revelam as influências 'modernizantes' de Colonna e Pacioli. Seu 'olho' é dirigido ao julgamento da ornamentação excessiva e sem critérios. O juízo [*giudiucio*] é dirigido às cornijas com excesso de entalhes [*intagliatto*] e sem um espaço liso de 'transição' [*schietto*] criando uma competição desnecessária entre a *cima* e os dentículos (Livro III, p. 104v). Mas a distância e a aparência do material empregado também chamam sua atenção. As considerações de Serlio atentam especialmente para a inteligibilidade visual dos recursos ornamentais, como no caso da distância de observação do ornamento ou do uso de colunas de mármore colorido.

⁴⁰⁵ Serlio, Sebastiano. *On Architecture*. Yale Press, 1996.

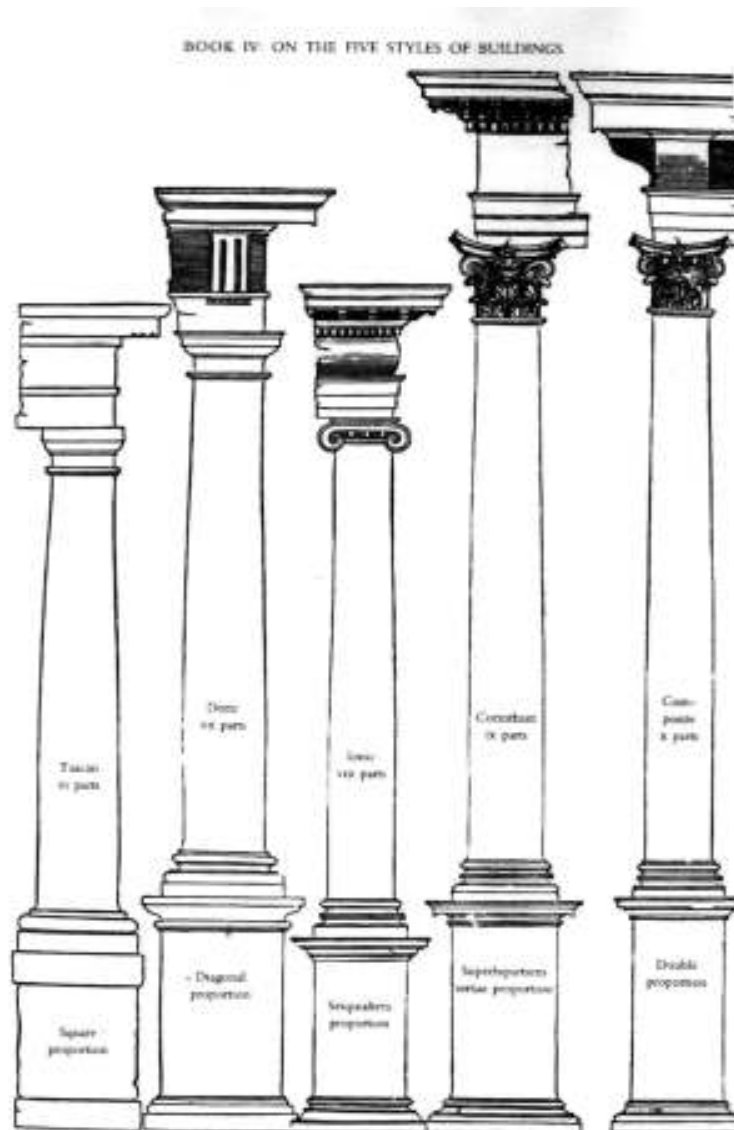
⁴⁰⁶ O original manuscrito encontra-se na Gliptoteca de Munique. Onians, *op. cit.*, p. 265.

Também podemos lhe atribuir a primazia na utilização da palavra *stile* como sinônimo de ordem arquitetônica⁴⁰⁷. Através do emprego de um vocabulário próprio⁴⁰⁸, criado a partir da retórica latina, Serlio procura designar analiticamente o comportamento da ornamentação na totalidade da obra, buscando desenvolver uma lógica estética autônoma. Para ele todo ornamento é uma proposição judiciosa deste vocabulário que, ao invés de um somatório de itens e regras proporcionais, opera *transversalmente* a todas as ordens, sugerindo uma espécie de controle do estilo. Neste sistema de proposições, as operações de estilo não são tratadas como se oriundas da literatura, mas antes disso, da característica do próprio trabalho.

Fig. 5.7

Sebastiano Serlio,
De Architectura (libro
III), 1540.

As cinco ordens.



⁴⁰⁷ 'Therefore since, in this volume, I am going to discuss *the five styles of buildings*, that is, Tuscan, Doric, Ionic, Corinthian and Composite, I am going to discuss the beginning, the forms of all the types to be described should be seen here. Although only the principal proportions and measurements for the columns and their ornaments have been marked so as to provide a general rule, nevertheless, in its place each thing shall be recorded in minute detail. This is, however (as I said), only to show a general general rule at a single glance.' Serlio. *On Architecture*, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁰⁸ Os termos utilizados por Serlio estão organizados segundo polaridades: sólida [*soda*] e débil [*debole*], simples [*semplice*] e graciosa [*gracile*], plana [*schietta*] e delicada [*delicata*], doce [*dolce*] e afetada [*affettata*], mole [*morbida*] e crua [*cruda*] (Livro VII). Para as ordens utiliza os termos *sottigliezza* para espessura e *gracilità* para esbeltez, *rozza* para áspera, *politezza* para polida, também aparecem os pares *robusta* e *delicata*, *bizzaria* e *regolari* (ou *modestia*).

Mas é por meio destas operações que as propriedades das Ordens são transpostas a outros temas com as rusticagens e pórticos. A *maniera* se estrutura segundo escalas de refinamento, da ordem mais rústica à mais delicada artificialidade [*sodo, delicato*] num jogo marcado muito mais pelo artifício e pela invenção do que pela imitação. Na célebre prancha do Livro IV (Fig. 5.7), onde compara as ordens numa escala onde a ordem à direita é um diâmetro mais esbelta que sua predecessora, inova não apenas pela forma de apresentação, mas pela concisão da informação. Às três ordens gregas anexa duas nos extremos da escala. O que é uma forma de ampliá-la ao maior número possível de situações como no caso das fortificações para a ordem toscana ou de trabalhos mais livres ou extraordinários para ordem compósita, também referida por romana, latina ou itálica⁴⁰⁹. Esta última, como provável resultado da combinação das ordens jônica e coríntia seria a expressão arquitetônica do quarto modo musical, o myxolídio. Nesta escala, a ordem dórica tem as regras mais precisas e detalhadas e na compósita elas são livres ou quase inexistentes. Na primeira prevalece o ‘decoro’, na segunda a ‘licença’. Para esta Serlio, enfim, admite como uma reserva eventual para temas que não possam ser tratados em nenhuma das ordens anteriores, como uma sorte de ‘estilo livre’⁴¹⁰.

Mas tudo isto revela o emprego do mesmo tipo de expressão e de caráter então válido para a escultura e que novamente converge para a idéia de modo: numa ponte há dois pórticos, um arco com rusticagem toscana, o outro sem; o primeiro voltado para os bárbaros, o segundo, para os romanos (Livro VIII, p. 107)⁴¹¹. Particularmente no *Libro Estraordinario* (VI), após uma série de ensaios para o desenho de pórticos, Serlio afirma sua preferência pela regularidade da ordem dórica e que a retirada da rusticagem revelaria a arquitetura “por debaixo”, “pura e com todas as medidas corretas”. (Livro VI, p. 5)⁴¹²

Aí, o rechaço do mundo gótico e a defesa ideológica da sociedade do renascimento adquirem veemência ímpar especialmente ao associar ética e estética. No Livro II, as três últimas ilustrações apresentam estudos cenográficos alegóricos bem representativos desta intenção (ver cap. 3). Na primeira cena

(Fig. 3.1.a), denominada *satírica*, apresenta uma ambiência rural, habitada por pessoas [*gente rustica*], que vivem licenciosamente e sem qualquer inibição [*rispetto*]. A impressão geral é de descaso e desleixo, com as cabanas de madeira dispostas irregularmente na floresta [*alla rustica*] e blocos de pedras espalhadas em meio a construções inacabadas. Na segunda cena (Fig. 3.1.c), intitulada *trágica*, uma cena urbana configurada por residências de pessoas lustres onde casos amorosos, acontecimentos inesperados e mortes violentas ‘sempre’ (sic) acontecem. Como a cena retrata a nobreza aí estão arcadas e colunatas, pedimentos e nichos, esculturas e incrições, ou seja, todo o arsenal da arquitetura clássica, num entorno que revela ordenamento e disciplina. Na terceira cena (Fig. 3.1.b), ou cena *cômica*, retrata uma cena urbana de cidadãos comuns, ou seja, advogados, comerciantes, burgueses e parasitas, além de bordéis e estalagens. Aí aparece uma mistura de motivos góticos, construções parcialmente em madeira e arcadas. Também há construções inacabadas e outras mal-cuidadas, como no caso da igreja com frontão clássico. Segundo Onians, a divulgação destas imagens em muito teria contribuído

⁴⁰⁹ Serlio. *On Architecture, op. cit.*, p. 364

⁴¹⁰ Onians, *op. cit.*, p. 275.

⁴¹¹ *Id.*, p. 277.

⁴¹² *Id.*, p. 282.

para a ridicularização dos proprietários de edificações góticas além de ser uma ótica peça de propaganda da arquitetura clássica⁴¹³.

Sendo assim, baseando-se na autoridade de Vitruvius e na gramática de Alberti, Serlio constrói um mapa preciso e detalhado das manifestações das ordens. A busca de precisão terminológica é justamente o que acaba se prestado a ser sendo confundido com uma 'norma', o que não é, definitivamente, sua intenção. Para Serlio é, sim, o tratamento 'judicioso' de todos os elementos segundo uma ordem previamente escolhida segundo um caráter apropriado. Em sua classificação a ordem dórica é a mais exigente, nobre e trágica. Como *modo*, ela *superdefine* a ordem de escolhas posteriores em termos de ornamentação e de proporção. E como ela não é uma ordem apropriada à vida cotidiana, poderíamos recorrer às demais ordens, conforme o caso. E nada nos impediria de associar a vida burguesa à ordem coríntia ou compósita.

Se a gramática arquitetônica de Alberti se impõe como artifício, o estilo é um simulacro estético que se pretende linguagem. Na teoria de Serlio, purgada do fantasma da analogia lingüística, o estilo é tão somente estilo e seu poder de sugestão e envolvimento estético. Então, mais do que uma classificação histórica ou prova de conhecimento da antiguidade [=correção] o estilo se manifesta na ordenação geral do conjunto de elementos postos em obra (traços livres inclusive).

No entanto, apesar de toda sua extensão, o tratado de Serlio deixou lacunas que não tardariam a ser preenchidas por seus conterrâneos. Giacomo Barozzi da Vignola e Andrea Palladio lhe sucederam e com muito sucesso naquilo que a obra de seu predecessor talvez tenha julgado inoportuno ou sem sentido desenvolver. Não que seu livro se omita com relação às plantas (*ichnographia*), nem às elevações (*orthographia*), mas que o faça quase exclusivamente para as antiguidades romanas (Livros III e V). As exceções, como o Tempietto de Bramante (Livro III), um esquema de templo de Leonardo (Livro V) e umas poucas proposições, mostram bem que sua base de entendimento se dirigia predominantemente ao emprego judicioso das ordens como estrutura representativa.

De toda forma, este 'jogo de concordância' não acrescenta nada de inédito, pelo fato de já ter sido aventado por Alberti. Mas a presença das plantas e elevações era intrigante. A beleza abstrata das primeiras não era menos que instigante e prometia algum futuro. Por sua exatidão elas apresentam potencialmente o descortinar de um mundo para além das restrições tipológicas e de modelos já dados. Em suma, suas plantas mostram a possibilidade de um novo vórtice no processo de desmontagem e remontagem do objeto. Há, neste caso, que se superar a atitude dos próprios arquitetos face a uma sociedade cujas encomendas tinham como base a finalização de templos cristãos ou a remodelação de fortalezas medievais em palácios burgueses. O próximo desafio então estaria na elaboração de edifícios inteiramente novos desde as bases ou intervenções mais decisivas, por demanda desta mesma sociedade.

Se a década de 1540 foi marcada pelas edições dos *livros* de Serlio, a segunda metade do século XVI já assiste o aparecimento das primeiras edições ilustradas do *De re aedificatoria*, sendo a primeira de Cosimo Bartoli (1550) e a segunda de Daniele Bárbaro (1556), contanto esta última com a colaboração de Palladio. Também aparecem as primeiras traduções para o alemão e para

⁴¹³ Serlio, *op. cit.*, p. 86-91.

o espanhol, como o *Vitruvius Teutsch* de Herrmann Ryff (1548) e o *De Architectura en diez libros* de Juan Gracián (1582). A partir de 1560 já surgem os primeiros tratados fora da Itália, onde se destacam os tratados de du Cerceau e de de l'Orme em língua francesa, de John Shute em língua inglesa, de Vredeman de Vries em língua holandesa (países baixos); Dietterlin em língua alemã e de Hernan Ruiz em língua espanhola. Ao lado dos tratados, outros dois tipos de publicação assomam no cenário arquitetônico desta época, não só pelo número como pela abordagem, que são os tratados de perspectiva e as obras de divulgação arquitetônica. No primeiro grupo figuram os trabalhos de Jean Cousin (1560), Daniele Bárbaro (1568), du Cerceau (1576), Vignola (1583) e Sirigatti (1596). No segundo, que tratam de seleção de obras escolhidas para servir de exemplo de boa arquitetura estão as de Cerceau, *Le plus excellents bastiments de France* (1576-79) e de Jean de Herrera, *Sumario del Escorial* (1589) que, em geral, tomaram por modelo o livro VI de Serlio.

du Cerceau:
perspectivas e
duplo ponto de fuga

Na França, em 1559, Jacques Androuet du Cerceau, o velho, iniciaria a publicação de sua trilogia *Les trois livres d'architecture* (1559-72), obra na qual, através de uma série de exemplos de edificações destinadas 'a todos aqueles que desejem construir, independente de quais sejam seus meios'. Apresentada com belos desenhos do autor, que também era topógrafo, sua obra está marcada pela influência de Serlio e do renascimento italiano, do qual era propagador⁴¹⁴. Publicaria ainda um livro de obras exemplares, já mencionado e um livro de perspectiva, *Leçons de perspective positive* (1576), onde apresenta um método para a perspectiva com dois pontos de fuga⁴¹⁵, abordagem provavelmente inédita. Em seus desenhos, tanto de obras existentes como de proposições originais, já transparecem concessões bem típicas ao 'gosto francês' como a cobertura em ponto alto ou ático piramidal e as chaminés, elementos estrutural e climaticamente justificáveis mais ao norte do país, mas com forte apelo figurativo.

Fig. 5.8

Vredeman de Vries,
Architectura von Ausz-
theilung, 1540.
Perspectiva urbana.

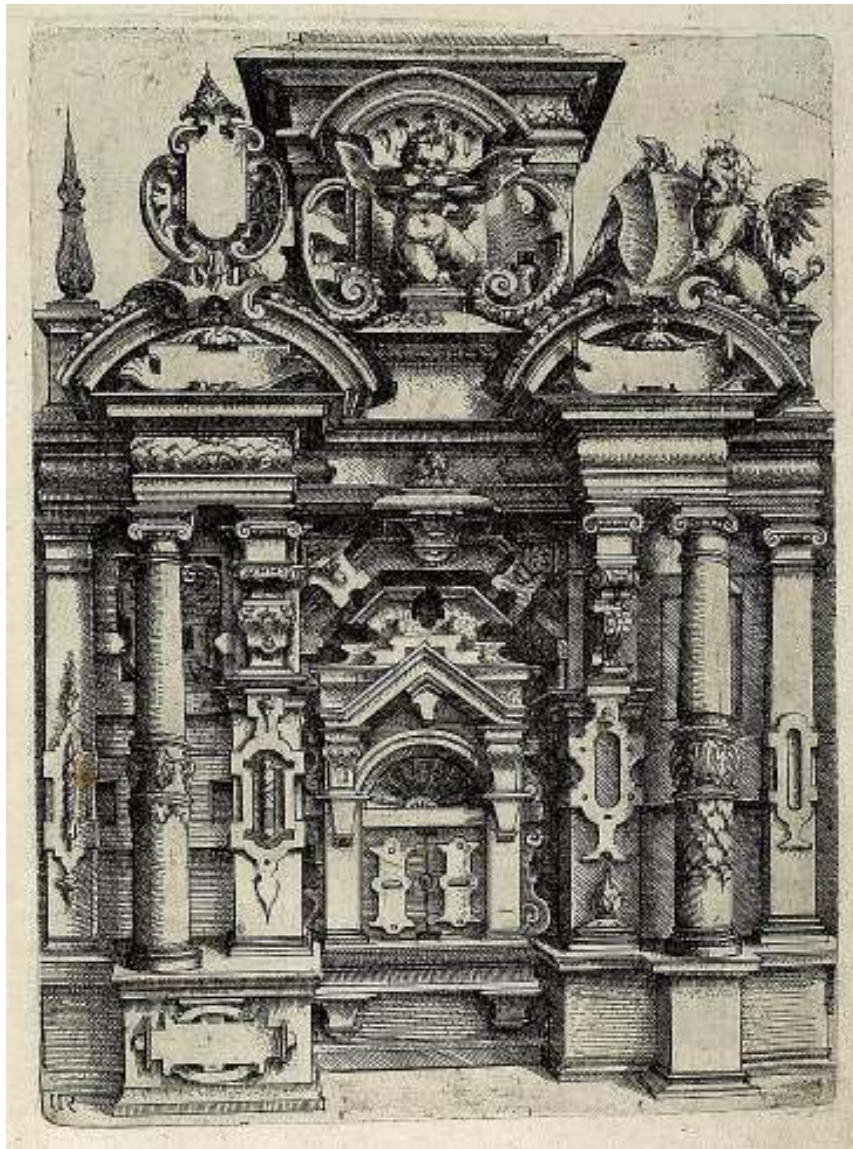


⁴¹⁴ Miller, N. *Jacques Androuet du Cerceau*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 264-66.

⁴¹⁵ Miller, *ibid.*, p. 210-12.

Fig. 5.9

Dietterlin,
*Architectura von Ausz-
 theilung*, 1540.
 As cinco ordens.



de l'Orme:
 estereotomia

A importância de de l'Orme, além de ser o contraponto católico ao calvinismo de du Cerceau, está na visão mais abstrata que dá ao estudo da geometria tomando a estereotomia como base para as pranchas que compõe o *Le premier tome de l'architecture* (1567). Anteriormente, em 1561, já havia publicado um livro de idéias e invenções para a construção, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petit frais*. Embora seja perceptível a influência de Vitrúvio, Serlio e Alberti e dê um grande destaque ao detalhamento da ornamentação clássica, sua obra ainda manifesta certos traços medievalistas no conjunto de sua obra. Isto talvez porque a técnica do corte de pedra esteja ligada à tradição francesa das catedrais góticas. Por se achar o primeiro a codificar uma tradição medieval⁴¹⁶, de l'Orme se apresenta como o inventor da estereotomia, pelo menos como método gráfico.

Shute, de Vries
 e Dietterlin

Fora da França e da Itália, a difusão dos tratados como forma de transmissão e reunião dos conhecimentos daquilo que se entendia por arquitetura, por um desejo de atualização e modernização ou mesmo pela necessidade de autenticação de certas variantes nacionais não contempladas nos demais tratados. É o caso das obras *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563) de John Shute, *Architectura oder Bauung der Antiquem aus dem Vitruvius* (1577-81)

⁴¹⁶ Montclos, J-M P. *Philibert Delorme*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 76

de Vredemen de Vries e *Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen* (1598) de Dietterlin. Embora nenhuma contenha abordagens inovadoras, parecem ser mais documentos que manifestam o gosto das elites de seus países pela magnificência da arquitetura italiana, como no caso de Shute⁴¹⁷. Os comentários demonstram a raiz vitruviana das ponderações, já filtradas pelas interpretações de Serlio e Philander⁴¹⁸. Particularmente nos tratados de *de Vries*⁴¹⁹ (Fig. 5.8) e Dietterlin⁴²⁰ (Fig. 5.9), se observa uma notória ênfase na construção de perspectivas complexas, o que se explica pelo fato de ambos terem sido gravadores. Ainda junto a um interesse especulativo pelas possibilidades do desenho, com notável tendência à fantasia, também se notabilizaram pela introdução de motivos decorativos de suas regiões de origem, apresentados com grande pompa e requinte gráfico.

5.3.iii Geometria et cogitatio

Vignola

A publicação do *Regola degli cinque ordine d'architettura* (1562) do jesuíta Giacomo Barozzi da Vignola (1507-73) demonstra uma abordagem profundamente inovadora no trato das ordens e foi o tratado com a maior e mais ampla difusão de toda a história da arquitetura ocidental, ao passo que é o que menos tem rendido comentários e análises críticas. De fato, a apresentação quase exclusivamente gráfica combinada com textos e sucintos e restritos à questão técnica colabora para isto. Mas sem a menor sombra de dúvida, Vignola apresentou a mais bem desenhada, mais detalhada e mais precisa de todas as versões sobre as ordens de arquitetura. O formato e a concisão de apresentação das magníficas pranchas tomam por base a doutrina de Serlio, mas sua inovação mais importante foi idear um sistema de proporções coerente que abarcasse todos os elementos das ordens⁴²¹. Para atingir este objetivo Vignola precisou se desfazer dos paradigmas que estruturavam a objetividade da estética clássica fundada nas medições dos edifícios antigos. Como tais medições nunca fechavam nem jamais conduziram a uma regra duradoura ou universalmente demonstrável, propôs uma codificação discricionária.

modelo algébrico

Ainda que consideremos a subjetividade e o estrito pragmatismo da proposta, a grande vantagem de seu sistema proporcional é sua perfeita integração por unidades modulares, capazes de interagir algebricamente em qualquer situação. Dito de outra forma, onde as proporções dos elementos se mantinham, independente do tamanho solicitado no projeto. Em seu sistema, Vignola estabeleceu uma relação constante entre o pedestal, a coluna e o entablamento, para qualquer ordem, de 4:12:3 e definiu todas as dimensões individuais dos componentes de cada ordem em relação com o raio de sua respectiva coluna [*modulo*]. Isto tornava possível adaptar qualquer ordem a qualquer altura por meio de relações algébricas simples.

⁴¹⁷ Howard, M. *John Shute*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 171.

⁴¹⁸ Erudito francês discípulo de Serlio. Publicou uma tradução de Vitruvius com anotações e desenhos intitulada *In decem libros M. Vitruvius De architectura annotationes ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum* (1544). Wiebenson, D; Quasebarth, E. M. Guillaume Philander. *Id.*, p. 63-64.

⁴¹⁹ Miller, N. *Jacques Hans Vredeman de Vries*. *Id.*, p. 170-71.

⁴²⁰ Hoffmann, V. *Wendel Grapp, llamado Dietterlin*. *Id.*, p. 173.

⁴²¹ Thoenes, C. *Giacomo Barozzi da Vignola*. *Id.*, p. 166-69.



Fig. 5.10

Vignola, *Regola degli cinque ordine*, 1562.
As cinco ordens.

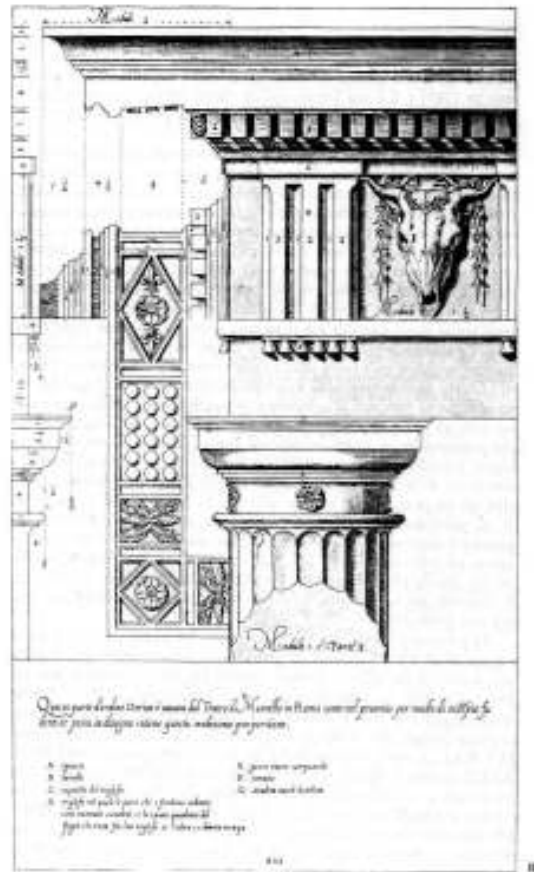


Fig. 5.11

Vignola, *Regola degli cinque ordine*, 1562.
Ordem dórica.

projeção de sombras

Entretanto, se a geometrização de motivos como no caso das volutas dos capitéis jônicos demonstram o grau de precisão, é nos estudos de projeções de sombras que está sua maior inovação e contribuição para o desenho arquitetônico. A sombra destaca as superfícies pela retração e avanço dos planos. O desenho das elevações (orthographia) não só ganha profundidade como adquire maior legibilidade e concisão. Particularmente as superfícies curvas se destacam e é como se o desenho plano incorporasse densidade e materialidade. A sombra dá um novo sentido à estrutura visual sob a ação da luz. Surge, portanto, um novo patamar do jogo compositivo capaz de trazer certa instabilidade à elevada entropia do sistema vignoliano.

normatização

Se a *Regola* praticamente sepulta a discussão sobre a autoridade dos antigos ou da validade de um sistema proporcional sobre outro, também transforma o uso das ordens ou da composição num processo virtualmente mecânico. A codificação geométrica das ordens por Vignola, se por um lado torna este processo amplamente acessível, por outro extrapola seu caráter estético normativo. Mas caberia interrogar aqui então se Vignola, ao regular tudo, não estaria jogando contra o jogo? Do ponto de vista da ordenação talvez, e se a arquitetura pudesse ser reduzida a ordens é bem provável que sim. Já do ponto de vista do arbítrio tais normas não são leis nem do ponto de vista jurídico, nem físico. Leis estéticas são apenas proposições com que alguém pode concordar ou não. E o pitagorismo obsedante de

Vignola é um artifício capaz de demonstrar o nível de articulação geométrica a que o desenho da ornamentação é capaz de chegar⁴²².

Se não nos causa estranheza o fato de ter sido o tratado mais publicado história da arquitetura, deveríamos, no mínimo, questionar por que motivo análises críticas sobre as proposições de Vignola não tenham sido levadas a efeito. Se, do ponto de vista prático, a obra de Vignola obteve muito mais sucesso que a de Alberti ou mesmo Serlio, isto se deve ao fato de se apresentar como um livro técnico e instrumental. Sem entrar em questões ideológicas, a obra de Vignola visa ao ensino do desenho integrado com a geometria e a matemática, podendo ser considerada uma obra muito mais instrumental, e que serviu de consulta aos estudantes de arquitetura até meados do séc. XX. Mas justamente por sua tecnicidade é uma obra que foge ao âmbito da cultura e não permite o acesso da crítica leiga, e nesse caso o comentário só faz sentido em âmbito epistemológico.

Hoje sabemos o quanto isto seria importante para a arquitetura das próximas décadas, dando maior sentido à curvatura das superfícies. Mas, por mais que se demonstrassem os ótimos resultados estéticos que a aplicação da geometria ao ornamento pudesse trazer ornamento a grande questão ainda estava por vir. Por mais importância que se desse ao tratamento da fachada, isto tudo seria de pouca monta sem que houvesse outra instância capaz de anular ou reduzir dramaticamente um processo adaptativo e repetitivo como é o caso da tipologia. Sem essa ruptura, toda esta complexidade geométrica poderia certamente encaminhar-se ao estereótipo, que é como uma sombra que pairaria sobre a produção pós-vignoliana. Nesse sentido, salienta Kruft, a grande 'sacada' de Vignola foi a invenção de um método independente do módulo e capaz de se adaptar ao tamanho de qualquer edifício, informação que normalmente se dispõe já nos primeiros esboços⁴²³.

Palladio

A publicação dos *Quattro libri di architettura* em 1570 confirmaria uma significativa mudança de rumo ou de expectativas. Apenas oito anos após a publicação das *Regole* de Vignola, Andrea 'Palladio'⁴²⁴ (1508-1580), que não era nem padre, nem pintor, nem homem de letras, mas um construtor. Sob a proteção e tutela de Giangiorgio Trissini⁴²⁵, o pedreiro que, no canteiro, havia revelado uma sagaz inteligência, recebeu educação clássica, particularmente centrada na arquitetura, o que, na época, queria dizer Vitruvius e Serlio. Com esta singular formação, Palladio empreende uma das mais fascinantes jornadas no território do pensamento arquitetônico.

A maioria dos comentários sobre suas realizações tem sido sinônimo de sobriedade e elegância, ressaltando-se principalmente sua habilidade em manipular fórmulas de proporção como inexecutável⁴²⁶, além da economia de meios de expressão. Em *A Forma e a Fórmula*, Elvan Silva nos mostra como estes comentaristas, historiadores em sua maioria, ao privilegiarem o 'uso' das ordens e empreenderem uma visita visual à suas obras, parecem

⁴²² Abro aqui um espaço para uma elucidativa anedota relatada pelo Prof. Dr. Elvan Silva, segundo o qual, no tempo em que era aluno do Curso de Arquitetura da UFRGS (final da década de 1950), acerca de um fato ocorrido numa disciplina então denominada Arquitetura Analítica. Na ocasião em que se desenhavam as ordens arquitetônicas, alguns colegas, ao verificarem o insucesso num trabalho de composição com as mesmas, ouviram dos demais a seguinte sentença: "quem mandou não usar 'o' Vignola, o Vignola sempre dá certo!". (N.A.)

⁴²³ Kruft, *op. cit.*, p. 81.

⁴²⁴ Seu nome de batismo era Andrea di Pietro della Gôndola. (N.A.)

⁴²⁵ Apelido dado por seu mecenas, Giangiorgio Trissino, em alusão à deusa grega da sabedoria. Silva. *A Forma...*, p. 250.

⁴²⁶ Silva, E. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da renascença*, 1991, *op. cit.*, p.249.

negligenciar de forma olímpica a mais fantástica revolução no pensamento arquitetônico jamais praticada até então. Na verdade, há vários fatores que permitem induzir o quão profunda foi a ruptura que produziu no processo de desenho. Neste sentido, Silva expõe uma série de motivos que seria oportuno listar:

1. o sentido da composição, auto-explicativo, onde a sobriedade atua em favor da legibilidade do vocabulário e da sintaxe;
2. desmistificação dos elementos arquitetônicos, como transgressão consciente dos preceitos estabelecidos, como no caso do emprego das rotundas ou dos frontões com colunas (postura não hierática);
3. abandono dos modelos imitativos, por ação dos alinhamentos e do jogo geométrico dos espaços proposto em planta (diagramas)⁴²⁷.

O que vemos, de fato, é que ao abandonar as regras clássicas, mesmo que parcialmente, ele é alçado, pela crítica diletante, a grande classicista, mas não sem certo desconforto oriundo de alegados traços maneiristas, como pretendia Hauser⁴²⁸. Num olhar atento aos *Quattro libri*, percebemos o quanto a retomada do *cogitatio* vitruviano é vigorosa e consistente. Ali podemos observar a concisão típica de Serlio na descrição das ordens, com todos seus paramentos numa única prancha, mas também, e este é o ponto que Palladio vai mais longe, na liberação da geometria como elemento gerador de novos objetos, numa sorte de *ichnographia* geometricamente gerada. A montagem da planta segue um raciocínio geométrico rigoroso e não pode ser melhor expresso do que na prancha da *Villa Malcontenta* ou *la Rotonda* (Fig. 3.6), pois num único olhar entender a origem de toda a ordem que o edifício materializado emana. Planta, corte e elevação (*ichnographia*, *orthographia*, *scenographia*) alinhados em projeção desnudam o objeto e as intenções compositivas em planta e volumetria como no sugestivo desenho da *Villa Pisani* (Fig. 5.12). Nada resta a explicar, é ver e entender.

Ora, isso tudo entra em contradição com a forma tradicional de apresentação da obra de Palladio sob o epíteto de classicismo. Tomemos o caso dos pórticos, onde como aponta Silva “o conceito de imitação dos antigos, que é tão enaltecido na obra do arquiteto vicentino, assume um caráter de pesquisa ou coleta de elementos compositivos, que evidencia uma atitude que sobrepõe a idéia de sistema ao mero enquadramento estilístico”⁴²⁹. Palladio rompe com os esquemas tipológicos tradicionais e adéqua as ordens a um novo estágio compositivo: o da criação de tipos ou, se quisermos, de protótipos. A idéia de operação de estilo se amplia para a própria composição e nisso as ordens se tornam subsidiárias, ou seja, se inserem na síntese geral da composição. Da mesma forma a idéia de imitação é posta à prova, pois ali há uma demonstração de elementos compositivos que evidencia uma atitude que sobrepõe a idéia de sistema a uma arquitetura de ordens. Mas apesar de todas estas perturbações ele ainda é um arquiteto clássico e tudo isto só evidencia um sistema já consolidado e capaz de evoluir.

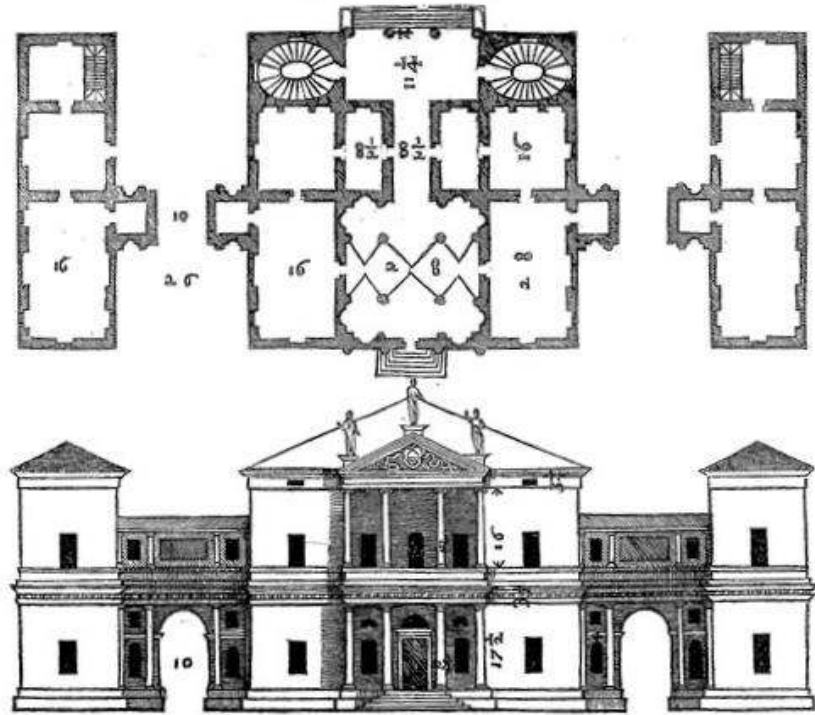
⁴²⁷ *Id.*, p. 259-60.

⁴²⁸ “Em sua arquitetura de igreja Palladio usa elementos clássicos ainda mais simples do que nas outras obras. É principalmente a esse fato que se deve a sobrevivência de sua reputação até o final do séc. XVIII. As formas clássicas, sempre proeminentes em sua obra, tornam-na aceitável a períodos posteriores e o maneirismo mais entranhado nela, negligenciável ou perdoável.” Arnold Hauser *apud* Silva, *op. cit.*, p. 259.

⁴²⁹ Silva, *op. cit.*, p. 261.

Fig. 5.12

Palladio,
Secondo Libro, 1570.
 Villa Pisani.



* * *

As inovações introduzidas por Palladio e Vignola no sistema clássico reorganizariam profundamente o entendimento do objeto. Com elas as operações de estilo ganham força e trai a noção comum de associá-lo a um sistema representativo. Não que o ornamento deixasse de ser importante, mas ele não podia mais se dissociar do caráter impresso pela disposição da planta e da volumetria geral. Ordens e planta devem jogar o mesmo jogo. Isto tudo talvez explique, ao menos em parte, o fato de que nem o *Regola* nem os *Quattro libri* apresentem as perspectivas tão caras a Serlio. Mas aqui é necessário dizer que o esforço e a concentração de ambos nestes aspectos pavimentaram uma sólida via. Mas a história nos mostra que isso viria depois, trilhando uma via muito bem pavimentada.

Neste ponto a noção convencional (e vitruviana) de estilo como ornamentação e de projeto como representação pictórica sofre um sério abalo. Desta forma não bastaria aos arquitetos imitar a natureza e as obras do passado, como também haveriam de 'imitar' Palladio. As décadas e os séculos seguintes fariam acumular a lista de admiradores, particularmente entre os arquitetos ingleses, chegando até os Estados Unidos, o que já é um outro assunto.

A natureza nada tem de divino, é um objeto criado, situado no mesmo plano da inteligência humana, e, por conseguinte, inteiramente entregue à sua exploração.

(René Descartes)

(Mas) a significação do crescimento e a evolução da arquitetura unicamente se tornarão mais claras se não nos detivermos na fixação do estilo, mas se avançarmos desde já para a realidade da mudança.

(Emil Kaufmann)

6. Genealogia do Estilo II (Séc. XVII)

Estilo na teoria barroca - da Itália para a França

O coro de novas idéias apresentadas na segunda metade do século XVI, encontram para o século seguinte um ambiente propício. No entanto tem de conviver com um dilema entre novos e velhos procedimentos. Por um lado havia o franco desenvolvimento do desenho e da perspectiva, por outro, havia o freio dos modelos da antiguidade latina. Neste último caso o peso da tradição significava aceitar a autoridade dos antigos (1), a correta aplicação das ordens (2), o estudo dos monumentos antigos e a relação destes com os novos (3), a antropometria ou o corpo humano como unidade de relação absoluta para todas as medidas (4). No outro caso, a prática da inovação implicaria no questionamento desta autoridade (1), o estudo dos monumentos com um viés arqueológico (2), entendendo-os já como um passado ou uma história (3) e que todas as medidas ou proporções não eram senão uma convenção (4).

6.1 *Auctoritas et cogito*

auctoritas

A autoridade dos antigos era e continuaria a ser inquestionavelmente Vitruvius, cujo legado, agora disponível em dezenas de versões e traduções, reina absoluto. A criação, na França, da *Académie Royale d'Architecture*⁴³⁰, em 1671, teriam sido o pretexto de discutir-se justamente o texto de Vitruvius, com vistas a tirar dali algum tipo de juízo. As obras da antiguidade greco-romana eram os modelos disponíveis e visitáveis na Itália, mas as publicações agora já começam a apresentar este repertório codificado, o que daria trabalho a uma miríade de talentosos gravadores. As fortalezas medievais modernizadas dão lugar aos palácios urbanos, que exteriorizam riqueza (e capital simbólico) com suas arcadas (*loggias*) e planos em profundidade. A retomada das formas da antiguidade no projeto clássico-renascentista se propõe mediante uma re-contextualização mediante as novas exigências e que, em arquitetura, invocam uma analogia gramática. As formas são pagãs, mas as novas exigências cristãs: a basílica romana, o Panteão, a cruz grega e a cruz latina se entrecruzam e ensaiam um novo e tentativo repertório tipológico.

as ordens

O predomínio das ordens como elementos incisivos e demarcadores da presença da arquitetura (renascentista) se deve à conquista 'patrocinada' de seu espaço simbólico no ambiente da contra-reforma. O que não teria sido possível sem um processo de dessemantização, ou seja, a eliminação de resíduos de significado pagão e sua autenticação cristã segundo certa noção

⁴³⁰ Conforme sítio eletrônico do *Institut de France* (<http://www.institut-de-france.fr/>)

genérica e abstrata de seu caráter, tomada da Hynerotomachia Poliphili, dos juízos de Luca Pacioli, dos posicionamentos de Giorgio Martini e, principalmente da doutrina de Serlio, como já discutimos nos capítulo anterior.

O uso das ordens, no entanto, tem algo de severamente restritivo, dado que seu complicado manuseio não é acessível a qualquer um. Mesmo com a divulgação impressa dos tratados seu emprego correto exigia um conhecimento prévio que só podia ser obtido no trabalho direto com algum mestre. Além disso, a arquitetura praticada, embora baseada nos mesmos tratados, deles se distanciava e os novos códigos estéticos se manifestavam apenas na obra já acabada ou em seus desenhos. Não há propriamente uma teoria barroca ou maneirista. O que há são obras e os tratados entram em declínio, como no caso de Scamozzi. Então uma teoria tem de partir das obras, tornando explícito o que nelas está implícito.

Mas uma geometria elementar, matemática, não era suficiente. Ela teria um forte vínculo ainda com a pintura, com a construção de cenários. E era absolutamente necessário o domínio do desenho, mas não de um desenho artístico propriamente e sim voltado à representação e à composição de arquitetura. Mas pintura e arquitetura se entrecruzavam e tudo isto se transformou no capital simbólico dos arquitetos italianos, cujos modelos se espalharam por toda a Europa. A produção italiana é a referência, Roma é uma escola ao ar livre e a fama dos arquitetos os transforma em *superstars*, como no caso de Bernini. Dessa forma, aproveitando os píncaros da glória, muitos arquitetos italianos cruzam o velho continente atendendo o chamado das cortes.

sistemas proporcionais

Se os sistemas proporcionais tinham ou não respaldo nos edifícios tomados por modelo ou se foram realmente utilizadas nas edificações projetadas, inclusive pelos próprios tratadistas, era, e continua a ser um tema polêmico. Esta obsessão por relações e progressões numéricas, arranjos geométricos e, a moda de então, os números irracionais, ainda guarda em grande parte traços da objetividade característica da estética pitagórica grega. Os argumentos a seu favor denunciam uma irrefutável tendência normativa ou formulística, e que tanto pode ser uma forma de juízo como, um princípio criativo ou meta-controle⁴³¹. Contra, se revela a tendência à repetição e ao estereótipo, sólidos inimigos da criação e dos objetos singulares. Por certo, tais sistemas parecem só funcionar bem na mão de seus criadores.

Porém, certificar-se de que as obras da antiguidade seguissem estas normas ao pé-da-letra pressupõe uma boa dose de idealidade tanto quanto de ingenuidade. Colaborava para este estado de coisas o reduzido universo de obras exemplares. No século XVII, primeiro na Itália, depois na França, então centros formadores de juízo estético, já se fazia notar um certo desconforto em relação à sua propalada exatidão e correção. Isto desperta o interesse para com os templos gregos, em parte ainda existentes na Itália, tendo em vista que a Grécia ainda é uma realidade distante. Deste interesse e da dúvida surgem as primeiras publicações com registro de medições como o empreendido por Desgodets⁴³².

antropometria

A crença na afinidade relacional do corpo humano com a esbeltez da coluna, de origem vitruviana, por sua vez, impedia a desenvolvimento daquilo que hoje conhecemos como escala. Aliás, trata-se de um problema de ordem

⁴³¹ Os instrumentos de desenho para ou meta-geométricos formam um tipo de informação geralmente desvinculado ou independente do desenho em si [*disegno, design*] como no caso da seção áurea, o ângulo reto ou inserções de figuras geométricas. Em arquitetura seu emprego se notabiliza nos traçados reguladores, hoje em desuso. (N.A.)

⁴³² Desgodets, Antoine Babuty. *Les Edifices antiques de Rome dessinés e mesurés très exactement* (Paris, 1682).

desconhecida que permaneceria indefinido por ainda muito tempo, mas que já faria se sentir em certas obras como no caso da Igreja de São Pedro em Roma, cuja estatuária no interior está de acordo com a proporção das ordens internas, mas são três vezes maiores que o corpo humano normal. É a matéria do criticismo de um Gallacini. A ordem colossal, por exemplo, já acusa alguma percepção do problema. O Coliseu romano, outro exemplo, é uma estrutura grande, mas suas ordens utilizam relações convencionais de gradação⁴³³. A percepção da escala começa a despontar como o novo grande problema que a arquitetura teria de tratar em virtude do aumento do tamanho das edificações, como no caso do Palácio de Versalhes. É o grande problema compositivo que irá acompanhar também toda a obra de porte inédito (grande ou muito grande) constituindo um desafio intelectual para gerações de arquitetos, pelo menos até meados do século XVIII.

6.2 A ascensão francesa

O declínio da atividade tratadística na Itália não implica numa diminuição do interesse por essas obras. Vitruvius, Alberti, Serlio, Vignola e Palladio continuam a ser as grandes referências. Mas enquanto as obras de Alberti e Serlio são as referências de um pequeno círculo de arquitetos eruditos, as de Vignola e Palladio se disseminam entre profissionais e aprendizes. Do tratado de Serlio, por exemplo, as partes mais conhecidas eram os livros I (geometria), II (perspectiva) e IV (as ordens). Já à essa época, a forma do tratado universal parece já esgotada e em sua esteira aparecem uma significativa quantidade de tratados de perspectiva e coleções ilustradas (gravuras) de obras exemplares.

Contudo, aparte esta tendência mais geral, os dois grandes marcos são, sem dúvida, a publicação do grande tratado de Scamozzi (1615) e a 1ª tradução francesa de Vitruvius, por Claude Perrault em 1673. O primeiro, por intentar uma grande síntese dos tratados anteriores e o segundo por se tratar da primeira tentativa de tratamento sistematizado e oficial do tema, ou seja, do surgimento das primeiras academias. Em suma, o 'grande sistema' do século se estabelece sobre um tripé calcado no conhecimento das ordens (1), no domínio da geometria aplicada (notação e perspectiva - 2) e num repertório referendado (3), cuja base se amplia mais e mais. Entretanto, mesmo no apogeu da vigência do sistema, certas zonas de instabilidade começam a despontar já nas últimas décadas.

geometria e cultura visual

Toda a excelência da produção barroca é uma demonstração de domínio das regras clássicas, mas também de sua superação. Nesse sentido qualquer leitura do sistema como degenerescência das regras clássicas é pífia e deslocada. As invenções não atuam contra o 'sistema', mas permitem sua atualização e evolução *raisonné*. Isto porque tais 'leituras' partem da aceção albertiana de livre acordo entre o espectador-fruidor e artista-criador, só possível na obra realizada. Mas esta é, fundamentalmente, uma didática. O barroco é uma conquista do artista-criador que propõe ao primeiro não um acordo, mas um desafio. Passa-se do plano da gramática à sintaxe ou, de forma equivalente, da regra à criação ou do léxico à geometria. O virtuosismo geométrico desta produção, presente nas obras de Bernini ou Borromini, entre outros, partem da utilização de uma geometria complexa, caracterizada pelo emprego, em planta, das elipses. Como a planta não é 'fruída'

⁴³³ Ver cap. 5.

pelo observador leigo, as distorções geométricas não são senão a manifestação de uma incompreensão latente e até previsível. O uso da geometria complexa é que garante o efeito surpreendente e que obriga as ordens a seguir o jogo de contorção das superfícies. Do ponto de vista de enunciado e da consistência interna do sistema, as ordens já são secundárias, e a influência da decoração na arquitetura século XVI também já é bem menor do que no século anterior. Só para o espectador comum esta pode ser uma afirmação paradoxal, é tentar explicar para um aborígene que a Terra é redonda. A arquitetura barroca é, fundamentalmente, uma transição de um modo de concepção visual-tipológico para o geométrico-compositivo. A cultura visual que se desenvolve é, portanto, manifestação da apreensão visual de um fenômeno de outra ordem, proveniente de uma compreensão muito particular da tradição euclidiana em que o ornamento deixa de ser protagonista para ser o *resultado* circunstanciado de operações geométricas.

*perspectiva:
estado da arte*

Então aqui podemos confirmar a continuidade de uma tradição na publicação de novos títulos dos dedicados à perspectiva, com ênfase no método de cada autor, mas também dedicando mais espaço à exemplificação do uso de dois pontos de fuga, prática então ainda não disseminada. Nesse caso se incluem os tratados de Vredeman de Vries, Girard Desargues (1591-1661), Abraham Bosse (1602-76), Sébastien Leclerc (1637-1714) e Andrea Pozzo (1642-1709) (**Lista II**). Todos se inserem numa linha que evidencia o desenvolvimento contínuo de um conhecimento extremamente valorizado à época e do que os tratados de Vignola, *Le due regola della prospettiva pratica* (1583) e, particularmente, de Sirigatti, *La pratica di prospettiva* (1596), foram seus antecedentes.

A *Perspectiva* (1605) de de Vries demonstra influência típica do norte da Europa pela obra de Dürer e seus exercícios com sombreamento e diferenças de iluminação das superfícies. O *Exemple d'une des manières universelles* (1636) de Desargues já assume uma concepção declaradamente cartesiana⁴³⁴, pois retomando as idéias de Viator⁴³⁵ as reinterpreta sob a forma de uma geometria projetiva, não muito distante da concepção de Monge, ao final do século seguinte. Bosse, afamadíssimo gravador, aluno e principal divulgador da obra de Desargues⁴³⁶ chegou a ser professor da *Académie*⁴³⁷ de Colbert, já utilizava procedimentos anamórficos e defendia uma idéia de perspectiva independente do olho humano⁴³⁸ fortemente influenciada pela estereotomia de Phillibert de l'Orme e pelo pensamento cartesiano, como demonstra em sua obra *Traité des pratiques géométrales et perspectives* (1665). Consta que, apesar de expulso da academia⁴³⁹, sua obra obteve uma

⁴³⁴ Era amigo pessoal de Richelieu e Descartes, que o tinha em grande apreço intelectual e fraternal. Breman, P. *Girard Desargues*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 217-18.

⁴³⁵ Alcinha de Jean Pèlerin, autor do *De artificiali p(er)spectiva* (1505). Breman, P. *Jean Pèlerin, llamado Viator*. *Id.*, p. 199-200.

⁴³⁶ *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective*. Paris, ed. do autor, 1648. Breman, Paul. *Girard Desargues*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 217-18

⁴³⁷ Trata-se da Academia de Pintura, fundada em 1648, conforme sítio eletrônico do *Institut de France*.

⁴³⁸ Baseava-se na projeção do objeto sobre planos não perpendiculares e/ou não-planos. Breman, P. *Girard Desargues*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 217-18. Manceau, Jean Pierre. *Abraham Bosse* (2005). Sítio eletrônico: <http://www.cesr.univ-tours.fr/architecture/Traite/Notice/MBAT1950-7-1.asp> (consulta em 09/08/2006).

⁴³⁹ Bosse acusou Jean Dubreil (*La perspective pratique*, 1642) por plágio da obra de Desargues, mas, apesar de comprovado, a academia preferiu o jesuíta, uma vez que Bosse era huguenote. Breman, P. *Abraham Bosse*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 217-18

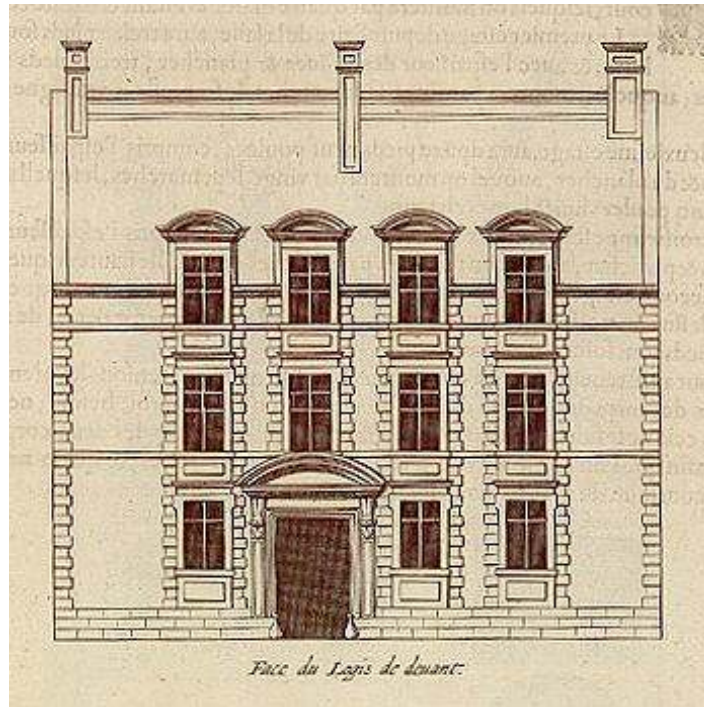
Lista II - Cronologia dos principais Tratados de Arquitetura (Séc. XVII)

1600-1650	1604-05	<i>Perspectiva</i>	de Vries
	1615	<i>Dell'idea dell'architettura universale</i>	Scamozzi, Vincenzo
	1623	<i>Manière de bastir, pour toutes sortes de personnes</i>	Le Muet, Pierre
	1624	<i>The Elements of Architecture</i>	Henry Wotton, Sir
	1628	<i>Architectura civilis</i>	Furtttenbach, Josef
	(...)	<i>Trattato di T.G. sopra gli errori degli architetti</i>	Gallacini, Teofilo
	1636	<i>Example d'une des manières universelles</i>	Desargues, Girard
	1638	<i>La perspective curieuse</i>	Niceron, Jean François
(...)	<i>Tratados de Arquitectura</i>	Fray Andrés de San Miguel	
1648	<i>Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral</i>	Bosse, Abraham	
1650-1700	1650	<i>Parallèle de l'architecture antique et de la moderne</i>	Fréart de Chambray, Roland
	1652	<i>Desseins de plusieurs palais</i>	Le Pautre, Antoine
	1653	<i>Moyen universel de pratiquer la perspective sur le tableaux, ou surfaces irregulières</i>	Bosse, Abraham
	1654	<i>Recueil des Plans, Profils et Elévation des plusieurs Palais, Chasteaux, Eglises, Sepultures, Grottes et Hostels batit dans Paris</i>	Marot, Jean
	1664	<i>Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties</i>	Bosse, Abraham
	1665	<i>Traité des pratiques géométrales et perspectives</i>	Bosse, Abraham
	1669	<i>Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain (Petite géométrie)</i>	Leclerc, Sébastien
	1673	<i>Les dix livres d'architecture de Vitruve</i>	(Claude Perrault)
	1675	<i>Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture</i>	Blondel, François Nicolas (o velho)
	1676	<i>Des Principes de l'architecture</i>	Félibien des Avaux, André
	1678	<i>Arquitectura civil Reta y Obliqua</i>	Lobkowitz, Juan Caramuel de
	1682	<i>Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement</i>	Desgodets, Antoine Babuty
	1686	<i>Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica</i>	Guarini, Guarino
	1690	<i>Traité de géométrie (Grande géométrie)</i>	Leclerc, Sébastien
	1691-93	<i>Cours d'architecture</i>	D'Aviler, Charles Agustin
1693-70	<i>Perspectiva pictorum et architectorum</i>	Pozzo, Andrea	

difusão ímpar fora da França, contando inclusive ter sido a primeira obra europeia do gênero a ser utilizada no Japão⁴⁴⁰. Já Leclerc publicou dois tratados de geometria com ênfase no auto-aprendizado através de uma sequência de exercícios em sucessivos graus de dificuldade. A *Pratique de la géométrie* (1669) foi reeditada e ampliada em 1690 sob o nome de *Traité de Géométrie*, se tornando mais conhecida como a *Grande géométrie*. Também escreveu um pequeno livro sobre a perspectiva desde o ponto de vista da ótica, *Discours touchant le point de veüe* (1679), em que defendia sua utilização por pintores e artistas em geral como princípio correto e válido de representação⁴⁴¹. E por fim a *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) de Andrea Pozzo coroa este estágio de desenvolvimento da prática perspectiva de arquitetura como fundamental para a formação do arquiteto. É citado como o mais barroco dos tratados de perspectiva, pois defendia a fusão do entre a arquitetura real e fictícia e chegando, assim, à ilusão ótica como um fim em si mesma⁴⁴². Pintor por formação e arquiteto diletante, dirigia-se para arquitetos e consta ter sido muito bem aceito, tendo seu tratado traduzido para várias línguas ao longo do século XVIII.

Fig. 6.1

Pierre le Muet.
Manière de bastir,
 1623.
 Fachada de residência.



as medições de Desgodets

A prática de medições e levantamentos se inicia em França pela obra já mencionada de Antoine Babuty Desgodets, um dos primeiros de aluno de François Blondel (o velho) na *Académie Royale*. Tinha cerca de 20 anos quando realizou viagem à Roma para realizar as medições. Após o retorno, em 1667, a apresentou o resultado de seu trabalho à academia, que foi publicado mais tarde como *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesures très exactement* (1682). O mais significativo resultado de suas medições, publicadas em foi a

⁴⁴⁰ Provavelmente pela proximidade dos princípios cartesianos com a tradição axonométrica presente na arte japonesa. Sarton, George. *Isis* 41(1950) *apud* Breman, P. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁴¹ Neuman, R. *Sébastien Leclerc*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 222-23.

⁴⁴² Kelly, C.C. *Andrea Pozzo*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 225-27.

contestação dos paradigmas de Serlio, Palladio e Fréart de Chambray⁴⁴³. Consta que a recepção da Academia foi bastante reservada em função de sua pouca idade e também por causa da contestação da autoridade dos antigos, mas especialmente de seu mestre, Blondel que neles baseava seu sistema de proporções. Apesar de tudo é nomeado professor da Academia onde assiste o rápido abandono do tratado de Blondel, após a morte deste. Seu trabalho era muito citado por Perrault.

repertório e renovação

Outro ramo tributário para o desenvolvimento dos padrões classicistas e que se difunde por via impressa são as publicações com coleções de obras exemplares, contando com a reconstituição não apenas de obras antigas, mas também de obras contemporâneas, e apresentadas lado-a-lado, presumivelmente, no mesmo plano de equivalência. Tendo por modelos os tomos de *du Cerceau*, o velho e de *de l'Orme*, aqui já comentados⁴⁴⁴, o *Manière de bastir, pour toutes sortes des personnes* (1623), de Pierre le Muet⁴⁴⁵ (1591-1669) apresenta exemplos de construções urbanas (Fig. 6.1), das mais simples às mais complexas, demonstrando alguma preocupação com o cliente de poucos recursos 'que não poderia contratar um arquiteto'. Considerando a franca emergência do tema da moradia urbana na época, ele monta um repertório misto de obras existentes, realizações próprias e algumas propostas, intelectualmente derivadas das proposições de Vignola e Palladio. Na trilha fixada por Le Muet, desponta o entusiasmo dos arquitetos e a desaprovação dos críticos diletantes.

antigos e modernos

No *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* (1650), Roland Fréart de Chambray⁴⁴⁶, crítico de arte diletante, condenava as liberalidades com que as ordens eram usadas e recomendava a arquitetura antiga, grega especialmente, como a única válida, por estar de acordo, segundo ele, com as leis da natureza. Defendendo, presumivelmente, uma idéia racional de beleza, suas manifestações são importantes por iniciar a rodada francesa de 'connoisseurs' de arte, cujas opiniões influenciariam o *Essai* de Laugier meio século mais tarde. Sua tentativa de disseminar a 'querela dos antigos e dos modernos' toma por base a pintura, tendo em vista que sua crítica ao gosto contemporâneo baseia-se num padrão fortemente imitativo do qual os antigos seriam signatários.

Embora em geral concorde com as interpretações de Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi, trata as ordens latinas como supérfluas e sem sentido. Para ele só as ordens gregas mantinham uma beleza originária pois por estarem mais próximas à natureza, demonstravam compreender melhor o verdadeiro sentido da imitação. Seu juízo, entre arqueológico e antiquarista, condenava as intervenções modernas na arquitetura "pela ornamentação luxuriante, multiplicação de suportes, ressaltos de entablamentos, frontões interrompidos e a utilização da ordem compósita associada a outras mais"⁴⁴⁷. Bernini e a arquitetura maneirista são seus alvos favoritos. É provável que Fréart seja um dos primeiros a proporem a antiguidade grega como critério de autenticidade das ordens "para retornar a uma arquitetura natural, onde a ordem exprime a estrutura arquitetônica da construção".⁴⁴⁸ Com isto influenciaria o

⁴⁴³ Frear, S. *Antoine Banuty Desgodets*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 116-18.

⁴⁴⁴ Ver cap. 5.

⁴⁴⁵ Neuman, R. *Pierre Le Muet*. Wiebenson, *op. cit.*, p. 269-70.

⁴⁴⁶ Neuman, R. *Roland Fréart de Chambray*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 179-80.

⁴⁴⁷ Lemerle, F. *Roland Fréart de Chambray: Notice bibliographique*. Sítio eletrônico (http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1545.asp?param=), acessado em 03/102/2009. (fr. orig., trad. livre)

⁴⁴⁸ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

pensamento futuro de Laugier e lançaria as bases de apreciação do ‘gosto grego’, típico da segunda metade do séc. XVIII.

as oeuvres

No pólo arquitetônico, no entanto, contrapõem-se as *oeuvres* de le Pautre, Marot e Félibien des Avaux. O primeiro, Antoine le Pautre⁴⁴⁹ (1621-1679), apresenta no *Desseins de plusieurs palais* (1652) uma antologia de seus próprios projetos, contruídos ou propostos, onde se evidenciam as mudanças de estilo (e também de clientela). A semelhança com o *Premier livre* de du Cerceau é bastante evidente, mas inova no uso mais intenso dos efeitos de luz e sombra nas lâminas. Apesar dos comentários serem escassos e mais dirigidos a aspectos técnicos e contingentes, demonstra que, no geral, aceitar as atualizações de estilo não implicava, para ele, em abandono nem em conflito com a orientação classicista.

Na mesma linha, o *Recueil des Plans, Profils et Elévation des plusieurs Palais, Chasteaux, Eglises, Sepultures, Grottes et Hostels batit dans Paris* (1654), de Jean Marot⁴⁵⁰ (1619-79), arquiteto e gravador, apresenta uma coletânea de obras contemporâneas de importantes arquitetos da época como Salomon de Brosse, François Mansart, Louis le Vau e Jacques Lemercier, além de obras suas. Apesar de huguenote, o *architecte du roi*, devia sua imensa fama à atividade como gravador. Por meio de suas gravuras, magnificamente precisas, divulgava exemplos de uma arquitetura de excelência com ênfase na produção contemporânea, mas sem qualquer texto. O sucesso desta edição motivou outros empreendimentos semelhantes como *Le Magnifique Château de Richelieu*, *Le Château de Madrid* e *Le Chateau du Louvre*. Ao final da vida reúne toda sua produção gráfica e alguns trabalhos ainda originais no *Le gran oeuvre d'architecture* (1665), mais conhecido como *Le Grand Marot* (1665).

Ao final do século, outro *connoisseur*, o historiógrafo dos edifícios reais e secretário da *Academie Royale d'Architecture*, André Félibien des Avaux (1685-1733), publica o *Les Plans et les Descriptions des plus belles Maisons de Campagne de Pline le Consul* (1699), que apresenta uma detalhada descrição da *Villa Laurentina* de Plínio, o Jovem, seguida de uma descrição bilíngüe da mesma obra por Scamozzi. Na mesma publicação há um interessante capítulo denominado *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique* no qual o autor tenta examinar porque a arquitetura renascentista teria desbancado a gótica e qual a importância que a *Hypnerotomachia Polophili* teria tido neste processo⁴⁵¹.

na Itália

De forma semelhante, na Itália, é empreendida a publicação do *Opus architectonicum*⁴⁵², concluído entre 1648 e 1658, mas só impresso em 1725. Obra que apresenta os desenhos de Borromini para o oratório e monastério de *Santa Maria in Vallicella*: plantas, vistas e um grande número de detalhes. Redigido na primeira pessoa, na verdade por seu editor, o cardeal Virgílio Spada, membro da congregação para a qual trabalhava o arquiteto, ilustra muito bem o seu método de desenho. No material original de Borromini destacam-se os interessantíssimos e originais cortes perspectivados sobre planta (Fig. 6.2).

⁴⁴⁹ O livro é republicado em 1681 sob o título *Les oeuvres d'architecture d'Antoine le Pautre*, com texto atribuído à d'Aviler. Berger, R.W. *Antoine le Pautre*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 273-74.

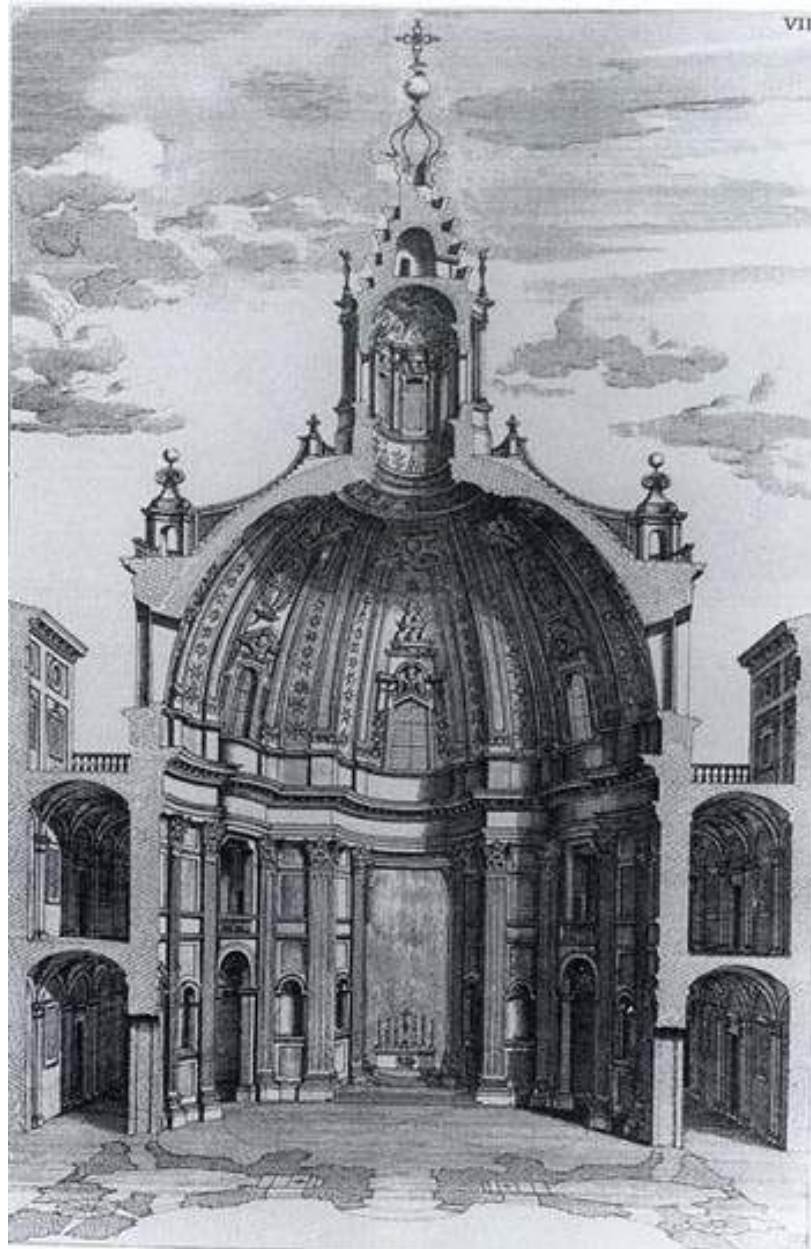
⁴⁵⁰ Frear, S. *Jean Marot*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 274-76.

⁴⁵¹ Frear, S. *Jean-François Félibien des Avaux*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 276-77.

⁴⁵² Waddy, P. *Francesco Borromini*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 271-73.

Fig. 6.2

Borromini.

Opus architectonicum,
1648-58.Igreja de San Ivo
(corte perspectivado).*Espanha, Alemanha e
Novo Mundo*

Fora da Itália e da França, as incursões no campo teórico são esporádicas e carecem de sistematicidade. É o caso do levantamento e registro gráfico do Palácio do Escorial levado a cabo por Jean de Herrera⁴⁵³ (1530-97), militar, arquiteto e cosmógrafo, denominado *Sumario y Breve Declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial*. Publicado em 1589, poderia ser colocado ao lado dos tomos de *du Cerceau*, embora sua intenção inicial tenha sido uma reconstituição do famoso palácio em notação estritamente 'arquitetônica': plantas, cortes, elevações (ortografias) e perspectivas (cavaleiras e aéreas com ponto de fuga central). Como tal é considerado um marco e modelo do classicismo espanhol.

Na Alemanha, Josef Furtenbach (1591-67), arquiteto e teórico, publicou em 1628 sua *Architectura Civilis*, obra em que apresenta uma série de soluções originais para programas variados que vão de palácios e cemitérios a lepro-sários. Apesar de ter feito seu aprendizado na Itália desdenha da discussão

⁴⁵³ Mariás, F. *Jean de Herrera*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 267-68.

teórica sobre proporções e em seu pequeno tratado procura se concentrar em aspectos técnicos e programáticos numa série de exemplos aplicativos, além de alguma propostas de ornamentação aplicada. E na Inglaterra, Sir James Wotton (1568-1639), erudito, escritor e *connoisseur* foi mandado com embaixador à Veneza. Seu *The Elements of Architecture* (1624), publicado em ilustrações, se insere na tradição vitruviana e é a primeira obra do gênero em língua inglesa. Sem preocupações sistemáticas, a obra é uma tradução livre da obra de Vitruvius, adicionada de suas anotações particulares sobre estudos da arquitetura italiana. A obra testemunha o interesse inglês pela arquitetura veneziana, servindo como inspiração e novas idéias aos profissionais. Marca também a introdução do palladianismo na Inglaterra, tendo influenciado Inigo Jones no projeto da *Banqueting House* (1619)⁴⁵⁴. Foi provavelmente através de Sir Wotton que Inigo Jones adquiriu um grande número de desenhos de Palladio que depois fizeram parte da coleção de Lord Burlington e hoje fazem parte do acervo do RIBA⁴⁵⁵.

No Novo Mundo, os desenhos e escritos do Frei Andrés de San Miguel⁴⁵⁶ se destacam mais por serem a primeira contribuição à teoria da arquitetura em terras não europeias do que por sua originalidade temática. O espanhol de Cádiz, ingressou na ordem dos carmelitas descalços como cumprimento a uma promessa por ter sido salvo de um naufrágio nas Bahamas. Na ordem, acredita-se que tenha tomado conhecimento de alguns tratados de arquitetura e a partir disso tenha se iniciado na atividade de construção de conventos, mosteiros e escolas na região de San Alberto de Nueva España (México). A reunião de seus desenhos e escritos, alcunhada *Tratados de Arquitectura* e iniciados a partir de 1630, revelam uma série de assuntos heterogêneos, mas de qualquer forma relacionados à prática da construção. Só a ordem toscana é tratada, talvez por ser a única admitida dentre os carmelitas. Sua fama advém do fato de ter sido solicitado pelos vice-reis uma solução para o deságüe de do vale da Cidade do México. Sua primeira publicação póstuma, só foi levada a efeito em 1969, pela Universidade Autónoma do México sob o título de *Obras de Fray Andrés de San Miguel*.

6.3 Gramática e ambigüidade

A progressiva destreza do uso da geometria na prática da perspectiva conferiu, no decorrer do séc. XVII, aos arquitetos uma posição ímpar no cenário intelectual tanto técnico como artístico. A arte barroca, antes de mais nada, significa o domínio e a superação dos meios. Os excessos e a degenerescência dos padrões renascentistas com que autores como Hauser e Wölfflin⁴⁵⁷, ou mesmo Fréart de Chambray e Jacob Burckhardt, a caracterizam, não são uma das faces de um paradoxo, gerado por interpretações demasiado eruditas da questão. A produção barroca é a produção clássica que não se reconhece. O fato é que a mesma destreza que propicia avanços técnicos impressionantes no desenho afasta o artista daquele 'acordo tácito' entre o produtor e o fruidor que imaginava Alberti.

No livre trânsito entre a pintura e a arquitetura, o compartilhamento de procedimentos geométricos para a construção de cenários nas telas, na cenogra-

⁴⁵⁴ Miller, N. *Sir James Wotton*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁵⁵ Kruft, H-W. *A History of Architectural Theory*, 1994, p. 231.

⁴⁵⁶ Ceballos, A.R.G. de. *Fray Andrés de San Miguel*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 101-02.

⁴⁵⁷ Silva, E. *A forma e a fórmula*, 1991, p. 273.

fia *strictu sensu*⁴⁵⁸ e na utilização de temas arquitetônicos empresta um ar de ciência a estes produtos. A geometria que permeia toda manifestação artística é uma herança do renascimento, mas que avança irreversível no sentido de uma sempre crescente complexidade. Nesse movimento, a arte 'correta' do Renascimento já era parte do passado. A contenção clássica, dessa forma, não demonstra senão atraso, desatualização e imperícia para com uma sociedade que então recém descobria as delícias e mazelas do individualismo. A divisão social do trabalho somada à competitividade configura o motor deste tropismo estético. Mas a arte só é barroca por que foi precedida por uma arte renascentista que lhe serve de comparativo. Se alguns se arvoram na autoridade dos precedentes de uma 'língua' redundante como é a arquitetura é porque não entenderam sua dinâmica não-verbal. O pacto de legibilidade entre produtor e fruidor é o se que constrói por continuidade e por diferença, sincrônica e diacronicamente, como na lingüística de Saussure. Impor o padrão renascentista como forma de juízo estético é como querer impor o latim como a língua correta.

Mas ver tudo isto apenas como 'jogo' ornamental, sim, é que é ilusório. É não ver destreza sob a malha de articulações geométricas obtidas pelos alinhamentos de planta. As ordens acompanham as superfícies e demarcam a área de atuação dos elementos: no barroco começa a desenvolver-se uma noção de 'zonas' escalares que, contudo, permanece sem ser formulada ou definida. A plurimodularidade é, neste sentido, inevitável e sua *concatenação*, um desafio. É a criação, nos termos que empregamos neste trabalho, de uma nova e promissora zona de instabilidade, ainda que dentro do âmbito do classicismo. Só fora deste jogo é que a ornamentação pode ser entendida como mero acréscimo ou atributo efêmero. Se o observador leigo não entende isso é porque ele não consegue se desvencilhar do entendimento da beleza arquitetônica como adendo ou 'vestimenta'. O ornamento não é mais apenas uma *finitio*, o estágio final de um processo criativo, mas que pode sim interagir desde o início do projeto e isso é justamente o que os arquitetos barrocos estão propondo. A arquitetura barroca é e continuaria a ser o desenvolvimento das propostas de Serlio, Vignola e Palladio. Algo na ordem do jogo está sendo alterado. Entre ordens, plantas e arranjos geométricos a unidade clássica, ou tipológica (que é o mesmo), do renascimento começa a se esfumar. Desta resta a referência, o ponto de partida.

Por sua vez, os mestres barrocos tratam a matéria como um meio plástico homogêneo. Por mais complexo e sofisticado que seja o desenho, por mais que a planta se contorça em malhas elípticas e que as ordens acompanhem estas ondulações, jamais se permitiria que a construção, ou seja, a alvenaria, fosse externada na obra finalizada, como nas construções góticas. Simplesmente não parecia concebível que a técnica construtiva concorresse com o aparato ornamental. Este 'esquecimento' permite realçar as linhas de forma do objeto arquitetônico, desvinculando-o de um significado construtivo (significante) mais imediato. A 'clivagem' do código clássico-barroco se intensifica e distorce o código de base do objeto: a alvenaria é como uma massa inerte destinada a suportar as exigências de um código alheio. Em vez de uma imitação da natureza, o sentido da criação marcha para a diferença: a arte clássica (e barroca) é *naturalmente* artificial.

⁴⁵⁸ Torna-se comum, na época, solicitar-se a arquitetos a confecção de cenários para obras teatrais e óperas. (N.A.)

Scamozzi

As propostas de Scamozzi (1548-1616), em seu *Dell'idea dell'architettura universale* (1615), tenta resumir estes ideais, seja como formulação ou como legitimação da prática maneirista, face a uma ordem que parecia já não mais fazer sentido ou cuja prática já se encontrava em processo, como dissemos anteriormente, de esgotamento. Tida como uma obra que não apresenta grandes novidades, tanto por sua afinidade demonstrada com o pensamento de Vitrúvio e Alberti, como pela continuidade com a linha de trabalho de Palladio, de quem era protegido, o autor, teórico e arquiteto praticante, não demonstra maior interesse pela arquitetura da antiguidade, não vendo nelas senão um interesse arqueológico. Por isso insistia em apresentar exemplos 'modernos', os quais, segundo ele, colocavam problemas que os antigos desconheciam⁴⁵⁹. Há uma ênfase racionalista em sua visão, estruturada por uma concepção da arquitetura como *ciência* (sic), com leis próprias, certas e indiscutíveis. Fato que lhe permite presumir e ratificar explicitamente, em seu tratado, a prática da arquitetura como *trabalho* intelectual, concebendo o projeto como *operação lógica* (sic) realizada na mente do arquiteto, a qual não podia ser comparada com a construção, atividade inferior ou de menor importância que poderia ser delegada a um mestre-de-obras⁴⁶⁰.

lógica do sistema

Sua proposição principal, no entanto, é a adaptação do ideário clássico à prática maneirista, no que Scamozzi se baseia para uma reconceitualização da *ordinatio* e da *euritmia* vitruvianas. Emil Kaufmann⁴⁶¹ os relaciona à idéia de um sistema clássico tripartite, para uma melhor compreensão. A idéia de sua divisão em categorias operativas, ou seja, gradação, concatenação e integração aponta que o principal problema da composição clássica era como conciliar a necessidade de um 'desmonte' tipológico com as exigências de um sistema verticalmente estratificado para o qual o único modelo conhecido à época era o do Coliseu, como autor tenta definir na de forma de um silogismo:

"Mas o auge de um novo princípio compositivo foi muito mais importante e significativo que a reintrodução das formas antigas: agora, as partes não apenas deviam apresentar-se em reciprocidade matemática e mantendo relações de tamanho esteticamente satisfatórias, como também deviam diferenciar-se em componentes superiores e inferiores."⁴⁶²

Onde ao primeiro termo, segue um segundo contraditório e outro possível:

"Esta diferenciação resultaria estranha na antiguidade, incluídas aí as versões barrocas ou qualquer outra que houvesse tido seu grau num edifício concreto. / A composição pós-medieval, com sua ênfase nos diferentes valores das partes, fez do conjunto uma hierarquia de elementos bem disciplinados."⁴⁶³

Este posicionamento de Kaufmann, diz respeito ao entendimento da lógica do sistema clássico e às condições de exame de sua congruência. Servem por isso para demonstrar a consistência tanto da prática de Palladio como da 'formulação' de Scamozzi. É o que parece ser uma resposta àquilo que Pevner denominava de não-soluções da arquitetura maneirista: "dúvidas atormentadas, fragmentos desconexos, monotonia no lugar de gradação, carên-

⁴⁵⁹ Silva, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁶⁰ Puppi, L.O. *Vincenzo Scamozzi*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 83-84.

⁴⁶¹ Kaufmann, E. *Arquitectura en la era de la ilustración*, 1974.

⁴⁶² *Id.*, p. 99. (esp. orig., trad. livre)

⁴⁶³ *Ibid.* (esp. orig., trad. livre)

⁴⁶⁴ Nikolaus Pevsner *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 102. (esp. orig., trad. livre)

cia de acento predominante”⁴⁶⁴. E aqui voltamos a insistir novamente que sua proposição, como aquele autor bem demonstra, preserva justamente a parte crucial do processo arquitetônico, a simultaneidade e a dinamicidade. Examinemos, pois, como isto ocorre.

gradação

A tríade concatenação, gradação e integração sintetiza o sistema clássico, mas sua característica principal é a existência de motivos dominantes. A *gradação*, a que Scamozzi se referia como *ordinatio*, é o processo típico de composição dos *pallazzi* renascentistas e se expressa pela superposição estratificada das ordens. Nas fachadas planas dos palácios renascentistas, que ainda possuíam conotações de fortificação, as ordens eram dispostas horizontalmente, de acordo com as proporções vitruvianas. Como no caso do Coliseu, com suas quatro ordens dórica, jônica, coríntia, de acordo com o seu padrão de esbeltez: a ordem mais esbelta (compósita) pertence ao estrato mais alto. Esquema semelhante foi adotado por Alberti no *Pallazzo* Rucellai. Todavia, deve-se notar que nem sempre havia a concordância entre as ordens estratificadas e o número de pavimentos dos palácios, caso típico de intervenções em estruturas já existentes. Daí provinham muitas das incongruências entre fenestração e estrutura interna, muitos dos casos de aparente desproporção no uso das ordens e a recorrente invenção que muitos arquitetos lançavam mão de maneira a superar estas dificuldades. Invenção que, nunca é demais frisar, decorria da própria lógica do sistema.

concatenação

Já a *concatenação*⁴⁶⁵, para Scamozzi *euritmia*, é o recurso que se utilizava no caso de coexistirem duas ou mais ordens num mesmo nível de fachada. Fato inconcebível ou simplesmente não previsto na doutrina vitruviana, nesse caso, às ordens era dado um tratamento de subordinação, de modo a se relacionarem num plano único, através de um recurso já típico do barroco: as *ordens gigantes*, como nas fachadas do *Campidoglio* de Miguel Ângelo ou nas *villas* e palácios urbanos de Palladio.

Ambos os processos de gradação e concatenação interagiam mutuamente no desenho arquitetônico e não poderia ser diferente. Havia sempre a predominância de um sobre o outro. Predominância que, de toda forma, não evitava a presença de conflito:

‘Se supormos que o arquiteto tenha escolhido dar ênfase à concatenação, em seguida surge o problema: deveria ele dar preferência às horizontais ou às verticais? Se, por outro caminho, tivesse decidido pela prevalência da gradação, deveria ele acentuar o pavimento principal ou o eixo vertical da fachada? Ou deve adotar uma solução de compromisso e sublinhar ambos elementos’⁴⁶⁶

integração

A *integração*, por fim, diz respeito à conciliação dos dois processos anteriores, ou seja, a estratégia possível para lidar com os elementos verticais e horizontais no todo da composição, tema ao qual Scamozzi dedica uma passagem em seu sexto livro⁴⁶⁷. Com se pode observar no **Quadro IV**, se a concatenação corresponde à eurtmia fica difícil alocar uma posição equivalente para a integração que não seja a *dispositio-lineamenta*, ou seja, o desenho em si. Mas supondo-se que a unidade tipológica deixe de ser uma referência importante, poderíamos entender que o desenho pudesse ser uma instância supra, não no mesmo nível das demais, mas uma meta-categoria capaz de

⁴⁶⁵ Kaufmann atribui o uso e difusão do termo à Robert Morris (*Rural Architecture*, 1750). *Id.*, p. 5

⁴⁶⁶ *Id.*, p. 101. (esp. orig., trad. livre)

⁴⁶⁷ Kaufmann, p. 114.

Quadro IV - Comparativo Sintético do Sistema albertiano-vitruviano com o proposto por Scamozzi (Kaufmann)

	radical		conceitos operativos	
	latino	vitruviano	albertiano	scamozziano
disposição	<i>dispositio</i>	<i>iconographia ortographia scenographia [ideae]</i>	<i>lineamenta</i>	⇒ (integração)
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar		ordens
distribuição	<i>distributio [oeconomia]</i>	materiais sítio custos		
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	<i>concinnitas</i>	(concatenação)
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	<i>collocatio [sintaxe]</i>	(gradação)
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular	<i>finitio numerus</i>	

coordenar um processo de composição elementar ou não-tipológico. Ora, como pôr de lado a tipologia como referência lingüístico-compositiva implicava numa maior autonomia à composição, também levaria à fratura da espinha dorsal do modelo imitativo. Revendo Palladio, para Scamozzi a regulação abstrata da composição precedia as ordens e favorecia a criação de tipologias geometricamente congruentes.

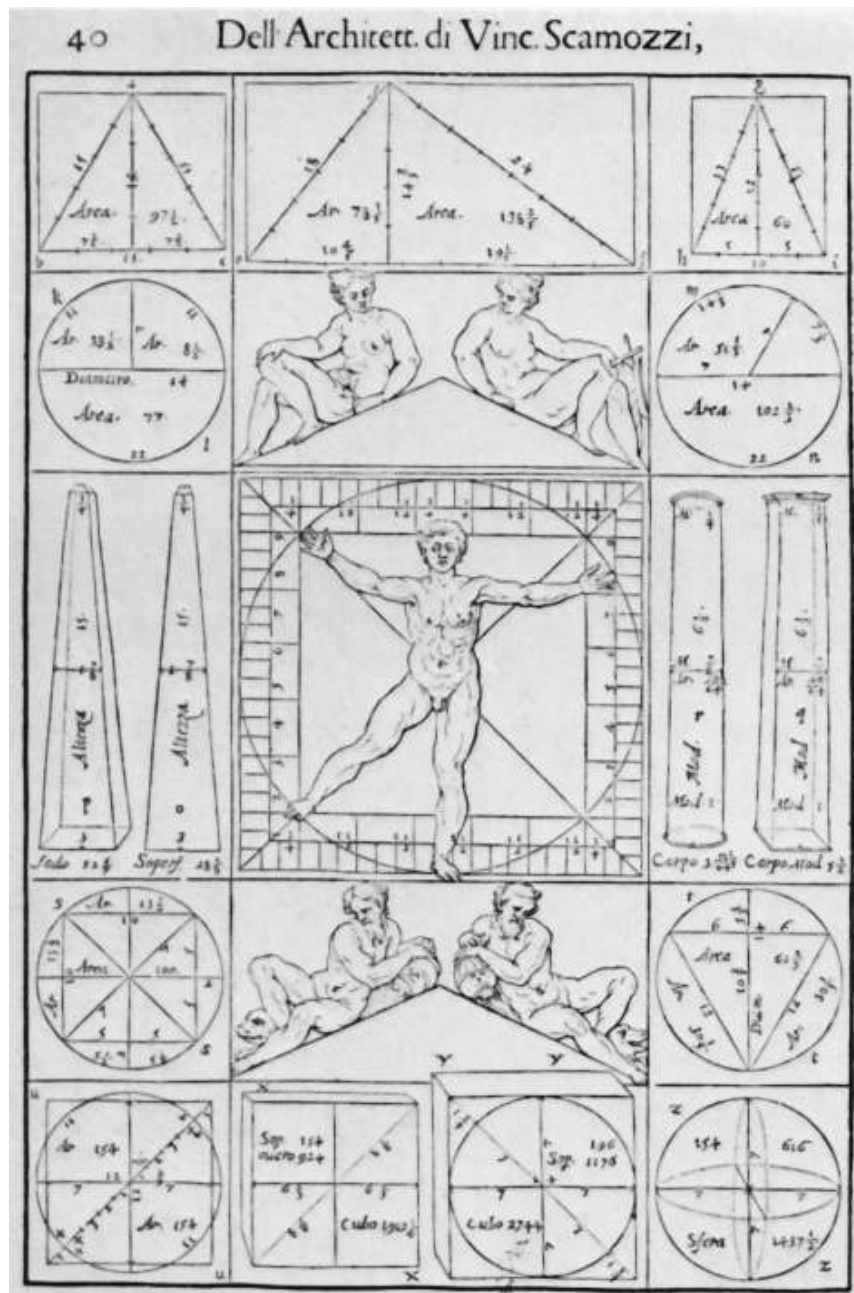
o legado

Embora, normalmente, o descrevam em sua biografia um tanto como o 'Salieri' da arquitetura, *tipelho* psicótico, invejoso e pedante, cuja obra nada acrescenta à obra de seu mestre, fontes mais atualizadas procuram desmistificar as 'cores' românticas com que o mito foi construído. É preciso levar em conta também outros fatores bastante evidentes de sua biografia pessoal. Primeiro, a diferença de 40 anos de Scamozzi para Palladio é a de uma geração com folga. Indiscutivelmente aí estão presentes novas idéias numa prática em transformação, por isso a insistência de alguns em considerá-lo o teórico do maneirismo Segundo, o discípulo teve melhores condições pra lançar uma visão da sistemática de composição do mestre, o que não só demonstra na teoria como na prática. A finalização da fachada da igreja de *San Giorgio Maggiore* em Veneza é um exemplo culminante de um processo ortodoxo de

não só de recombinação de elementos como de construção de protótipos, evidência plena de tentativa de organização de um processo que ainda se iniciava e que seria o ingrediente mote um neoclassicismo ainda tateante. Terceiro, sua obra teve maior difusão nos Países Baixos e na Inglaterra do que na Europa Central e mesmo na Itália. Sua influência está no *Elements of Architecture* de Wotton, já citado, e por extensão no palladianismo inglês, que não seria senão um scamozzismo disfarçado. É o que tenta demonstrar, pelo menos, na recente Exposição *Architettura è Scienza*, a ele dedicada no Museu Palladio, de Vicenza⁴⁶⁸. E, quarto, seu sistema lógico (**Quadro IV**), como, aliás, propunha explicitamente, é mais conciso, entrópico e estável que o de Serlio. O que já sugere segurança na investida pela criação geométrica de tipos. Suas regras claras, ao assegurar uma inteligibilidade visual, facilitam a decomposição e recomposição do objeto.

Fig. 6.3

Scamozzi.
*Dell'idea dell'
architettura universale*,
1615.
O homem vitruviano.



⁴⁶⁸ Mostra virtual no sítio eletrônico (www.cisapalladio.org/scamozzi/scamozzi1.htm), acessado em agosto de 2006.

Além da sistematização lógica, das ordens e dos exemplos contemporâneos, seus desenhos deixam claro o uso dos efeitos de sombra. É bem provável que tenha sido talvez um dos primeiros tratadistas a demonstrar a potencialidade de seu uso na composição arquitetônica. De fato, Scamozzi consegue avançar na direção da incorporação de uma técnica capaz de transmitir uma nova expressão de peso e materialidade ao desenho arquitetônico e difundi-la de forma didática. Junto com os procedimentos de recombinação de elementos (ou construção de tipos - prototipização) estes foram, sem dúvida, os grandes trunfos de sua bem sucedida empreitada como teórico. Sucesso que, compreensivelmente, foi maior em países onde a tradição barroca serliana não se apresentava ainda como uma realidade suficientemente constituída e estável. Caso contrário, suas idéias tenderiam a ser absorvidas e incorporadas a uma tradição com a qual, de toda forma, não se mostrava de todo compatível.

6.4 Ótica, visualidade, distorção

A publicação de uma obra de fôlego como *Dell'idea* se apresenta historicamente como a última grande obra de uma seqüência brilhante precedida por Serlio, Vignola e Palladio. Coube à Scamozzi, último da dinastia dos tratadistas clássicos italianos tentar uma síntese de todas os tratados anteriores, levando em conta o aumento progressivo do conhecimento então disponível em latitude e complexidade. De fato, nesta linha de progressão, apenas poderíamos esperar por outra ainda mais complexa e completa. Que, no entanto, não viria. Mas, apesar disso, a arquitetura italiana desfrutaria a fama conseguida por toda a Europa por ainda um século. Arquitetos da França, Inglaterra e Alemanha vinham ou eram mandados por suas cortes para estudar na Itália. No leste europeu, muitos países, inclusive a Rússia, começariam a contratar o excedente profissional que já havia se formado nesta época. A invitation de Bernini para o concurso da fachada do Louvre por parte da corte francesa talvez possa ser considerado a culminância deste processo.

Aparte o grande silêncio italiano no período, afora os tratados de perspectiva já citados, algumas obras curiosas, entretanto extremamente importantes, contribuiriam para uma visão mais localizada de alguns fenômenos. Particularmente no que tange à ótica, à percepção pelo olho humano ou às deformações pela anamorfose se mostram importantes como contribuição em abordagens um tanto quanto heterodoxas. Mas a plena visualidade e a ilusão ótica são temas que se tornam centrais e a perspectiva se torna o principal veículo de especulação numa época onde parece que nada mais teria restado para ser dito.

Gallacini

O *Tratatto sopra gli errori degli architetti* (aprox. 1630) de Teófilo Gallacini (1564-1641), professor universitário que além de ensinar matemática, lógica e filosofia, tinha formação em arquitetura e engenharia, embora nunca tenha praticado estas últimas, é o testemunho de um observador da prática da época feito sob um viés inédito e original. Baseado em Vitruvius e Alberti, utiliza os cânones clássicos para, como um médico, diagnosticar as enfermidade e deformidades dos edifícios tais como erros de proporções, frontões partidos, arcos sem apoio ou volumes no vazio⁴⁶⁹. Em quase tudo sua crítica recorre à ótica, tema então emergente, como no caso das observações à finalização da linha do arco de um pórtico (Fig. 6.4) ou na diferença entre altura

⁴⁶⁹ Arntzen, E. *Teofilo Gallacini*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 96-97.

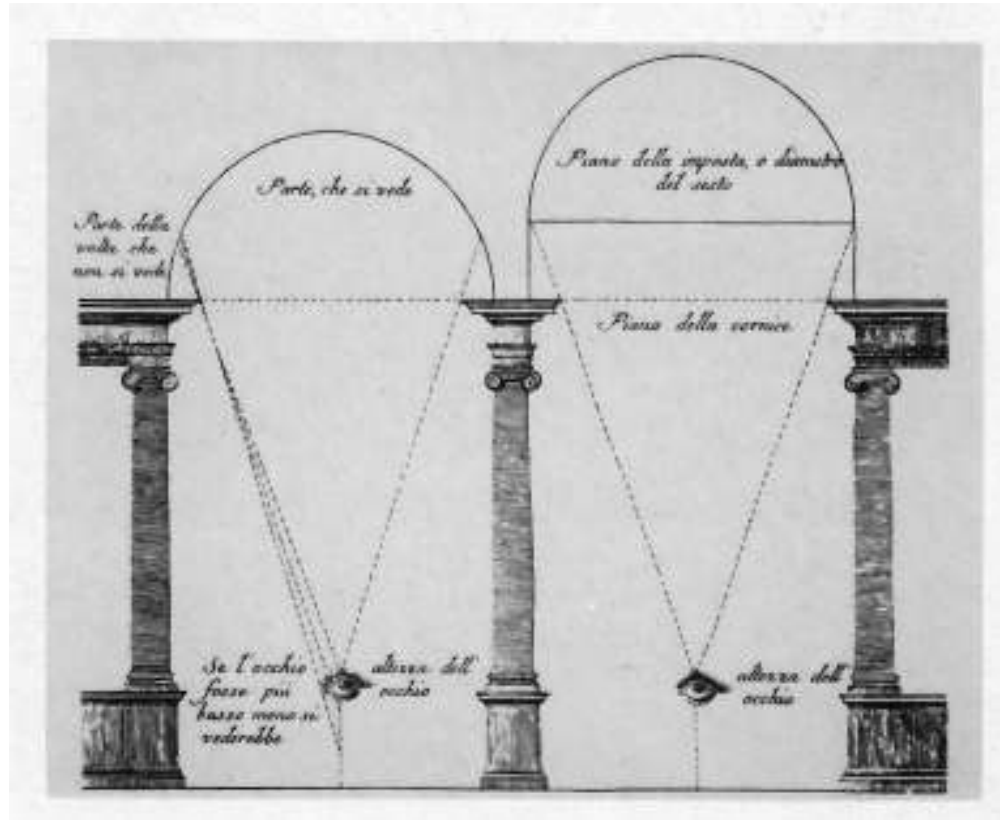
ótica e altura de elevação ortográfica, tema caro à Alberti. Particularmente suas críticas à arquitetura do maior templo da cristandade são hoje clássicas e antológicas, mas não totalmente desprovidas de razão, arquitetural inclusive. Seja no caso da fachada da Igreja de São Pedro que, ao cortar a relação visual com a base do domo, fez parecer que eram duas obras distintas, além de anular a percepção do real tamanho deste último. Seja no caso do tamanho da estatuária em flagrante conflito com a proporção antropométrica, que ao se associarem à proporção das ordens se tornam gigantes, contribuindo para truncar a relação dimensional necessária para a percepção da real dimensão da nave interna.

Fig. 6.4

Gallacini.

Tratatto sopra gli errori degli architetti, c. 1630.

Correção visual de curvatura de arco.



Niceron

As deformações nas imagens obtidas pela utilização de espelhos com vários tipos de curvaturas, chamada anamorfose, é o motivo do livro *La Perspective curieuse* (1638)⁴⁷⁰ de Jean François Niceron (1613-46), monge minimista. Mas mais do que um brinquedo ou curiosidade, a grande contribuição de Niceron é constituição de um método gráfico capaz de realizar estas distorções (Fig. 6.5.) O método partia de malhas definidas em função do tipo de curvatura do espelho e corresponde de certa forma às projeções transversais de Mercator. Em função destes sistemas de projeções, pode-se dizer que o trabalho de Niceron precede o da cartografia moderna.

Lobkowitz,
ditto Caramuel

O fascínio pelos efeitos óticos e pelos pontos de vista pouco usuais estão presentes na *Arquitectura civil reta y oblíqua* (1678) de Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-82), nobre, com múltipla formação, nascido na Espanha, mas que morou em várias cidades da Europa, em especial Lisboa, Louvain e Praga particularmente. Amigo pessoal de Descartes, polemista manteve

⁴⁷⁰ O título completo é *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets de l'optique...la catoptrique...la dioptique*. Em 1646, foi republicada e ampliada sob o título de *Taumatogus opticus*. Breman, Paul. In: Wiebenson, p. 218-19.

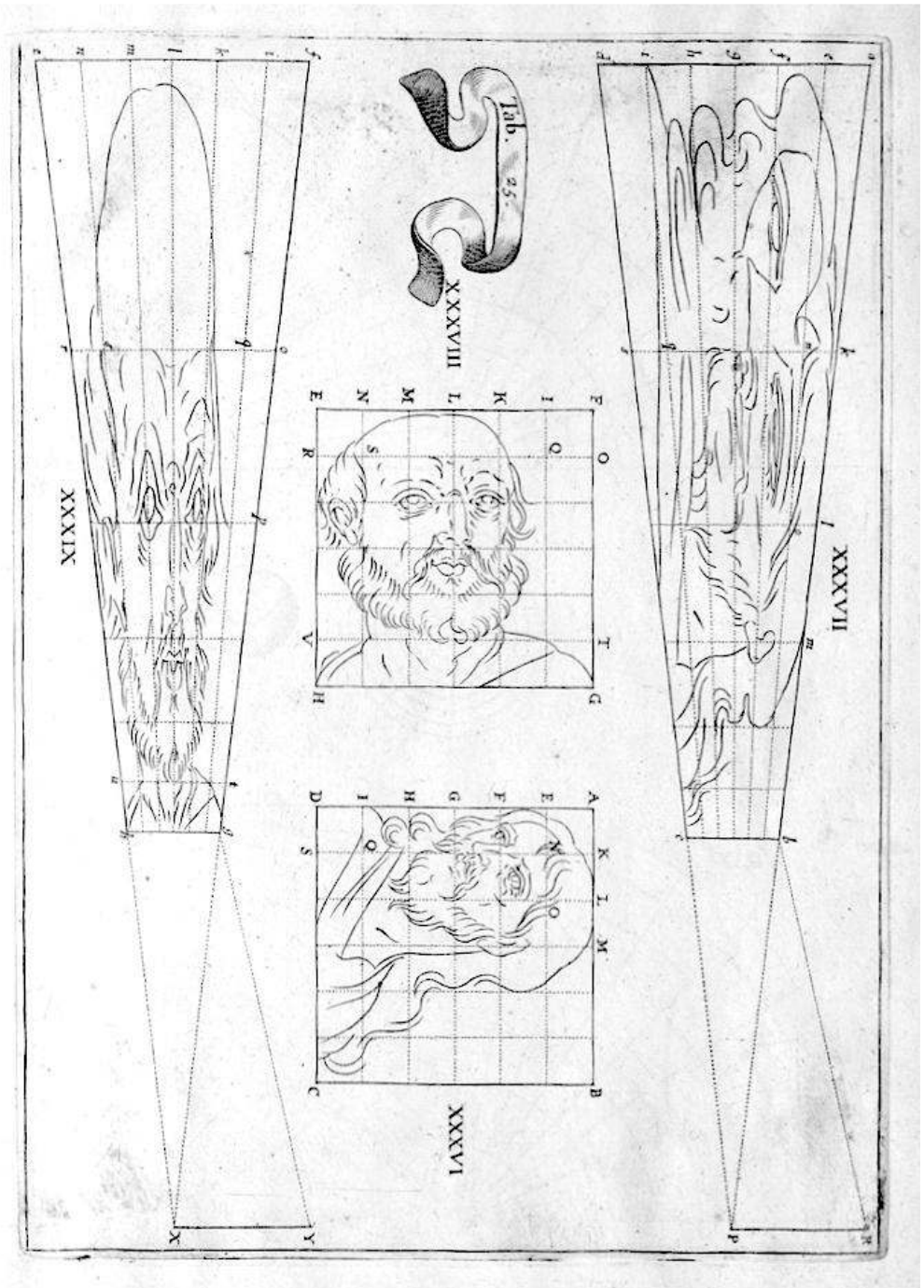
contendas com grandes personalidades da época como Bernini e Guarini. Caramuel se autoproclamava inimigo das regras clássicas, que julgava restritivas e convencionais, bem como da 'seita vitruviana' que grassava pela Europa. Intelectual prolixo escreveu sua *Architectura civil* com intenções essencialmente especulativas, assumindo uma posição relativista, onde admitia o uso de qualquer ornamento, o que para ele "por inusitado e insólito que pudesse parecer, pode ser belo se tiver coerência dentro de um conjunto lógico e por si harmônico, sem necessidade de referências às proporções antropomórficas"⁴⁷¹. Por isso desprezava a autoridade dos antigos, e mani-

Fig. 6.5

Niceron.

La perspective curieuse,
1638.

Anamorfoses.



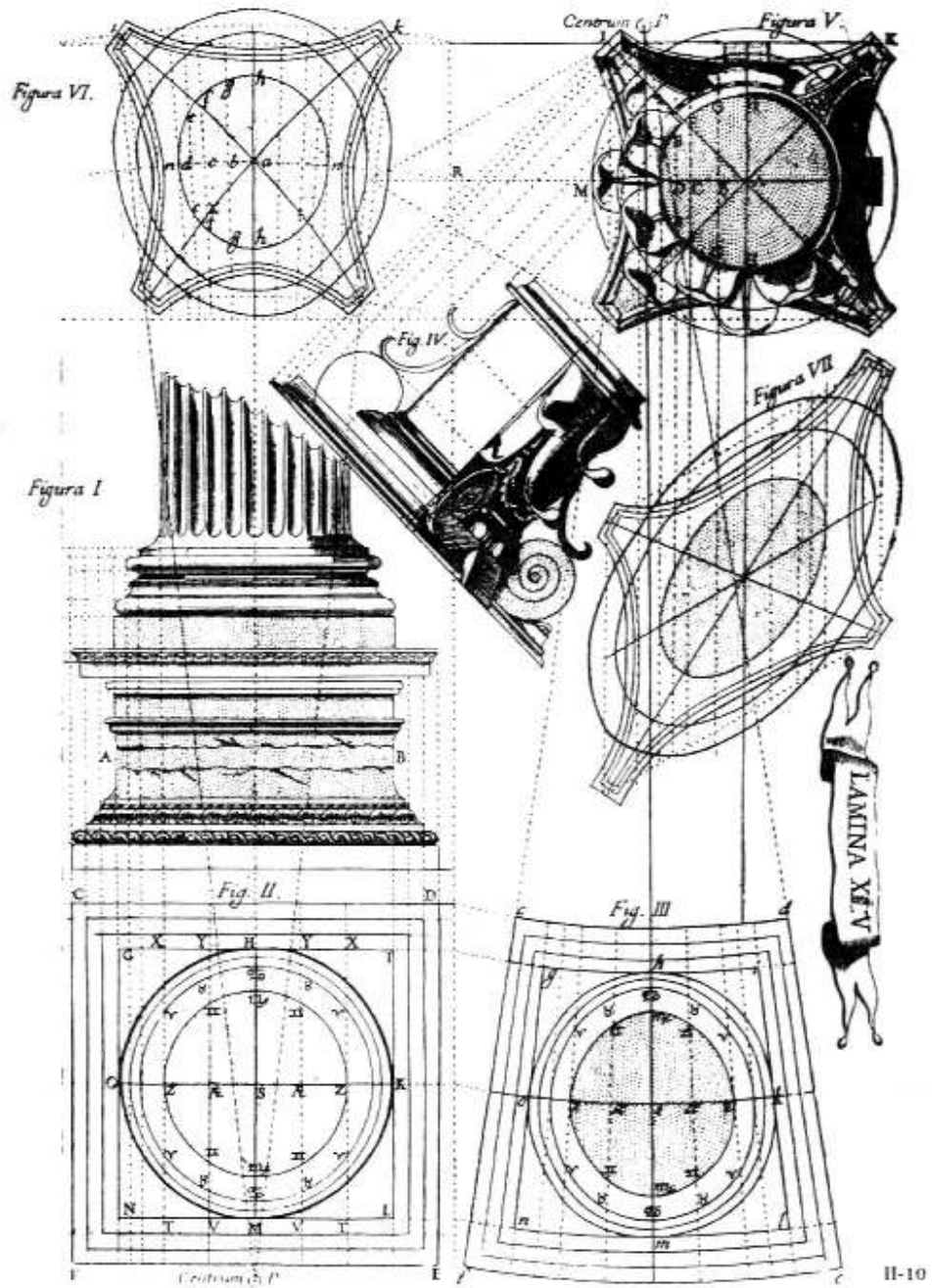
⁴⁷¹ Caramuel apud Correa, A.B. *Juan Caramuel de Lobkowitz*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 96-97.

Fig. 6.6

Caramuel.

*Architectura civil reta
y obliqua*, 1499.

Projeções.



festava apoio às inovações bem circunstanciadas. Em seu tratado, arquitetura reta é edificação comum e oblíqua, a mais sábia, realizada de acordo com o plano inclinado e a perspectiva artificial. Profundo conhecedor de geometria (também era pintor), sua obra escrita é o paradigma barroco do cosmopolitismo e da modernidade, sendo considerado o primeiro tratadista a propor uma reaproximação com o gótico. Nos desenhos da *Arquitetura civil* a influência da anamorfose é bastante evidente (Fig. 6.6).

6.5 *L'Académie, les cours et les principes*

A perda de fôlego do tratadismo italiano é um fenômeno que poderia ser mais bem avaliado por historiadores. Em síntese, as forças econômicas das cidades-estado que impulsionaram o Renascimento Italiano perdem impulso face à emergência do estado francês ao longo do século XVII. Na transição entre Henrique IV e Luís XIV, o governo francês consegue apaziguar a guerra civil entre católicos e reformistas (calvinistas) ao mesmo tempo em que também consegue se impor à desarticulação de seu território pelos casamentos levada a efeito pela aristocracia européia.

O centralismo do império sob o mando do incansável Bourbon submete todas as demais aristocracias, agora reunidas numa prisão de luxo. Em Versalhes nada escapava ao controle do rei-sol, nem a ciência, nem mesmo a estética das construções do estado francês. Mas, embora genealogicamente ligados aos modelos do barroco italiano, os arquitetos franceses do século XVII já demonstravam sinais tentativos de uma superação deste modelo por força do uso de linhas mais horizontais e serenas. A agitação conturbada e exibicionista dos modelos italianos é suplantada pela calma e distensão gradativa do congênere francês. No lugar do vigor e do gesto enérgico, a elegância do esquema simples e justo. Mas, apesar da transição de modo e da purgação do exagero e da extravagância, as 'ressonâncias' do modelo italiano ainda se fariam perceptíveis aqui ou ali. O século que se inicia pelas obras de Jacques Lemercier⁴⁷² (1584-1654), François Mansart⁴⁷³ (1598-1666) e Antoine Lepautre⁴⁷⁴ (1612-79) tem sua conclusão com François Blondel (1617-86), Jules Hardouin-Mansart⁴⁷⁵ (1646-1708) e Louis Le Vau⁴⁷⁶ (1612-70).

Na arquitetura palaciana, o jardim ganha destaque e surpreende pela originalidade e concepção. Kaufmann aponta Lemercier como o iniciador desta tradição que é levada ao apogeu por André Le Nôtre (1613-1700) no Château de Vaux-le-Vicomte (1655-61). Este advento da paisagem também demonstra repercussão na pintura de Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-82), o primeiro por conseguir efeitos de profundidade e construção de cenas com o uso de maquetes (Fig. 6.7), o segundo pela construção de cenas com menções ao que imaginava ser a arquitetura grega. Percebe-se em suas obras que a 'construção' do cenário é que preserva a integridade da obra ao mesmo tempo em que o tema-título ou ação se deslocam para a periferia (Figs. 6.8).

L'Académie royale

No seio de uma política de desenvolvimento cultural e científico levada a cabo por Luís XIV, é criada por seu ministro das finanças, Jean Baptiste Colbert (1619-83) a *Académie Royale d'Architecture*, em 30 de Dezembro de 1671, tendo François Nicolas Blondel (1617-86), o velho, como seu primeiro diretor. Seguiu os moldes da já criada *Académie des sciences*, instituída um pouco antes pelo mesmo Colbert em 1666, nas dependências da Biblioteca Real. Constituíam-se, inicialmente de reuniões informais, só recebendo *status* oficial em 1699, quando é transferida para o Louvre, sob a denominação genérica

⁴⁷² Obras principais: restauração do Castelo de Richelieu, em Poitou (1631), Igreja da Sorbonne (1635-53).

⁴⁷³ Obras principais: Igreja de Mínimes (1636), les Feuillants (1624) e Val-de-Grâce (1645), castelos de Blois (1635) e a Maisons-Lafitte (1642-50, tb. Maisons de Maisons).

⁴⁷⁴ Ver p. 8.

⁴⁷⁵ Obras principais: o *Grand Trianon* (1687); a fachada frontal (p/ o jardim, 1680), a Galeria dos Espelhos e a Capela (1699-1710), em Versalhes; a Igreja dos Inválidos (1675-1706) em Paris.

⁴⁷⁶ Château de Vaux-le-Vicomte (1656-60).

de *Académie Royale*⁴⁷⁷. O cerne da idéia foi constituir um foro para a reunião dos maiores cientistas do reino e que depois foi estendida aos arquitetos e engenheiros.

Fig. 6.7

Nicolas Poussin.

Paisagem com tempestade, 1651.

Efeito cenográfico e movimento centrífugo das personagens.



Fig. 6.8

Claude Lorrain.

Cena portuária com a Villa Madicis, 1637.

Inserção de obras do repertório arquitetônico (no caso, o prédio da Academia de Roma).



⁴⁷⁷ Dados do sítio eletrônico da *Académie des sciences* (www.academie-sciences.fr/presentation/historique.htm), acessado em 02/09/2006. A *Académie Royale* anexou também a Academia de Pintura e Escultura (c. 1648) e outras como as de Dança (c. 1661), de Belas Letras (c. 1663), de Roma (1666) e de Música (c. 1669). Kruff, *op. cit.*, p. 128.

No caso da arquitetura o tema inicialmente era centralizado na discussão sobre o texto de Vitrúvio, do qual Perrault fora encarregado de preparar a primeira tradução para o francês. Participavam, além de arquitetos, engenheiros, construtores e, eventualmente, cientistas. Nas reuniões semanais, na esteira do texto vitruviano, eram discutidos temas complementares como geometria, aritmética, mecânica, hidráulica, arquitetura militar e perspectiva⁴⁷⁸. A tônica dominante ainda era a estética pitagórica do renascimento, mas já com uma forte influência cartesiana, no sentido de uma possível convergência das ciências naturais com a geometria e a matemática. Embora todos concordassem com o princípio da autoridade dos antigos, tanto quanto da imitação, manifestavam repúdio à arquitetura medieval e ‘desconforto’ para com a ‘libertinagem’ dos arquitetos italianos.

Blondel e Perrault

Com o intuito de promover a discussão da adequação do estilo das construções do reino a seus propósitos, as discussões tratadas na *Académie* constituem a primeira tentativa de organizar e racionalizar a discussão sobre arquitetura, até então dispersa e sem critérios muito definidos. A defesa do *modo* ou *estilo* francês face ao italiano era a verdadeira pauta. Tendo por referência os antecedentes da grande tradição italiana personificados na figura de Blondel, a discussão do texto vitruviano tocava em aspectos que validavam justamente a pretensão francesa. Ao tentar apresentar uma contraposição ao *establishment*, ou seja, o culto aos tratadistas italianos, as intervenções do dileitante Perrault, num sentido que hoje poderíamos entender como modernizante e relativista, acabariam por miná-lo em sua base. Por isso, divergências entre François-Nicolas Blondel (1617-86) e seu colega Perrault (1613-88) nas sessões da academia formam uma das mais brilhantes e profundas páginas de toda a história da arquitetura ocidental.

o ‘compromisso’
(pitagórico)
de Blondel

Segundo Krufft⁴⁷⁹, nas reuniões da *Académie*, Blondel, engenheiro por formação e tradição familiar, assumia um papel conservador na defesa da proporção vinculada à analogia com o corpo humano (antropometria e antropomorfismo), o que o levava a insistir na noção vitruviano de simetria vinculada à um módulo e deste como uma norma fundamentada nos princípios elementares da natureza. A norma, uma vez estabelecida poderia ser verificada e comparada, permitindo uma leitura das ordens e da arquitetura dos povos, bem como da propriedade de seus atributos expressivos. Blondel buscava uma base de comparação sistemática, orientada segundo um método estatístico que, segundo ele poderia estendido a qualquer gênero, inclusive o gótico. Na querela dos antigos e dos modernos tomou partido dos antigos e contra Perrault, porém sem beligerância.

Em seu *Cours d’architecture enseigné dans l’Académie Royale d’Architecture*⁴⁸⁰ publicado em 1675, Blondel inicia uma nova tradição de tratados. A partir de um estudo sistemático das ordens conforme apresentadas por Vitruvius, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi, traça complicados diagramas comparativos das proporções dos elementos de arquitetura. A nota conservadora é justamente o caráter normativo e o fato de tomar as versões que tratadistas italianos como expressões de uma verdade tácita.

⁴⁷⁸ *Id.*, p. 129.

⁴⁷⁹ *Id.*, p. 132.

⁴⁸⁰ Obra original consultada em arquivo digital no site (digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlung14/werk/blondel1698)

Para Blondel, o menosprezo pela forma significava a destruição da arte. Conciliação⁴⁸¹ era a estratégia possível dentro do sistema *firmitas, utilitas e venustas*, que repropõe na seguinte forma solidez, comodidade, ordenamento⁴⁸². Como conseqüência lógica o formalismo deveria reinar no exterior e a utilidade no interior (1); o primeiro deveria ser aplicado aos edifícios públicos e a segunda nos edifícios privados. No entanto sua proposta se deixava solapar pelo relativismo, pois para ele, segundo Kaufmann⁴⁸³, “toda solução autêntica é aplicável em qualquer caso”, situação que não impediu sua disseminação na prática e que ficaria conhecida como o ‘compromisso de Blondel’.

No entanto, Blondel não avança para além dos estritos limites das regras de proporcionalidade (**Quadro IV**), barreira historicamente intransponível para a época. Provavelmente, a conclusão amarga a que chegaria, nos termos de uma ortodoxia ou ‘doutrinas’ como ele mesmo chamava, seria a de um sistema exaurido, totalmente regulado e estável, onde o jogo da composição já não faria mais sentido. No sentido em que tratamos a palavra ‘jogo’ neste trabalho isto equivaleria a um atestado de óbito. A situação do sistema clássico ao final do século XVII era menos a de um cadáver do que a de um esqueleto.

modos proporcionais

O grande erro de Blondel não foi de método, mas de abordagem, pois como erudito e *homme de sciences*⁴⁸⁴ talvez acreditasse poder resumir todas as versões sobre as ordens numa única por meio de uma espécie de fator proporcional comum. Ou não! No *Cours*, Blondel denomina cada sistema proporcional como descrição do ‘sentimento’ de Vitruvius, de Palladio ou de Vignola. Não se pode argumentar, portanto, que tenha faltado a Blondel a percepção de que o verdadeiro fundamento da estética pitagórica era, na verdade, uma escolha subjetiva aritmeticamente racionalizada e que os sistemas de proporção, por mais perfeitos e validáveis que fossem, variavam em função de circunstâncias de época. Em seu afã sistemático, ele optou por racionalizar os ‘sentimentos’, exibindo as virtudes de cada sistema, tentando, pelo menos, entender a lógica subjacente a cada um e daí tirar alguma conclusão. Se isso puder ajudar um ou outro arquiteto a escolher o ‘sistema’ mais conveniente ou a montar seu próprio sistema proporcional, talvez tenha valido a pena. Mas é possível também que Blondel entendesse cada sistema como um *modo*, no sentido lingüístico do termo e é bem interessante lembrar que isto constituiria um ponto principal da doutrina de seu sobrinho, o jovem Jacques-François⁴⁸⁵.

O *Cours*, então, é a racionalização de uma arqueologia das idéias e, numa projeção contemporânea, isto significava tratar os sistemas proporcionais clássicos (Vitruvius, Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi) da mesma forma que seus autores tratavam as ordens, ou seja, como modos. Afora isto, seu tratado persiste como primeiro e único grande esforço de estudo sistematizado e comparativo dos sistemas de ordens na arquitetura ocidental. Eis aqui, por-

⁴⁸¹ « C’est de cette conciliation que dépend l’accord general de toutes les parties d’un bâtiment ». Blondel (*Cours d’architecture*, 1675 *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁸² « L’unité consiste dans l’art de concilier dans son projet la solidité, la commodité, l’ordonnance, sans qu’aucune de ces trois parties se détruisent. » Blondel *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁸³ *Id.*, p. 165.

⁴⁸⁴ Blondel também era membro da *Académie des sciences*. É sua a célebre fórmula para dimensionamento de escadas $M=2h+g$, onde M [módulo] equivale a 2 pés (64,1cm).

⁴⁸⁵ Há divergências sobre o parentesco, mas é provável que Jacques-François (1705-74) fosse sobrinho-neto do velho Blondel. (N.A.)

tanto, o flagrante vício de M. Blondel no firmamento da meta-meta-linguagem e o canto-de-cisne do sistema barroco que até ilustres estudiosos, como Kauffman⁴⁸⁶, insistem em não ver senão mediocridade e afasia. Concordando ou não com este julgamento, o fato é que o interesse pelos sistemas proporcionais entraria numa longa fase de declínio e obívio, até que a situação histórica obrigasse os arquitetos a se confrontarem com a questão da escala, como fariam Boullée ou mesmo Le Corbusier em suas respectivas épocas.

Claude Perrault

O passo avante nesse sentido seria dado por Claude Perrault (1613-88), físico e arquiteto de uma geração para a qual o princípio da autoridade dos antigos já não seria uma questão vital. Inspirado no empirismo de John Locke⁴⁸⁷ (1632-1707), estava ao lado dos ‘modernos da querela’ e defendia um juízo relativo à pretensa normatividade do passado. Perrault, principal ajudante e protegido do ministro Colbert e Superintendente de Edifícios Reais entre 1664 e 1680, também era membro da *Académie des sciences* e rivalizava com Blondel nas sessões da *Académie Royale*. Seus pontos de vista aparecem nos comentários de sua tradução do texto vitruviano para o francês em 1673, intitulada *Les dix livres d'architecture de Vitruve*⁴⁸⁸, e também no *Ordonnance de cinq espèces des colonnes*⁴⁸⁹, de 1683.

Consta ter sido sua a idéia de convidar Bernini para o concurso das fachadas do Louvre promovido por Colbert⁴⁹⁰. De fato Bernini propôs sete (?) alternativas para a fachada oriental, mas a proposta de Perrault foi vencedora, ao final, numa decisão justa e sem favorecimentos⁴⁹¹. O júri, porém, preferiu uma idéia inovadora e mais ao gosto francês, já que sua solução para a fachada demonstra a opção pelo efeito sublime, porém contido, grave, sério e imponente, sem exageros. O efeito da ordem colossal duplada se propunha não como obediência aos cânones clássicos, mas como uma reinterpretação *raisonnée*⁴⁹². Certamente o julgamento contemporâneo, hoje, favorecia a proposta de Perrault, muito mais elegante e limpa. E como tal, figura no frontispício do *Les dix livres*, numa belíssima gravura de Sébastien Leclerc (Fig. 6.9).

relativismo

O sucesso da empreitada de Perrault demonstrou que a tradição precisaria encarar o desafio dos tempos e que não seria com a exumação de fórmulas do passado que ela se manteria viva. A extensão da fachada do Louvre colocava, por isso, um problema inédito: como manter a unidade do sistema barroco? Problema que Kaufmann resume dessa maneira:

“A colunata do Louvre (iniciada em 1667) é uma estrutura equilibrada na qual não se carrega o acento principal em nenhuma parte, pois seu autor pensava

⁴⁸⁶ “Os grandiosos discursos sobre as proporções, fossem italianos ou franceses eram, e seguem sendo, o campo de ação daquelas pessoas com pouco sentido artístico e escassa compreensão do processo histórico e, por muito que tenham tentado mostrar erudição desfilando cifras, como dizia Jacques-François Blondel, censurando François Blondel e Charles-Etienne Brieseux, *d'affecter un air de sçavant... faire parade de théorie*”. Kauffmann, *op. cit.*, p. 160. (esp. orig., trad. livre)

⁴⁸⁷ Kruft, *op. cit.*, p. 133

⁴⁸⁸ O título original é *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement em François, avec des notes et des figures*. Teve edição ampliada em 1684. Miller, N. Marcus Vitruvio Pollio. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 89-90.

⁴⁸⁹ O título original é *Ordonnance de cinq espèces des colonnes selon la methode des anciens*. *Ibid.*, p. 89-90.

⁴⁹⁰ Kaufmann, *op. cit.*

⁴⁹¹ *Id.*, p. 159.

⁴⁹² A tradução literal do léxico francês seria a expressão ‘racionalizada’, mas, face ao jargão arquitetônico luso-brasileiro, utilizaremos a expressão *circunstanciada*, ou seja, aquela procura entender o fenômeno em suas origens para então interpretá-lo segundo sua ordem de precedência. E justificamos também porque a primeira expressão se presta a confusões de entendimento na área técnica. (N.A.)

que o contraste caía muito bem na pintura e na escultura, mas não na arquitetura. Ao clímax do centro se contrapõe o anti-clímax da fileira de colunas. Le Vau não consentia que nenhuma parte competisse com o centro; Perrault permitia que os elementos rivais se codificassem sem alarde. Atenuou os conflitos latentes e ao fazê-lo harmonizou o conjunto. Este era o melhor caminho para agradar seus contemporâneos e aos críticos franceses posteriores.”⁴⁹³

Tudo isto resultava da visão e da forma de relacionamento da tradição que ele propugnava, ou seja, uma sorte de reinvenção crítica e *circunstanciada* da tradição, e não apenas na realocação, ainda que criativa, de elementos superficiais. Dessa forma refutava o respeito cego à tradição ou mesmo a observância à moda e seus resultados semânticos imediatistas. Se ele não refuta as regras do jogo *a priori*, a essência do resultado então é algo estratégico: fundamentalmente é uma nova maneira de jogar o mesmo jogo e *renovar o estilo*.

conceito de simetria:
versão francesa

Todavia, seus pressupostos nada tinham de triviais. Seus juízos expressos já nos *Les dix livres* haviam causado consternação. Defendia, por exemplo, que a antiguidade tinha suas próprias regras e que a proporção não era uma ‘lei da natureza’, mas um consentimento estabelecido pelos arquitetos e determinados pelo costume⁴⁹⁴, pela tradição ou pela conveniência⁴⁹⁵. Para Perrault a beleza positiva [*firmitas+utilitas*] era fundamental, ao passo que a mão do artista constituía a beleza arbitrária [*venustas*], vinculada aos costumes e à tradição. Quanto ao conceito de simetria, por sua vez, já o expressa no sentido mais utilizado hoje de especularidade ou axialidade.:

“a palavra simetria tem outro significado na França, onde significa a correspondência, no edifício, entre a esquerda e a direita, em cima e em baixo, frente e fundos, seja em tamanho, foram, altura, cor, número ou situação – ou seja, em tudo uma parte lembra a outra – e é muito estranho que Vitruvius nunca tenha falado deste tipo de Simetria, que conta em muito para a beleza dos edifícios.”⁴⁹⁶

Este ‘estranhamento’ para com a doutrina vitruviana de integração modular e seu referenciamento antropométrico revela a indução ao paradoxo. No modelo ‘francês’ de simetria subjaz um claro apelo ideológico contra o modelo italiano. Mas que, ao mesmo tempo, ao romper com a tradição prepara o caminho para a compreensão da escala, problema que ele mesmo enfrentou na fachada do Louvre.

Com devido amparo ‘científico’, um novo horizonte de instabilidade se abre num jogo onde todos os passos pareciam previamente trilhados ao relativizar as questões da proporção tão caras à Blondel. Se a proporção é arbitrária, seu valor deixa de ser absoluto e pode ser manipulado, garantindo um resultado inovador:

“a graça não é nada senão a modificação agradável da forma, cuja beleza original pode ser ultrapassada.”⁴⁹⁷

⁴⁹³ Kaufmann, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁹⁴ « l’usage auquel chaque chose est destinée selon sa nature, doit être une des principales raisons sur lesquelles la beauté de l’édifice doit être fondée. » Perrault (*Les dix livres*, 1684) *apud* Kruft, p. 134, n. 61.

⁴⁹⁵ « la grâce de la forme qui n’est rien autre chose que son agréable modification sur laquelle une beauté parfaite et excellente peut être fondée (...) » *Id.*, p. 135, n. 65.

⁴⁹⁶ *Id.*, p. 134, n. 62. (fr. orig., trad. livre)

⁴⁹⁷ *Id.*, Ver n. 66. (fr. orig., trad. livre)

Fig. 6.9

S. Leclerc.

Frontispício para
Les dix livres, 1673.*A fachada do Louvre,
proposta por Perrault
aparece ao fundo.**estética pitagórica:
descolamento*

Quanto ao valor do feito dos antigos, insinua-se uma possível superioridade da produção contemporânea, transformando o passado numa referência e não num modelo de perfeição. Sem esta base, amplia-se a importância da invenção, mas também a necessidade de um julgamento ‘descolado’ da estética pitagórica, dos padrões tipológicos ou da tradição italiana.

“O gosto de nossa época (...) difere daquela dos Antigos; fazendo assim, talvez tenhamos algo em comum com o Gótico: o ar, o dia e a liberdade. Isto nos mostrou a necessidade de inventar uma sexta maneira de arranjar aquelas colunas, duplando-as e ligando-as duas-a-duas.”⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ *Id.*, p. 135, n. 69. (fr. orig., trad. livre)

Quadro V - Comparativo Sintético do Sistema albertiano-vitruviano com o verificado em Blondel e Perrault.

	radical		conceitos operativos		
	latino	vitruviano	albertiano	Blondel	Perrault
disposição	<i>dispositio</i>	<i>iconographia</i> <i>ortographia</i> <i>scenographia</i> [<i>ideae</i>]	<i>lineamenta</i>		
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar	→	ordens	ordens
distribuição	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos		(concatenação)	(integração)
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	<i>concinnitas</i>		
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	<i>collocatio</i> [<i>sintaxe</i>]		convenção
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular	<i>finitio</i> <i>numerus</i>	sistema proporcional	

Literalmente, Perrault desafiava seus contemporâneos a encarar a *subjetividade* do julgamento estético, revelando-a por detrás do cipozal dos modelos proporcionais. Assim sendo ele se antecipou à filosofia e à fundação da estética moderna em pelo menos cem anos, se tomarmos a Crítica do Juízo de Kant por referência. E esta ‘antecipação’ se amparou muito mais em questões práticas [*tekhné*] do que filosóficas, fenômeno aparentemente geral, como já sugerido por Kaufmann⁴⁹⁹. A filosofia, como seria de se esperar, tentou compreender a questão à sua maneira e em outro âmbito.

Traduzidos para o ‘epistemograma’ (Quadro IV), ambos os sistemas partem da mesma base, dos mesmos elementos e das mesmas operações comuns ao epistema vitruviano, mas divergem no acento compositivo. Tomando a or-

⁴⁹⁹ “Quero mencionar aqui uma particularidade do processo (arquitetônico) que poderíamos chamar de precocidade do fenômeno arquitetônico. Refiro-me ao caso em que a transformação da arquitetura se adianta aos câmbios correspondentes e afins da mentalidade geral e da estrutura social. Ao final do séc. XVIII se produziu uma revolução no pensamento arquitetônico que se adiantou em muitos anos ao estalido da revolução propriamente dita. Analogamente, no séc. XVII os arquitetos franceses e italianos levantaram um sistema arquitetônico novo antes que Luís XIV estabelecesse a nova ordem estatal e antes da formulação dos grandes sistemas metafísicos do barroco, a teoria de Spinoza e a doutrina de Leibniz sobre a harmonia pré-estabelecida. O Renascimento das artes foi anterior ao movimento da Reforma e o erguimento arquitetônico de 1900 precedeu as crises políticas do século XX.” Kaufmann, *op. cit.*, p. 159.

denação como ponto de partida, Blondel toma o sistema proporcional como valor absoluto e vinculado à tradição antropomórfica enquanto o de Perrault parte da proporção como valor relativo e vinculado a uma convenção. No primeiro caso, partindo da unidade modular, o objetivo é desenvolvimento do sistema proporcional segundo regras fixadas *a priori*; no segundo, partindo-se da livre, ou quase livre, disposição dos elementos o objetivo é um efeito estético buscado, onde as regras configuram uma regulação *a posteriori*. No primeiro caso prevalece o sistema, no segundo o desvio ao sistema, *simbolicamente* significativo. Se no sistema de Blondel prevalece a concatenação, no de Perrault prevalece a integração. Em ambos os casos transformações tipomorfológicas (*ichnografia [dispositio, lineamenta]*) não parecem ser levadas em conta, o que nos leva a supor um processo dominado, portanto, pelo *standard* ou pelo tipo como um dado prévio ou pré-condição. A antinomia entre renascentistas e barrocos, antigos e modernos, italianistas e galistas, é também a secularização entre aqueles que olham para o passado como uma manifestação de ética, *gramática* e correção, e entre aqueles que olham para o futuro como uma manifestação de estética, *sintaxe* e invenção. Concepção que terá grande influência no desenvolvimento das arquiteturas visionárias do século XVIII.

6.6 Contra e a favor

Os embates intelectuais derivados de posicionamentos antagônicos trouxeram consistência e prestígio à *Académie*. Era ao mesmo tempo o triunfo e o apogeu de uma estética oficial bem como a validação de uma arquitetura independente da tradição italiana. Com claros significados políticos e ideológicos seja para o estado francês absolutista como para uma classe profissional que via aí reforçar-se um processo de autonomia profissional e disciplinar. De forma discreta, porém incisiva, institui-se a conveniência de um respaldo oficial ao aprendizado e à validação da arquitetura. Este modelo é suplantado com larga vantagem seu congênere italiano marcado por disputas dos clãs aristocráticos de riquíssimas cidades-estado. Um lugar na Academia é também o acesso aos encargos mais importantes e também, obviamente, às obras simbólicas.

*Charles d'Aviler:
categorias de simetria*

Exemplo de um dos primeiros egressos deste sistema é Charles Augustin d'Aviler (1653-1700), que começou trabalhando com Hardouin-Mansart e depois se transferiu para o sul da França (Languedoc), trabalhando para o estado e para a aristocracia local⁵⁰⁰. Seu *Cours d'Architecture*⁵⁰¹ (1691-93) se compõe de uma biografia de Vignola com uma descrição de edifícios desenhados por ele e por Miguel Ângelo e um dicionário de termos técnicos e conselhos práticos para a construção de edifícios com uma série de detalhes construtivos. Reverencia a velha guarda com referências a Lemercier, Salomon de Brosse e os dois Mansart. Sintomaticamente, o autor procura definir os dois conceitos de simetria que foram motivo de discussão na academia. O primeiro de *symetrie uniforme*, o antigo, ligado à proporção e o moderno, de *symetrie respectiue*, ligado ao rebatimento de eixos ou especularidade. Sem qualquer hipótese de exclusão mútua, parece indicar a perfeita convivência ou superposição, ainda que parcial, de ambos. Ou ainda, o acadêmico demonstrou perceber que sua prática não poderia prescindir de nenhum, nem

⁵⁰⁰ Kambartel, W. *Charles Augustin d'Aviler*. In : Wiebenson, *op. cit.*, p. 121-23.

⁵⁰¹ O título completo é *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole... avec une ample explication de tous les termes*. *Id.*

outro. Por seu conteúdo predominantemente prático e apresentação didática, sua obra teve bastante repercussão, levando-se em conta o número de reedições e traduções posteriores.

Félibien des Avaux:
historiografia oficial
e teoria da arte

Em *Des Principes de l'architecture*⁵⁰² (1676), André Félibien des Avaux⁵⁰³ (1619-95), historiógrafo (oficial), secretário da *Académie*, firma sua posição como *connoisseur* e teórico da arte. Sua idéia era a de um dicionário com termos concernentes à teoria e prática da arquitetura e demais artes, voltado para público amplo, *connoisseurs* como ele e amadores em geral. Sua publicação se firmaria, por um lado, como instrumento de controle e influência das belas artes por parte da doutrina acadêmica, e por outro lado, demonstraria uma tendência ao desenvolvimento da crítica como parte da opinião pública. É bem provável que sua amizade com os pintores Nicolas Poussin e Claude Lorrain tenha contribuído para alicerçar e desenvolver uma visão bem mais favorável à natureza que a manifestada por Serlio e contribuído para o firmamento do conceito do 'jardim francês'.

Michel de Frémin:
criticismo leigo

Michel de Frémin (1665-1704) não era arquiteto, mas um alto funcionário do Departamento de Pontes e Diques de Paris⁵⁰⁴ e possuía um conhecimento prático de engenharia. No entanto, com suas *Memoires critiques d'architecture* (1702)⁵⁰⁵ iniciaria uma era marcada pelo criticismo diletante geralmente em oposição contra os preceitos da *Académie*. Publicado em formato de bolso, utilizando uma linguagem coloquial e sem adentrar em questões técnicas seu livro fez sucesso entre o público leigo, influenciando uma clientela então em formação, não só da nascente burguesia como dos ascendentes setores de classe média. Seu mote principal era a recuperação do gótico e do sentido da construção e que a 'boa' arquitetura não estava nas ordens, que para a Academia representavam a verdade última, mas nas necessidades do cliente e nas circunstâncias do lugar. Nisto refletia as opiniões de Félibien des Avaux, mas, principalmente, adiantava o tema e o tom que seria utilizado por Laugier meio século mais tarde.

transformações sociais

O fato relevante aí é que o sucesso de sua empreitada evidencia justamente a entrada no debate arquitetônico de uma clientela até então excluída, com um gosto deslocado do padrão oficial, mas que se julgava no direito de participar e influir na discussão. O século XVIII se iniciaria com o incremento da expansão urbana de Paris e de outras cidades européias. Se, por um lado, a burguesia e a classe média tornam-se os motores, junto com o estado, desse processo inicial de urbanização das cidades, por outro a aristocracia, inspirada por Rousseau, passa a cultivar o gosto pela vida no campo e, especialmente, os seus lazeres. A mudança nos hábitos da clientela ou mesmo o aparecimento de uma nova, acarretaria, inevitavelmente mudanças nos processos de produção da arquitetura, tema ao qual retornaremos mais adiante.

⁵⁰² Título completo: *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts.* Kambartel, Walter. André Félibien de Avaux. In: Wiebenson, op. cit., p. 248-50.

⁵⁰³ *Id.*

⁵⁰⁴ Neuman, R. Michel de Frémin. In: Wiebenson, op. cit., p. 123-24.

⁵⁰⁵ O título completo é *Memoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture.* *Id.*

6.7 *Architettura civile*

Guarini

Como já dissemos, ao longo do século XVII, a tradição do tratadismo italiano dá indícios de esgotamento, pois nenhum tratado relevante ou original é mais publicado desde 1ª edição completa do grande tratado de Scamozzi, em 1615. Num século em que o *De Architectura* de Serlio parece assumir a condição de marco inexcedível, a aparição de Guarino Guarino (1624-83) assume, de certa maneira, um caráter heterodoxo. Mas apesar de fundamentalmente ainda um arquiteto barroco em sua devoção aos ensinamentos originais de Vitruvius, sua *Architettura Civile* inova na inserção de alguns temas até então proscritos da tratadística como no caso da defesa da arquitetura gótica e, por conseguinte, de uma maior importância à técnica da edificação em si.

geometria cartesiana

Reconhecido como hábil polemista teve uma vida profissional atribulada, ora como professor, ora como profissional, trabalhando em várias cidades, como Turim, Paris, Lisboa e Messina e ainda no leste europeu. Manteve uma longa contenda com Lobkowitz (Caramuel) em Roma e em Praga, a quem acusava de não entender nada de construção. Entre 1662 e 1666, foi professor na Sorbonne onde tomou contato com as proposições de *de l'Orme* (estereotomia) e de Desargues⁵⁰⁶, cujo intento era reunir a geometria cartesiana com a estereotomia. De seu tratado só foram publicadas em vida as gravuras, sob o epíteto de *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica* (1686). A publicação completa da *Architettura Civile* só seria efetivada em 1737⁵⁰⁷. O que constitui indicativo do provável desinteresse por seus pontos de vista à época ou mesmo o desprezo pelo aprofundamento da discussão sobre aspectos que não fossem o estritamente visual e plástico-ornamental.

ilusionismo ótico
e geodésica

De qualquer forma, vivendo no século de Bernini e Borromini, não poderia ser diferente. O arquiteto e religioso, como professor de matemática e filosofia demonstrava grande conhecimento destes temas os quais procurava aplicar diretamente em suas obras e considerações e, neste sentido, dedicava grande interesse às novas invenções. Isto ao lado de preocupações típicas de uma época marcada pelo ilusionismo ótico (*trompe l'oeil*) e pela física da luz. Em sua obra completa, dividida em cinco partes, as ordens estão na mesma escala de importância de seções (cortes), abóbadas e fachadas como no caso da *Ortografia* (Libro III). No primeiro livro (*Dell'architettura in generale*) abre com a defesa dos objetivos, princípios e natureza da arquitetura e sua relação com as ciências naturais e, no segundo (*Ichonografia*), apresenta solares, fundações e plantas. No quarto e no quinto livros as inovações correm por conta da abordagem geométrica mais densa e atualizada, característica mais forte da obra que continua na *Ortografia gettata* (Libro IV), que trata dos métodos de projeções de planos em superfícies e finaliza na *Geodesia* (Libro V), onde apresenta métodos para transformar uma forma geométrica em outra e para dividir figuras geométricas.

ciências naturais

Sua admiração pelo gótico (*ordine Gotico*) e pela estereotomia de *de l'Orme* o levam a pôr em obra complicadas estruturas parabolóides como no caso da Igreja de SS. *Sindone* (Fig. 6.10) em cujo transepto erige uma cúpula muito delgada, cujo sistema construtivo se assemelha a uma trama arbórea, e que sob a ação da luz apresenta um bem trabalhado efeito caleidoscópico do

⁵⁰⁶ Cujas propostas, de fato, antecipariam a geometria descritiva de Monge em mais de 150 anos. (N.A.)

⁵⁰⁷ Arntzen, E. *Guarino Guarini*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 118-21.

domo visto do transepto (Fig. 6.11). Isto, como de resto suas principais idéias, podemos dizê-lo hoje, se mostrava extremamente avançado para a época e o apelo às ciências naturais constituem um novo pólo de justificativa capaz, presumivelmente, de fazer frente à fúria decorativa do barroco tardio.

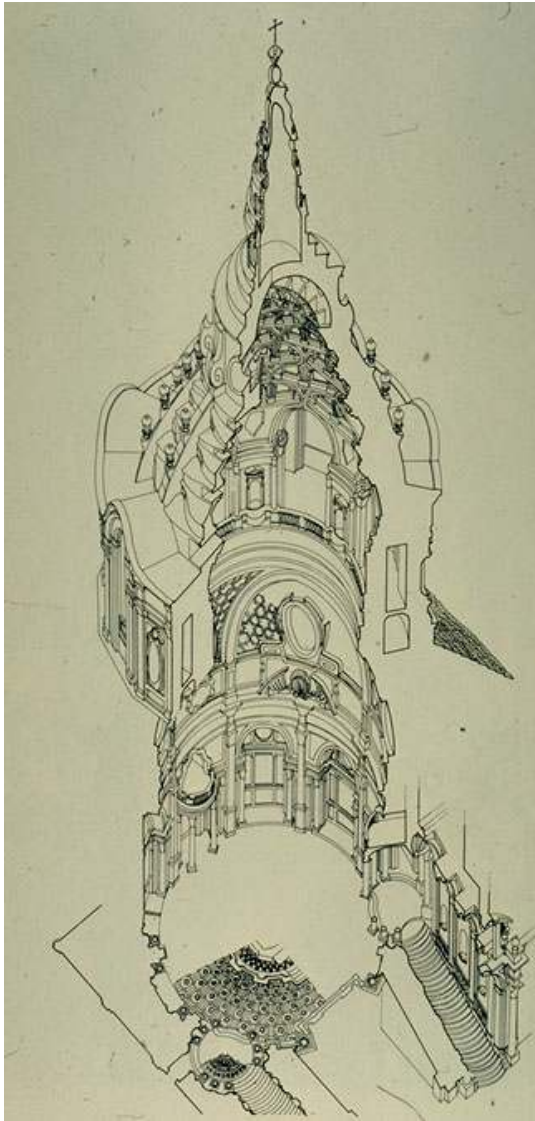


Fig. 6.10

Guarini.

Cúpula de SS. Sindone, 1688-83.

Estrutura parabólica (corte



Fig. 6.11

Guarini.

Cúpula de SS. Sindone, 1668-83.

Ótica e efeitos luminosos.

contradições

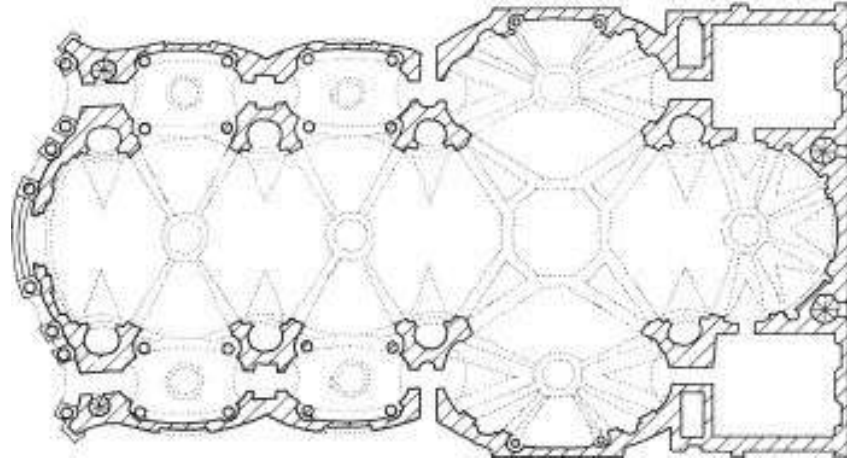
Mas apesar de todo o cuidado para a fixação das proporções, Guarini advertia contra a obediência cega a estas regras, que de nada valeriam senão levassem em conta o efeito visual e o *deleite* do espectador. Da mesma forma entendia que a utilização de materiais caros em profusão não garantia um efeito maior que o da correta e bem pensada distribuição: *la materia non fa tanto bella la Fabbrica, quanto la bella disposizione*⁵⁰⁸. Sua opção pela regularidade vitruviana através do uso do vazio-sobre-vazio e cheio-sobre-cheio⁵⁰⁹ não se exime de contradições, pois se o cheio sobre o vazio atentava contra a solidez do edifício, o que aconteceria com o vazio sobre o cheio? Da mesma forma sua defesa do *incontramenti*, ou alinhamento regular e sucessivo de compartimentos ao longo de um eixo, se esvai face ao uso de malhas geométricas complexas. Prática consolidada por Borromini e gênese das contorsões

⁵⁰⁸ Guarino Guarini (*Architettura Civile*, 1737, *op. post.*) apud Kaufmann, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁰⁹ "Ogni vivo sia sopra il vivo, ed il muro sia sopra il muro." *Id.*

dos planos verticais no interior e exterior de suas igrejas, objeto de uma difícil e primorosa articulação de figuras circulares e elípticas⁵¹⁰ (Fig. 6.12). Sua proposição da arquitetura como “*arte adulatrice, que non vuole punto per la ragione disgustare il senso*”⁵¹¹ é a afirmação de uma racionalidade que se admite contaminada pelo sensorial desde o início.

Fig. 6.12
Guarini.
Igreja da Divina Providência, c. 1650.
Planta.



*architettura eclesiástica:
retículas complexas*

A articulação dos espaços em obras de Guarini apresenta o resultado de um jogo sempre surpreendente de interconexão de figuras geométricas. Se nas obras de Palladio os espaços coincidem perfeitamente com a estrutura expressa pela matéria, em suas obras as plantas desvendam as estratégias de inscrição, circunscrição, sobreposição e divisão de uma figura geométrica inicial. É o caso das igrejas de *San Lorenzo* (1666-79, Fig. 6.13) e da Imaculada Conceição (1672-97, Fig. 6.14), realizadas em Turim. Na primeira, a nave quadrada é subdividida por um octógono em cujas faces se sobrepõem arcos, formando baías onde se alojam as capelas de base elíptica que avançam para o interior da mesma nave. Ao nível do domo, o alinhamento octogonal-elíptico erodido se recompõe como massa ou cheio pleno e as linhas verticais que emergem da nave se acomodam em quatro arcos alinhados pelo anel do lanternim, que, novamente, recompõe a distribuição octogonal. O espaço do coro surge como um prolongamento de uma destas capelas no eixo principal da nave. Acentua-se a direcionalidade e a hierarquia do eixo principal sobre o múltiplo rebatimento desta última, que não esconde as linhas geradoras do quadrado palladiano de nove partições. No lanternim, o entrelaçamento de oito faixas forma uma estrela no ponto de maior contraste luminoso, acentuando o efeito de desmaterialização gradual do domo pela pelo efeito da luz, numa expressão da estrutura mais próprio à tradição gótica do que à renascentista. O uso do mármore róseo como revestimento geral e do fuste das colunas, gera zonas de visualização em baixo contraste, que só são atenuadas pelo tom acinzentado das frisas e dos capitéis coríntios. No segundo exemplo, da Imaculada Conceição, o jogo de inscrição e circunscrição de círculos e octógonos, interconectados por um hexágono no centro da nave compõe um complexo e de leitura igualmente difícil. A complicada articulação dos motivos ornamentais do teto revela as dificuldades de resolução das tensões geradas pela projeção das linhas verticais ao nível da abóbada.

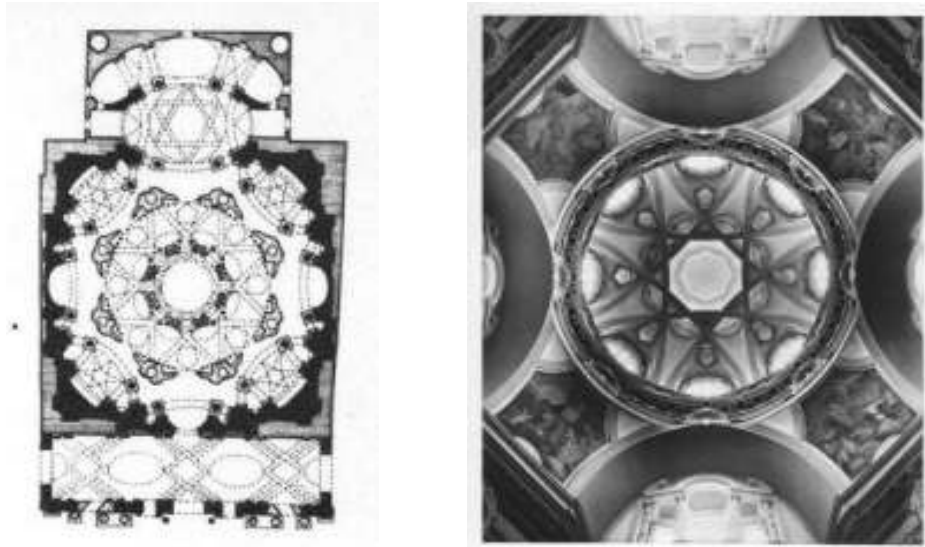
⁵¹⁰ Norberg-Schulz, C. *Baroque Architecture*.

⁵¹¹ “...arte que deve agradar os sentidos, que não que pela razão, desagradá-los.” Guarino Guarini (*Architettura Civile*) apud Kaufmann, *op. cit.*, p. 115.

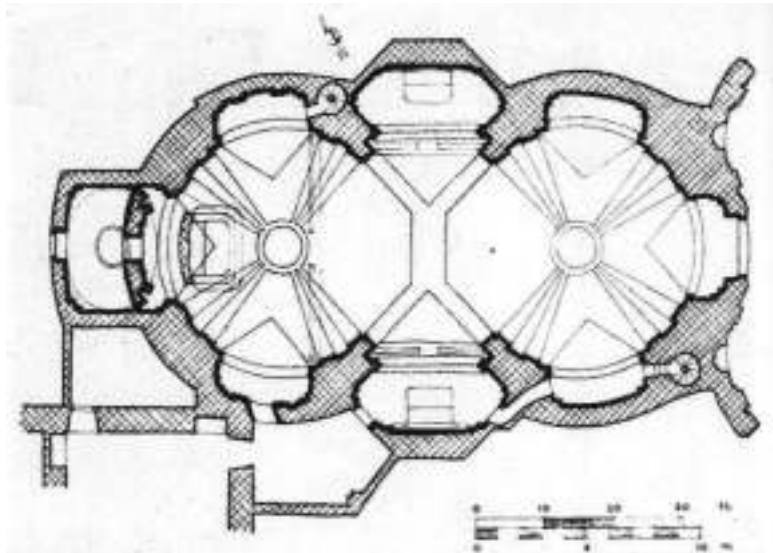
Fig. 6.13

Guarini.
Igreja de *San Lorenzo*,
1672-97.

Planta e vista da
cúpula.

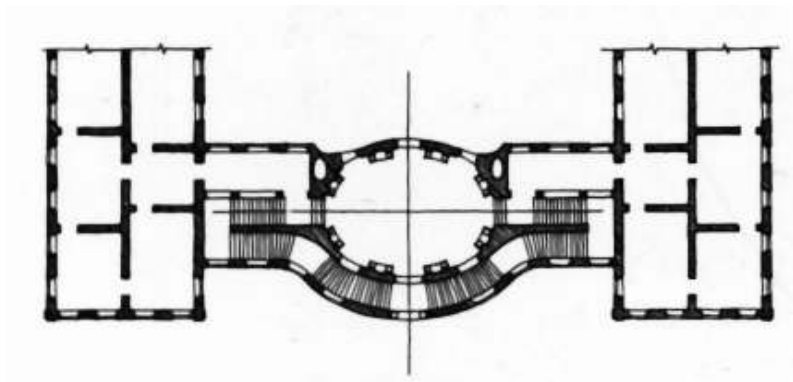
**Fig. 6.14**

Guarini.
Igreja da *Imaculada*
Conceição, 1672-97.
Planta.

**Fig. 6.15**

Guarini.
Palazzo Carignano,
1679-92.

Planta: complexa articu-
lação de níveis, espaços e
circulação.



architettura civile:
meios níveis

No *Palazzo Carignano* (1679-92), um salão elíptico disposto transversalmente no eixo principal de entrada é o tema que organiza todo o sistema de acesso ao edifício (Fig. 6.15). Dois lanços rebatidos de escada acompanham o perfil da elipse. Na fachada externa o conflito entre a regularidade entre a fachada e as aberturas é resolvido criativamente com o encaixe do patamar em nível intermediário com o aproveitamento dos vãos das janelas. Onde o ajuste do nível não foi possível, o emprego discreto da *porte-à-faux*, junto ao grupo principal da fachada, se mostra adequado. A escada, encaixada no corpo do

edifício, com seu ritmo ascensional em curva, com patamares iluminados estrategicamente numa seqüência de luz e sombra, levando a um salão superior profusamente iluminado. De fato, uma das mais bem sucedidas proposições de um histórico de escadarias⁵¹² iniciado pela *Scala Regia* de Bernini. A ondulação da fachada, reverberando o formato do salão e da circunvolução da escada confere uma importância adicional ao grupo central, dispensando maior carga na ornamentação. Esta informação, estritamente visual e perceptiva, dificilmente poderia ser representada numa elevação (*ortografia*), confere ao delicado ajuste em planta e à imaginação do arquiteto a solução de um espaço múltiplo de circulação ligando as duas alas do edifício e ainda permite a visualização corpo do domo do salão desde a rua.

A ornamentação da fachada, executada na própria alvenaria do edifício, em seu conjunto, vitruviana na regularidade, só é rompida pelo impulso vertical do pórtico de entrada. Aí, o jogo das ordens que Guarini estabelece parece se inserir dentro do que Kaufmann⁵¹³ aponta como a sua preferência pela gradação e concatenação à integração. Na base e no plano nobre, as ordens colossais abarcam três níveis de aberturas, mais espaçadas neste último. A ordem coríntia deste sobrepõe-se à dórica da base e nas alas laterais as aberturas centrais são agrupadas em duas fileiras verticais com as pilastras em aróstilo. A ornamentação das edículas segue um tema heráldico que contrasta com o rigor da ordenação e acrescenta uma expressão de excesso, já típica do rococó ou tardo-barroco, à edificação. A expressão final demonstra, então uma estratégia de conciliação entre três códigos distintos, revelada na conciliação entre a semiótica das edículas (1), a exposição da lógica construtiva pela alvenaria aparente (2) e a disposição arquitetônica das ordens (3). Mas face à crescente importância das plantas ao longo dos séculos XVI e XVII, deveríamos ajuntá-las como um quarto, e fundamental, nível.

Fig. 6.15

Guarini.
Palazzo Carignano,
1679-92.
Fachada: a ordenação é
entalhada na própria
alvenaria.



⁵¹² Millon, H. *Baroque and Rococo Architecture*, 1965.

⁵¹³ Kaufmann, *op. cit.*, p. 114.

Conciliação, portanto, é a resposta dos arquitetos barrocos à realidade da disjunção. A aparente unidade barroca, calcada num repertório de modelos e tipologias, já não se mostrava capaz de fazer frente às exigências programáticas como no caso do tamanho das edificações. É o que demonstram as solicitações do Louvre e do *Palazzo Carignano*. A idéia de Perrault proveio de seu entendimento das ordens como algo relativo ou que dependia das convenções humanas. A de Guarini adveio da prática e do alargamento de variáveis a serem atendidas pelo projeto. A clivagem dos códigos da arquitetura barroca é perceptível, senão conscientemente, pelo menos evidenciada na movimentação dos atores envolvidos ou, dito de outra forma, através da mudança da classe de problemas a serem resolvidos. Dentro de um esquema imitativo baseado em tipologias e modelos soluções desse tipo seriam impensáveis.

Guarini, por um lado, certamente estava abrindo um caminho para uma validação de 'gosto' de época, mas, por outro, também para o desenvolvimento de idéias inovadoras. Mas, por outro, a insistência na tradição reforça a suposição de que nada poderia ser excluído sob pena de uma dolorosa mutilação do raciocínio arquitetônico. Então há que se considerar o excesso de elementos e de procedimentos que parecem emperrar a marcha do sistema bem como multiplicar o número de decisões tanto quanto a meticulosidade necessária em cada uma das instâncias do processo. Como articular a ordenação com a disposição (*distribuzione*), estrutura (*sodezza*) e conveniência (*comodità*)? Suas decisões, no entanto, apontam para o favorecimento ora de um efeito ótico, ora compositivo, ou de uma idéia que julgasse forte o suficiente para uma situação particular. Como ressalta Kruft⁵¹⁴, a meta da arquitetura continua sendo a 'verdadeira simetria', da qual seria permissível desviar para agradar os sentidos, como no caso de um compromisso do arquiteto com a ótica, por seu conhecimento da perspectiva, pela adição ou subtração.

É bem provável que Guarini percebesse as ambigüidades de suas proposições e o quanto estas eram capazes de tornar clara a necessidade de mudanças de estratégia no que tange à complexidade crescente da composição. Complexidade que aumenta à medida que particularidades assomam como variantes importantes. Cada situação poderia ser melhor atendida segundo uma estratégia diferente, dando menos peso aos elementos a priori da composição. Neste ponto, as obras de Guarini testemunham o erro e o acerto, o fracasso e o sucesso. E o que se poderia generalizar a partir de sua experiência como arquiteto e teórico é um movimento no sentido da desagregação e dissolução de todo o sistema clássico. O rococó é o fruto de uma decisão dos arquitetos em favor da extrapolação das linhas ondulantes do barroco e da ornamentação prolixa, o horror vacui⁵¹⁵. É como se a 'elasticidade' houvesse se tornado uma propriedade das ordens. Trata-se de um processo claro e evidente de estereotipização onde o ornamento assume justamente este caráter evanescente. Se uma nova classe de ornamentos é proposta é porque se delinea uma nova categoria de relacionamento tipo-morfológico.

O fato é que o sistema de ordens estava se tornando inerte. A prática da maioria dos arquitetos e teóricos não demonstra a consciência do fenômeno, de modo que fatos com estes acabam sendo atribuídos à moda. Se as oscilações

⁵¹⁴ Kruft, *op. cit.*, p. 106.

⁵¹⁵ Expressão latina utilizada por Alois Riegl para designar medo do vazio. Norberg-Schulz, C. *Baroque Architecture*, 1971.

Quadro VI - Comparativo Sintético do Sistema albertiano-vitruviano com o proposto por Guarini.

	radical		conceitos operativos	
	latino	vitruviano	albertiano	Guarini
disposição	<i>dispositio</i>	<i>iconographia ortographia scenographia [ideae]</i>	<i>lineamenta</i>	
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar	● →	
distribuição	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos		
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	<i>concinnitas</i>	(concatenação)
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	<i>collocatio</i> [<i>sintaxe</i>]	
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular	<i>finitio numerus</i>	

teóricas de Guarini prenunciam a fase terminal do barroco, também são sintomas de um período perturbado em que a busca de uma síntese entre a novidade e a tradição se torna evidente. Entre o protótipo e o estereótipo, Guarini fica no meio do caminho, mas muitas de suas propostas ficariam para o repertório das gerações seguintes. Prenúncio daquilo que Krüger⁵¹⁶ denomina como 'ponto de catástrofe' tipológico, ou seja, quando o excesso de requisitos ornamentais, dentro de um processo de estereotipização, leva ao colapso da unidade estilística dos padrões arquitetônicos.

No epistemograma do **Quadro VI**, uma possível síntese do sistema guariniano aponta para a concentração das operações compositivas sobre o trinômio vitruviano *dispositio-decorum-distributio*, se levarmos em conta sua ênfase na relação planta-corte, na atenção dispensada aos materiais e à preocupação com os efeitos luminosos⁵¹⁷. Face a estes três últimos fatores *a priori*, a euritmia, ordenação e simetria tornam-se subsidiários e *a posteriori*.

⁵¹⁶ Krüger, M.J.T. *Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas*, 1997.

⁵¹⁷ Ressalta-se o fato de que Guarini, assim como Boldel identificava planta e composição como *distributio*, e o trato das ordens como *dispositio*. Kruft, *op. cit.*, 106.

Guarini, evidentemente, inverte a hierarquia do sistema clássico por clivagem entre a ordem *distributiva* e o aparato representativo. Mas esta estratégia redesenha o jogo vitruviano de interações simultâneas. Em suas categorias estéticas não há hierarquia entre as classes de operações. O que Guarini propõe faz com o sistema vitruviano se volte contra si mesmo. O efeito é extravagante, o sistema clássico é esfacelado, mas não há como lhe negar lógica, se entendermos isto dentro de uma hierarquia de particularidades. A recorrência à conciliação é o recurso que mantém o que ainda resta da congruência do sistema.

Paramos entre os dois estilos e o resultado é um novo tipo de arquitetura que é só meio-antiga e ainda nos pode fazer lamentar ter abandonado totalmente a arquitetura gótica.

Abbé Laugier

Repetem tão constantemente os princípios que lhes foram ensinados que, teimosos e pre-conceituosos, cobrem seus olhos como um véu que os impede de ver o que o resto da humanidade sinceramente admira.

Pierre de Vigny

... a arquitetura antiga está tão acima da gótica que não há qualquer comparação a fazer entre uma e outra, pois é certo que na arquitetura antiga as proporções gerais e particulares convém à solidez, o que não ocorre na arquitetura gótica.

L'unité consiste dans l'art de concilier dans son projet al solidité, la commodité, l'ordonnance, sans qu'acune de ces trois parties se détruisent.

Jacques-François Blondel

... a percepção sensível, quando orientada pelo sentimento do belo, melhor atinge a "idéia" do objeto, isto é, seu princípio de perfeição, tal como a inteligência atingiria, se pudesse.

Alexander v. Baumgarten

Belo é o que atrai, universalmente, sem conceito.

Immanuel Kant

7. Genealogia do Estilo III (Séc. XVIII)

A hegemonia francesa

O estudo das manifestações do estilo ao longo do século XVIII coloca alguns problemas importantes. Em primeiro lugar estão as continuidades e os desenvolvimentos evidenciados em obras de gênero como nos tratados de perspectiva (1), nas compilações de obras por parte dos gravadores franceses, mais especialmente, ou de autores independentes a partir de suas próprias obras e proposições (2), nas edições póstumas das obras de Guarini (1737) e Gallacini (1767) (3), nas obras de caráter didático dirigidas aos jovens aprendizes, que tomavam por modelo o *Cours d'architecture* do velho Blondel (4). São obras a partir das quais podemos remontar a linha central da evolução doutrinária dos textos arquitetônicos que nos interessam sobremaneira pela lógica de proposições e validação da prática arquitetônica.

Em segundo lugar, comparecem os escritos do criticismo diletante, na linha iniciada por Michel de Frémin. Gênero à parte, cuja maior expressão estaria na visão de clérigos como o jesuíta Laugier ou o franciscano Lodoli. Talvez o maior êxito de seus esforços esteja realmente na reconstituição de uma base comum de entendimento da arquitetura (como proposição), no caso do primeiro, ou no recurso à analogia lingüística, no caso do segundo. Embora se dirigissem ao leitor médio ou *connoisseur*, a extensão da influência de suas críticas sobre a prática profissional ainda é um tema insuficientemente estudado. Se pouca possa ter sido a influência direta sobre o trabalho profissional, é possível que possa ter influenciado no julgamento dos clientes dos arquitetos, sem dúvida um elo sensível pela capacidade de interferir diretamente no processo criativo.

Em terceiro lugar, dentro do quadro de demandas sociais, a emergência de títulos dedicados à arquitetura rural, na verdade modelos de residências rurais e de férias ou outros exemplos de aplicação arquitetônica a temas até então de menor importância. Trata-se manuais de como a arquitetura poderia permitir o desfrute das delícias do campo com todo o conforto, enfatizando um novo estilo de vida adotado inicialmente pela aristocracia e, à rebouque, pela burguesia e, depois também por alguns setores da emergente classe média, particularmente na França e na Inglaterra. Nessa esteira, obras curiosas sobre como adaptar 'estilos' góticos ou chineses a qualquer edificação e até mesmo o culto à *cottage*, surgem como uma curiosidade e uma demanda pelo pitoresco.

Em quarto lugar, há que se citar o aparecimento de gêneros originais como os propostos nos ensaios de Robert Morris e Viel de Sain-Maux e Piranesi. No caso de Morris, trata-se da demonstração das possibilidades do emprego de sistemas modulares de composição, ou seja, como um *a priori* dedutivo, quase sempre partindo dos exemplos palladianos. Em Saint-Maux, ensaios, na forma de cartas, explorariam o simbolismo potencial da arquitetural por meio da associação da arquitetura à cosmologia, numerologia e ao emprego direto da analogia lingüística. E no último, Piranesi, a exploração do lado fantástico e cenográfico da arquitetura pelo polêmico gravador italiano, cujos desenhos, que bem mais além da apresentação de belas e enigmáticas imagens, induzem a repensar a questão do ornamento numa perspectiva eclética.

Em quinto lugar, as abordagens inovadoras, revolucionárias ou visionárias, que se tornam mais comuns ao final do século, que rompem com as abordagens tradicionais, pondo um ponto final à agonia do grande sistema clássico-barroco e afirmando a validade das proposições neoclássicas. Com elas os arquitetos se defrontariam com duas novas dimensões que até então subliminares ou potenciais que são a questão da escala e da sociedade futura. Nelas tornam-se fracos dois vínculos até então fortes da criação arquitetônica: a harmonia do sistema e sua relação com o passado. Sintoma de um quadro de crescente instabilidade do sistema, e prenúncio claro de uma mudança de paradigmas, e o conseqüente recurso à configuração de protótipos, que é o que podemos observar especialmente nas proposições de Boullée, Ledoux e Lequeu. Com a progressiva relativização das ordens, a idéia de estilo passa a assumir uma importância até então inédita. Face à amplidão e potencialidades de um novo sistema em constituição, a arquitetura das ordens (ou sistema clássico) se mostraria cada vez mais impotente e inoperante.

Como painel de fundo às transformações no epistema arquitetônico no século XVIII, na podemos deixar de citar, estão as primeiras expedições arqueológicas à Grécia e ao Oriente, o avanço do colonialismo europeu e as guerras de independência das principais colônias, notavelmente os EUA, o contato com as civilizações chinesa e japonesa, a decadência do império colonial ibérico. No âmbito da ciência, a disseminação das propostas de Newton e Leibniz, seja pela idéia de um centro de gravidade como pelas aplicações práticas do cálculo integral, logo se veria constituindo o início da moderna engenharia do cálculo e da resistência estrutural. Já no âmbito filosófico, as idéias de Rousseau ganham enorme popularidade e, especialmente nas cortes, viram uma febre, enquanto que no político, os setores sociais emergentes sonham com o fim das monarquias e dos Bourbons.

Entrando na questão da Estética, um dado fundamental é a sua proposição como disciplina filosófica por Alexander von Baumgarten⁵¹⁸ em sua *Estetica* (1750-58). Na obra propugnava uma separação do conhecimento sensorial que chega à apreensão do belo, próprio à arte, daquele lógico que chega à apreensão cognitiva, próprio à ciência. Tomou, portanto, do radical grego *aisthesis* [percepção] a palavra para designar a nova disciplina, dedicada ao estudo da realidade sensível e das reações dos sentidos humanos. Mas a maior importância de seu trabalho é no sentido da concepção subjetiva do belo, como algo resultante da percepção humana, não sendo mais uma propriedade simplesmente objetiva das coisas, como na estética pitagórica e neo-pitagórica até então dominantes. O sentimento do belo, para Baumgarten, residia numa zona obscura inacessível à inteligência, que formulava sugestivamente como “faculdades inferiores do espírito levadas à última potência”, típicas ao gênio, pois “a percepção sensível, quando orientada pelo sentimento do belo, melhor atinge a ‘idéia’ do objeto, isto é, seu princípio de perfeição, tal como a inteligência atingiria, se pudesse”⁵¹⁹. Suas idéias seriam retomadas pelo fundador da filosofia moderna, Immanuel Kant (1704-1804), em sua *Crítica do Julgamento*⁵²⁰ (1791), vértice fundamental da construção da idéia ocidental de subjetividade.

Arquitetonicamente isto se reflete no crescimento das cidades, no gosto pela vida no campo e no interesse por culturas exóticas. O aumento do conhecimento das manifestações da civilização helênica contribuiria, por sua vez, para fazer ruir todo o castelo teórico erguido na linhagem Vitruvius-Alberti-Serlio-Vignola-Palladio-Scamozzi, tal como codificado por François-Nicolas Blondel. As medições de Desgodets, que já nos referimos no capítulo anterior, foram pioneiras neste sentido e trariam grandes desdobramentos, por isso mesmo, possibilitaria desdobramentos. A ‘querela dos antigos e modernos’ havia sido enfim vencida pelos modernos e, é claro, Perrault, provocando o deslizamento dos grandes sistemas proporcionais para o segundo plano da história. No entanto, na falta de um substitutivo às ordens resta a questão: sem as ordens como reconhecer a excelência de uma obra de arquitetura? Seria possível uma arquitetura digna sem ordens? E como seria ‘feita’ uma obra sem ordens? Tais seriam as origens das angústias e especulações a que os textos teóricos se debruçariam. Enfim, já não se tratava mais de mudanças de estratégia, mas de uma transformação do próprio jogo, ainda que lenta e paulatina.

7.1 Continuidades e desenvolvimentos

problemas estéticos

A produção tardo-barroca teria de lidar com o excesso. Todavia, o que se entende por expressão do Rococó na arquitetura é uma parte pequena e localizada da produção ocidental na qual, partir de agora, já devemos incluir as colônias do Novo Mundo. Ocorre que grande parte da produção que podemos contemplar como arquitetônica segue as linhas gerais já traçadas no século precedente, com atualizações importantes, como as que ocorrem na França e na Inglaterra. Outro dado importante é o alargamento do repertório arquitetônico com a inclusão de exemplos trazidos e buscados na Grécia e na

⁵¹⁸ Baumgarten, Alexander Gottlieb von. *Estetica*, 1750 (v. I) e 1758 (v. II). O primeiro uso do termo foi registrado em sua obra anterior, *Meditações sobre as questões filosóficas da obra poética*, de 1735. Seus livros foram utilizados por Kant como texto de aulas. Sua *Estética*, no entanto, é uma obra inacabada. (N.A.)

⁵¹⁹ Baumgarten *apud* Souriau, Etienne. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

⁵²⁰ Título original: *Kritik der Urteilskraft*, 1791.

Pérsia, Egito, além da Índia e da China.

No seio das tensões oriundas de necessidade estruturais, conveniências e ordenações, ganha força uma de ornamentação mais elástica, menos representativa e menos monumental. Mas o aparato ornamental do rococó não pode ser confundido com a marcação *arquitetônica* das ordens [=tectônica], que procura o efeito monumental, nem a expressão de uma ordem gramática. Nos limites de uma compreensão tipo-morfológica trata-se, evidentemente, de um processo de estereotipagem pela importância sintática conferida ao ornamento. Sua função parece ser a de 'suavizar' as arestas da geometria altamente elaborada do barroco, mas em geral se afastando dos códigos da estrutura geral da edificação ou criando uma sub-estrutura interna, independente inclusive, capaz de realizar todos os caprichos de desenho do espaço interno, tratado praticamente como uma peça de mobiliário⁵²¹ ou ourivesaria.

Mas em que consistem exatamente estes motivos 'decorativos'? É possível distinguir 'decoreção' de 'ornamento'? Os motivos florais, a estatuária, as conchas e o *trompe l'oeil* da arquitetura tardo-barroca imprimem ritmos visuais às linhas de superfície, são menos uma causa do que a consequência da super-elaboração geométrica. Pois é nesse sentido que a produção arquitetônica do século XVIII, em linhas gerais, pode nos ajudar a melhor entender uma separação de gêneros e certo tipo de considerações de valor. É o caso das valorações classicistas que vêem no excesso ornamental uma sorte de conspiração contra a afirmação de uma arte regida como uma gramática, onde o ornamento é uma forma de ênfase. Fora do eixo anglo-francês, o rococó constitui o estilo padrão das novas edificações, acompanhando mais ou menos o mapa da presença católica, ou seja, o sul da Alemanha, península ibérica e colônias do Novo Mundo, Hungria, Áustria e República Tcheca. Na Itália esta expressão se concentra nas mãos de discípulos de Guarini.

A percepção do gótico é acompanhada pela apreensão da fragilidade de sua estrutura tanto quanto a dificuldade de encontrar neste estilo um espaço para a ornamentação retórica. Na ordem geral da produção barroca, este 'espaço' não poderia ser nem tão excessivo como no rococó, nem tão exíguo como no gótico. Nem mobília, nem gaiola, o padrão clássico-barroco ainda imperaria no decorrer do século como um adequado meio-termo a todo tipo de edifícios (*decorum*), onde a estrutura e o código visual da ornamentação procuram manter alguma correspondência.

Mas em meio à ornamentações prolixas e intermináveis discussões sobre a arte 'goda', o 'gosto grego' se estabelece nos círculos cultos e se nutre com publicações detalhadas dos monumentos da península ática. Mas mesmo que os motivos gregos (frontões, colunatas, escadarias) não fossem utilizados explicitamente, nota-se, nos novos edifícios na França e na Inglaterra, particularmente, a tendência a uma simplificação geral das linhas, fugindo aos moldes do 'conturbado' barroco italiano.

7.1.i Mapeamento

França

Em linhas gerais a produção arquitetônica do século XVIII poderia ser sintetizada na França pelas obras de Ange-Jacques Gabriel (1698-82), Germain

⁵²¹ *Rocaille* é a expressão para rococó e que significa o emprego de conchas em decoreção. Nesse aspecto se associa ao estilo de mobiliário à época de Luís XV e seu longo reinado (1715-1774). (N.A.)

Boffrand (1667-1754) e Jacques-Germain Soufflot (1713-80). O primeiro notabilizado pelo *Petit Trianon* (1762-82), pequeno palácio de fim-de-semana ou festas para Madame du Barry e por seus estudos para a Praça Luís XV (atual Concorde), que interessam pela proposta de manejo integrado de grupos escultóricos, massa edificada, vegetação, ponte e rio. O segundo pelo interior do *Hôtel Soubise* (1730), particularmente pelo efeito da ornamentação intrincada, unificada e elegante da decoração do *Salon Ovale* e o terceiro pela Igreja de Santa Genoveva (1758-91), atual *Panthéon*.

Na França do século XVIII, viver em Paris passou a ser uma alternativa atraente ao 'tédio de Versalhes' e à mesmice da corte. No crescente interesse pela vida urbana, em todos eles se podem perceber os novos traços evocativos da antiguidade grega, de sua *civis*, valor então em franca emergência. Na esteira das medições de Desgodets, o *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), de David Leroy, dá o toque exato para a relevância desta 'nova' antiguidade finalmente disponível para a consulta e repertório dos arquitetos. Em geral, a arquitetura francesa do período foi pautada pela sobriedade, elegância, comedimento e, principalmente inteligibilidade. As linhas horizontais ganham nova força e a forma-pórtico do templo grego é geralmente sugerida ou aplicada literalmente como na igreja da *Madeleine* (inic. 1764) por Contant d'Ivry, assim como nas fachadas do *Petit Trianon*. Esta contaminação cultural pelo helenismo confere o vigor e a modernidade que contrastam com a síntese ecleticamente dúbia de Soufflot, onde elementos helênicos se mesclam com outros tomados ao classicismo italiano. Para Kaufmann isto tudo indica um movimento centrípeto do neoclassicismo, com acentuada tendência à introversão, em tudo oposto ao barroco, centrífugo e extrovertido⁵²². No caso do Panteão, a hesitação, portanto reside na recusa em adotar não só uma nova linguagem como também uma nova estratégia de configuração. Em suma, a nova linguagem não triunfaria sem a adesão aos novos protótipos do final do século XVIII. Jogada que o talentoso arquiteto Gabriel soube compreender muito bem.

*Itália, Alemanha
e leste europeu*

Na Itália, a produção mais representativa, particularmente na região de Turin, se dá pelas obras do discípulo de Guarini, Filippo Juvarra (1678-35), como a Igreja do Carmo (1732) e o Palácio Stupigini (1729-33) e Bernardo Vittone (1702-70), pupilo de Juvarra, autor das igrejas de São Miguel em Rivarolo Canavese (1759) e de *Santa Maria di Piazza* (1751-68). Na Áustria, pelas obras de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), como a *Karlskirche* (1715-33); de Jakob Prandtauer (1660-1726), o Monastério de Melk (inic. 1702) e de Lucas von Hildebrandt (1668-1745), pupilo de Carlo Fontana, a Igreja Piarista de Viena (inic. 1716) e o Palácio do Belvedere (1700-23). Na Alemanha, um pouco mais tardiamente, pelas obras de Johann Michael Fischer (1692-1766), como a igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren (inic. 1744), tida como o ponto culminante da expressão rococó; Matthaeus Daniel Pöppelman (1662-1736), como o *Zwinger* (1709), espécie de pavilhão de festas; Johann Dietzenhofer (?-1726), como a igreja o Mosteiro Cluniaco de Banz (inic. 1710) e de Balthasar Neumann (1687-1753), como na *Residenz* de Würzburg (1719-44) e na Igreja da Peregrinação de *Vierzehnheiligen* (1743-72)⁵²³.

Em todos encontramos as mesmas plantas hiper-articuladas com interpenetrações de espaços múltiplos desenhados a partir de composições geometricamente complexas. Chega a ser comum, nestes casos, que fachadas relati-

⁵²² Kaufmann, *La Arquitectura de la ilustración*, 1974, p. 172-73.

⁵²³ Millon, H. *Baroque and Rococo Architecture*, 1965.

vamente sóbrias escondam interiores de deslumbrante luminosidade como nas igrejas da Abadia Beneditina (Ottobeuren) de Fischer ou da Peregrinação (*Vierzehnheiligen*) de Neumann, onde além de uma espacialidade quase incompreensível, uma ornamentação dourada pontua as arestas dos volumes do teto, delineando suas linhas de forma em meio à profusão de ornamentos, o que, alternado com espaços claros, lisos e polidos dão a impressão de um ambiente celestial, exuberante e de uma leveza ímpar (Fig. 7.1).

Fig. 7.1.a

Balthasar Neuman.
Igreja da Peregrinação
(*Vierzehnheiligen*), 1743-
72.
Planta.

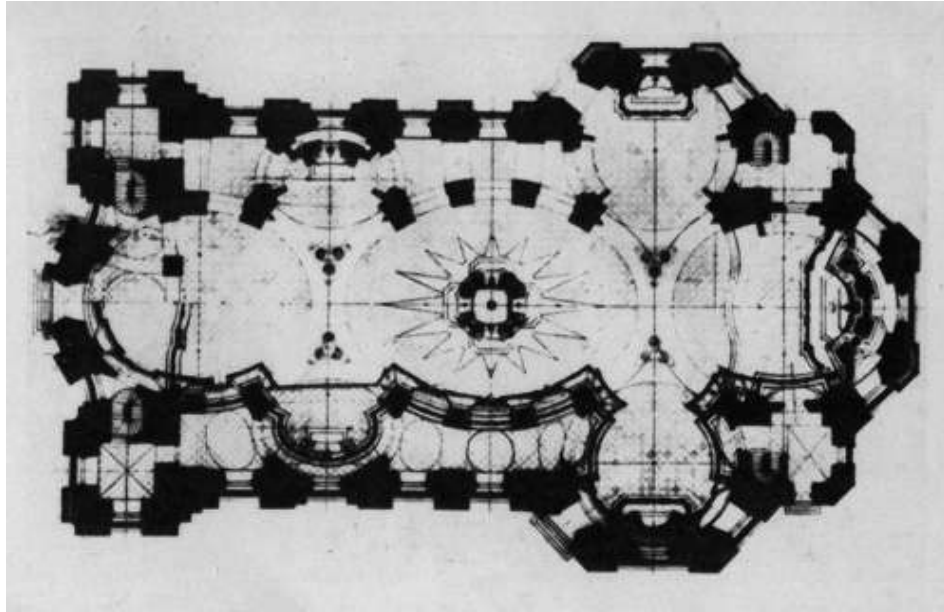


Fig. 7.1.b

Id. acima.
Nave principal e altar.



Carlo Fontana

Em todos estes a influência de Guarini é notável ou simplesmente direta, tanto quanto o aprendizado com Carlo Fontana (1638-1714). Este último um notável, mas pouco conhecido arquiteto, religioso e professor de Roma que realizou aprendizado com Pietro da Cortona e Carlo Rainaldi, foi contemporâneo e colaborador de Bernini e Borronimi e ainda teve uma série de notá-

veis discípulos como Juvarra, Pöppelman, v. Hildebrand e v. Erlach, além do inglês James Gibbs e de Nicola Michetti, que viria a trabalhar na Rússia. A expansão da área de influência de Fontana, nesse sentido, segue a trilha de países que despertam tardiamente para um interesse maior pela arquitetura assim como se concentra em regiões pouco ou nada afetadas pelos movimentos reformistas (protestantes). A expressão rococó do leste europeu significaria esta adesão sem reservas ao *modo* italiano de produção arquitetônica, que também pode ser observada na música e na ópera⁵²⁴, mas com alguns toques de originalidade. Nesse aspecto, caberia a v. Erlach, rival de v. Hildebrand, a presunção de sugerir que ‘os austríacos não precisariam mais importar arquitetos’⁵²⁵.

Inglaterra

Desprovida de um ‘renascimento’, a arquitetura inglesa já nasce barroca. A produção ‘renascentista’ de Inigo Jones (1573-1652) e seu genro John Webb (1611-1672), como vimos no capítulo anterior, já parte de Scamozzi e Palladio. E nesta linha surge o barroco italianizado e ‘atualizado’ mas já com alguns traços franceses, de Sir Christopher Wren (1632-1723), arquiteto da reconstrução da igreja de São Paulo⁵²⁶ (proj. 1668-75, conc. 1708) e do Hospital Naval (1694-1742). Na Inglaterra, a produção do século XVIII remete ao século anterior marcado pelo barroco ‘italiano’ ou, se quisermos, de uma apropriação ‘à inglesa’ do léxico e da sintaxe dos mestres italianos, como Bernini, e também franceses, como Mansart e Le Vau⁵²⁷. Esta síntese eclética, que podemos apreciar em obras como a Catedral de São Paulo e o Hospital de Greenwich (ou Hospital Naval), inicia a inserção e discussão das propostas inglesas em termos ‘continentais’. A produção inglesa do séc. XVIII prossegue pelas mãos de John Vanbrugh (1664-1726) em obras como o Castelo Howard (1701-14) ou o Palácio Blenheim (1705-24); de Thomas Archer (1668-1743), a Catedral de Birmingham (1709-15) e o pavilhão de Kent (1709); de James Gibbs (1682-1754), que estudou em Roma com Carlo Fontana, os prototípicos edifícios da Câmara Radcliffe (1737-49) e da Igreja de Saint Martin-in-the-Fields (1721, projeto), que testemunham a influência da obra de Palladio⁵²⁸; de Lord Burlington (1694-1753), a Casa Chiswick (1717-27), notável releitura da *Villa Rotonda* de Palladio, embora com fachadas diferentes na frente, fundos e laterais; de Nicholas Hawksmoor (1661-1736) as igrejas de Cristo (1723-29) e de São Jorge (1715-23), onde motivos palladianos são combinados com referências gregas num jogo de contrastes simbólicos que resulta estranho e fantástico⁵²⁹; de William Kent (1685-1748), que se dedicou mais à arquitetura de interiores, a Casa Holkham (1732-39), onde um corpo central palladiano é acrescido de quatro outros retangulares em suas esquinas, às quais se interligam por discretas passagens; de John Wood, o velho (1704-54), dito *Wood of Bath*, o *Circus* de Bath (1754-67), que partia das medidas do círculo de Stonehenge; e de seu filho John Wood, o jovem (1728-82), o famosíssimo *Royal Crescent* (inic. 1767), com suas fachadas perpendiculares a um plano semi-elíptico, onde várias casas compõem um único e majestoso conjunto barroco; e de Robert Adam (1728-92) uma série de projetos de casas e prédio públicos, inclusive uma ponte (Puteley, Bath, 1770), mas que se notabilizou principalmente pelo desenho de interiores.

⁵²⁴ Carpeaux, *Uma Nova História da Música*.

⁵²⁵ Millon, *op. cit.*, p. 43.

⁵²⁶ Destruída durante o incêndio de 1666. (N.A.)

⁵²⁷ Barker, B. *Sir Christopher Wren*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 132-33.

⁵²⁸ Kaufmann, *op. cit.*, p. 20

⁵²⁹ *Id.*

O percurso da arquitetura inglesa ao longo do século XVIII revela uma relação conflitiva com os moldes italianos. Se o fazer arquitetônico implicasse aí uma comparação ou referência incontornável ao *modo* italiano, duas alternativas pareciam possíveis: ou ser mais italiano do que Palladio, ou dispor, conscientemente de um leque de alternativas mais amplo e optar por um universo eclético. No primeiro caso situam-se as obras de Vanbrugh e Lord Burlington e, no segundo, as de William Kent e Robert Adam, onde a expressão barroca se ‘congela’, transformando-se num catálogo inerte de motivos decorativos sacados da tradição italiana *à la mode*. Um caminho híbrido, porém mais conseqüente, tenta a síntese entre estas duas expressões porém com a mescla original de elementos gregos ou arqueológicos, como no caso da saga de John Wood ou das igrejas de Hawksmoor, originando obras de um simbolismo muito forte e, por isso mesmo, mais paradigmático. Segundo Kaufmann são as obras que mais se aproximam da arquitetura revolucionária francesa, pois denotam uma transformação bastante radical nos processos compositivos, chegando a sugerir a possibilidade de um desenvolvimento autônomo⁵³⁰.

Contudo, na Inglaterra não se observa formação de nenhum desenvolvimento semelhante ao rococó ou tardo-barroco do leste europeu. O atraso cultural em relação ao continente não é uma explicação suficiente e teremos que nos deixar guiar pela peculiar autonomia do pensamento arquitetônico inglês. Em parte pelo fato de que uma tradição ‘palladiana-scamosziana’ já estar configurada e integrada à prática. De outra parte, provavelmente, por questões culturais e religiosas, seja por um ecletismo arraigado ou por recusa a um padrão ornamental ‘católico’ ou ‘papista’. O interesse pelo exótico de certa maneira denota o tipo de relacionamento comercial com as ‘colônias’, geralmente civilizações há muito constituídas como a Índia e a China. E o gótico, por sua vez, era visto mais como um estilo das construções eclesiásticas e universitárias. Enfim, é bom ressaltar que, diferentemente da França, nunca houve na Inglaterra um estilo ‘oficial’.

Península Ibérica e colônias

Em Portugal e Espanha, países muito pouco afetados pelos movimentos protestantes, por um lado, e por outro, em pleno enriquecimento oriundo do comércio com as colônias, a passagem do século XVII ao século XVIII mostra um arrefecimento da atividade teórica. A tradição iniciada por Juan de Herrera é abortada e dá lugar à livre importação de modelos italianos ou franceses. Como no plateresco⁵³¹ [mourisco + ordens italianas e/ou formas góticas], formas de origem distinta se mesclam na concepção, estritamente ornamental, de portadas de igrejas ou palácios. No vácuo de uma teoria própria capaz de respaldar sua produção a tradição ibérica incorre no hibridismo, atacando a concepção da obra muito mais no pormenor escultórico e na pequena escala do que no conjunto ou na composição. Passa direto, e sem etapas intermediárias, do plateresco ao rococó, cuja ornamentação complexa e intrincada se expressa pela quase ausência de espaçamentos, entre os diversos motivos⁵³². Os elementos estruturais ou sua representação perdem importância face à

⁵³⁰ *Id.*, p. 35. Sobre o quê o autor cita Ledoux: *La plupart des hommes instruits ne jugent que lorsqu'il comparent: compilateurs exacts, ils s'appuient sur tous les exemples qui servent de boussole. (L'Architecture considérée sur le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Paris, 1804.)*

⁵³¹ O nome vem de *plata*, da técnica dos trabalhos em prata. Daí a popularização de uma versão segundo a qual ‘barroco’ viria de *verruca*, um tipo de pérola defeituosa. ‘Barroquismo’, antes de ser aplicado à arquitetura, era expressão empregada ao trabalho dos ourives que trabalhavam com estas pérolas (nem redondas, nem forma de pêra), ou seja, um tipo de trabalho artístico em que predominavam as linhas curvas. Santos, P.F. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*, 1951. Calzada, A. *Historia de la arquitectura española*, 1933.

⁵³² Norberg-Schulz, C. *Baroque Architecture*, 1971.

complexa interconexão de motivos. Ao deslocar a importância dos elementos estruturais e compositivos da concepção arquitetônica para a ornamentação aplicada, já nos caberia duvidar se não estaríamos mais em presença do trabalho de um ourives do que de um *lineamento* arquitetônico. É a expressão que melhor correspondente, no ocidente, à idéia do *horror vacui*, tal como proposta por Riegl⁵³³.

Américas

Os caminhos da arquitetura colonial na América do Sul, Central e o sul da América do Norte (México, Novo México, Califórnia e Flórida) seguem a mesma trilha das missões jesuíticas⁵³⁴. Os padres da Companhia de Jesus, versados em desenho e geometria e, provavelmente, com algum exemplar do tratado de Vignola ou outro na bagagem, vinham para o Novo Mundo com a missão não apenas de transformar gentios em cristãos, mas também em construtores e artífices. Pode-se conjecturar que os exemplares dos tratados, ou partes destes, inclusive, passassem de mão em mão, alimentando a preferência por um tipo de expressão bem específico. Traçar-se o caminho destes tratados pelas Américas já é em si um enorme e potencial campo de trabalho e pesquisa que poderia lançar luz ao estudo do desenvolvimento da arquitetura por estas terras. Sem o gótico, nem o românico, sem ruínas romanas, tampouco gregas, a arquitetura passaria por formas arcaizantes, resultado da simbiose da construção vernacular com as formas ‘importadas’ do maneirismo barroco, evoluindo até uma expressão muito particular, que poderíamos considerar, com certa condescendência, como autóctone. O barroco mineiro, no Brasil, por exemplo, apresenta este hibridismo, em *sinergia* com as proposições de Caramuel e Guarini como também por *alguma* forma de influência dos discípulos de Carlo Fontana na península ibérica, especialmente Juarra⁵³⁵.

Mas que outros modelos poderiam ter sido usados para a prática de arquitetura senão os trazidos da Europa. Excluindo México, Guatemala, Peru e Equador, às voltas com os vestígios onipresentes das civilizações maia, asteca e inca; na América do Sul Atlântica, ou seja, Brasil, Uruguai e Argentina, as influências indígenas foram de pouca ou nenhuma monta. No caso das culturas pré-colombianas da cordilheira e da América Central, a depreciação estética de iconografias pagãs não decorre só do ‘barbarismo’ e ‘cruela’ dos gentios, mas também por obra da conversão de gentios. Mas os monumentos que restaram testemunham a sofisticação técnica e estética das culturas extintas. Isso certamente retornaria na hibridização do vernáculo com o barroco erudito europeu de que temos tantos exemplos em Lima, Cuzco e Arequipa, Quito, La Paz e Potosí, Bogotá e Cartagena, e nos estados da Califórnia e do Texas, ainda que um pouco mais toscos⁵³⁶ (Figs.__). O que não ocorreu na outra parte da América, onde a desapareição paulatina de grandes contingentes populacionais não deixou obras de vulto, nem documentos, a não ser, justamente, as igrejas construídas pelos indígenas, como no caso das Missões do Prata⁵³⁷.

⁵³³ Riegl, Alois. *Stilfragen* (Berlim, 1893).

⁵³⁴ Nuttgens, P. *The Story of Architecture*, 1997, cap. 7.

⁵³⁵ Calzada, *op. cit.*

⁵³⁶ Buschiazzo, M.J. *Estudios de arquitectura colonial hispano-americana*, 1944.

⁵³⁷ “Tal com as que também houveram no México e na Califórnia. No caso das missões do sul da América, estas testemunham a sofisticação e o prodígio de transformar indígenas em experimentados artífices. No caso de São Miguel das Missões, há especulações sobre construção de uma provável cúpula, ao que tudo indica jamais iniciada. Mas isto já é um forte indício do estágio de desenvolvimento técnico a que as missões haviam chegado. A cúpula, apesar de impro-

Brasil

Salvo por alguns traços mais definidos, embora muito restritos geograficamente, como no caso da cultura marajoara, tudo indica que uma estética arquitetônica colonial estaria fadada por um lado, pela extensão e ampliação de procedimentos técnicos associados à prática vernácula⁵³⁸ e, por outro lado, pela atualização ou imitação dos modelos europeus que haveriam de chegar ao continente: por via impressa (1), por profissionais emigrados (2) ou por cidadãos que pretendiam reproduzir na colônia o estilo de vida da metrópole (3). No caso brasileiro não está claro, ainda, quais teriam sido estes tratados ou quem os trouxe, salvo, talvez, no caso das Missões. Se nestas os padres teriam uma presumível aptidão para o desenho⁵³⁹, é possível que no resto do país a trilha do estilo se desse por meio de cristãos novos ou membros da maçonaria, hipóteses bastante plausíveis. A terceira condição seria preenchida por uma classe enriquecida pela atividade da mineração e por grandes proprietários rurais eventualmente estabelecidos ou em contato direto com os núcleos urbanos.

No continente americano esta influência difusa está a cargo daqueles que, notoriamente, sabiam desenhar e seriam capazes de propor ou adaptar estruturas estéticas mais complexas ou com maior refinamento sintático. Com os ciclos econômicos históricos, ocorre a formação de extratos urbanos de classe média, ou seja, profissionais e pequenos comerciantes. Apesar das escassas oportunidades de aprendizado e aprimoramento técnico, é daí que surge, já num segundo estágio, a mão-de-obra intelectual necessária à construção de prédios representativos como igrejas, em primeiro lugar, e prédios públicos, em segundo. Embora de ascendência predominantemente européia, muitos já eram nascidos e educados no local, ponto em que a participação religiosa tem notável destaque. Mas esta já é uma sociedade capaz de produzir um artista do quilate de Antônio Francisco Lisboa (1730-1804), cuja produção, devida e comprovadamente 'riscada'⁵⁴⁰, é comparada com a de Balthazar Neumann⁵⁴¹.

América do Norte

Os caminhos da produção e da teoria da arquitetura seguem por caminhos diferentes. Há que se considerar uma questão social crítica. A colonização da América do Norte é um movimento de europeus que para lá se transferiram em busca de liberdade e fugindo de perseguições religiosas. Ao invés da alvenaria, preferida nas outras Américas, as construções são basicamente de madeira. Na costa leste dos EUA, os mais ricos construíam no estilo georgiano da Inglaterra, inicialmente em madeira (*balloon frame*) e posteriormente já

vável, seria inédita em território brasileiro e contrastaria ainda mais com a pobreza lancinante de nossas primeiras igrejas." Santos, *op. cit.*, p. 152.

⁵³⁸ "Há que se considerar que as primitivas igrejas brasileiras de fins do século XVI e princípios do século XVII, ainda quando inspiradas em modelos eruditos portugueses (jesuíticos ou não), não eram executadas com o mesmo apuro e perfeição da metrópole (sic). Os projetos eram simplificados por imposição natural do meio, que não dispunha de mão-de-obra habilitada. Daí as nossas igrejas da época - mesmo as mais importantes - apresentarem grande singeleza de traçado (não raro em contraste com o apuro e a elegância de certas partes delas, tais como retábulos de altar, que costumavam ser executados no reino e vinham já prontos para cá.) (...)" *Id.*, p. 152.

⁵³⁹ Segundo Paulo Santos, a ordem jesuíta designou, em 1577, o padre Francisco Domingos (?-1632), que havia acompanhado as obras da igreja de São Roque, em Lisboa, onde teria travado contato com o arquiteto italiano Felipe (?) Terzi, que viria a sucedê-lo na direção da mesma obra. Consta que o referido clérigo trabalhou na construção de igrejas em Olinda e Salvador. *Id.*

⁵⁴⁰ "O apuro formal da fachada da igreja de N. Sra. do Monte do Carmo não teria sido atingido por outro meio. Aleijadinho provavelmente aprendeu a desenhar com o pai, Manuel Francisco Lisboa, construtor. Mas a origem do refinamento técnico e estilístico do primeiro ainda permanece em sombra. Na verdade, a fachada é atribuída a ele por uma questão de estilo e por ser muito semelhante à fachada da igreja de São Francisco de Assis, na mesma cidade, e esta sim comprovadamente 'desenhada'." *Id.*, p. 70.

⁵⁴¹ A comparação é do Prof. Paulo Santos. *Id.*

em alvenaria de tijolos aparentes⁵⁴². Outra característica é a importância atribuída aos jardins, arborização urbana e áreas verdes. No Canadá, o padrão construtivo segue as mesmas linhas da costa leste americana, mas o padrão estilístico muda um pouco em função da imigração normanda na Nova França (Québec) e Acadia, na costa oriental. A cabana típica de colono, geralmente, é de toras de madeira empilhadas e intertravadas, como no norte dos Estados Unidos. Mas como a imigração é bem mais recente que a americana, os exemplares do séc. XVIII são muito escassos, e na maioria dos casos trata-se de fortificações. E ambos os países, a abundância de madeira desempenhou um papel muito importante na construção residencial.

Mas o grande marco de referência viria ao final do século por ação do arquiteto dileitante Thomas Jefferson. Aqui a referência são os trabalhos inseridos na tradição palladiana e dos ensaios de Robert Morris. Discutiremos as propostas deste último mais adiante, ainda neste capítulo, e o primeiro, trataremos no próximo capítulo, pelo fato de que suas idéias se alinham mais com o perfil neoclássico do que com o do tardo-barroco.

7.1.ii Tratados de perspectiva e outros gêneros de publicações

tratados de perspectiva e de geometria

Ao longo do século XVIII consolida-se o ‘descolamento’ dos tratados de perspectiva de seus similares arquitetônicos (**Quadro III**). A razão para isso está no seu crescente uso em meio científico e na engenharia como disciplina de apoio, separada do uso e do tratamento artístico a que os arquitetos estavam acostumados a lhe imprimir. As necessidades científicas de visualização de máquinas e objetos, no entanto, não diferem em muito do comum à prática arquitetônica, exceto pelo ‘traço artístico’. No entanto, a redução do desenho a linhas mais definidas e a utilização das sombras segundo um critério de luminosidade e tipo de fonte luminosa não deixa de exercer um fascínio considerável. É o caso do *Traité de perspective*⁵⁴³ (1701), de Bernard Lamy (1640-1715), teólogo e matemático, onde embora a insistência no objetivo artístico do mesmo, destinado a pintores, arquitetos e interessados, propõe uma interessante e útil definição de fontes luminosas pontuais e superficiais, que teria imensas repercussões na física e no estudo dos efeitos luminosos. Mas poucos tratados superariam o prestígio do *Traité de la perspective pratique*, de Jean Courtonne⁵⁴⁴ (1671-1739) que, além de excelente e completo manual, tinha como autor um arquiteto praticante e professor da *Académie Royale d’Architecture* que exemplificava seu método com suas próprias obras.

Na Inglaterra são dignos de nota os tratados de Brook Taylor (1685-1731) e de William Halfpenny (?-1775). Do primeiro, o *Linear Perspective*⁵⁴⁵ (1701) é, sem dúvida, o mais importante. Geômetra e matemático, Taylor procurou no método a precisão, o princípio e a clareza da exposição, desvencilhada das fantasias artísticas. Do segundo, o *Perspective Made Easy* (1731) é dirigido a estudantes e descreve a utilização de um ‘transportador cenográfico’, estendendo a montagem de perspectivas também a jardins.

⁵⁴² Nuttgens, *op. cit.*, cap. 7.

⁵⁴³ *Traité de perspective, ou sont contenus les fondements de la peinture*. Paris, 1701. Breman, P. Bernard Lamy. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁴⁴ *Traité de la perspective pratique, avec des remarques sur l’architecture, suivis de quelques edifices considérables mis en perspective et de l’invention de l’auteur* (Paris, 1725). Breman, P. Bernard Lamy. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 229-31.

⁵⁴⁵ *Linear Perspective: or, a New Method of Representing justly All Manner of Objects as They Appear to the Eye in all Situations*. Londres, 1715. Republicado em 1719 sob o título *New Principles of Linear Perspective*. Breman, P. Bernard Lamy. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 229.

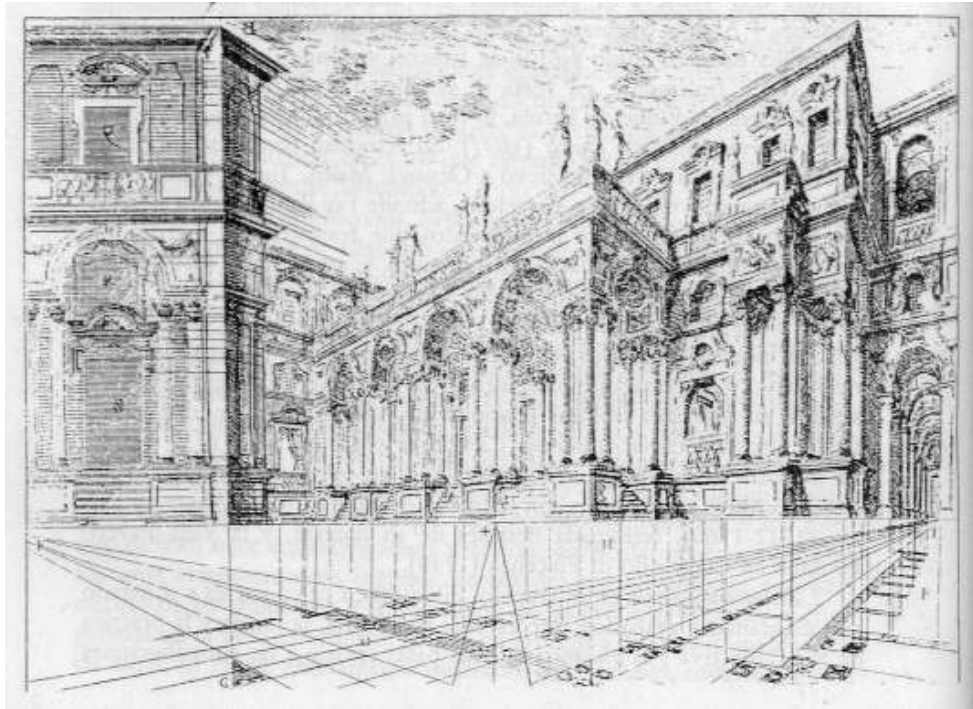
Na Itália, a figura de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), pintor e cenógrafo, que se autoproclamava 'inventor' da perspectiva em ângulo (*veduta per angolo*), dominava a cena com sua *Istruzioni a' giovani studenti di pittura*⁵⁴⁶ com seu método de construção da perspectiva a partir da projeção de plantas, o que, como já vimos nos capítulos anteriores, já não era nenhuma novidade⁵⁴⁷. Tratava-se, portanto, de uma atualização do que já havia nos tratados anteriores, com desenhos, aí sim, bem mais detalhados e sofisticados.

Fig. 7.2

Bibiena.

Istruzione a' giovani studenti di pittura, 1715.

'veduta per angolo'.



Voltando ao âmbito da ciência, Johann Heinrich Lambert (1728-1777), com seu *La perspective affranchie de l'embaras du plan géométral* (1759) desloca a perspectiva para o estudo da ótica e da fotometria e da solução de alguns problemas de cartografia (geodésica). Lambert, além de ensaiar uma revisão histórica e evolutiva da perspectiva⁵⁴⁸, dá os últimos passos em direção ao que Gaspard Monge (1746-1818) viria a enunciar e propor quatro décadas após em sua *Géométrie descriptive*⁵⁴⁹ (1798-99). Concebida como auxílio técnico para a fabricação de canhões⁵⁵⁰, a *Géométrie* proporcionava um tipo de relação totalmente nova entre o desenho e a manufatura, sem o quê jamais teria havido o florescimento da maquinaria ao longo do século XVIII. Em seu método, na verdade uma síntese de vários métodos gráficos anteriores retirados da geometria projetiva de Bosse, Desargues, Lamy e Lambert, um objeto é representado por suas projeções em planos ortográficos e de forma independente do ponto de vista. Tema que induziria a uma simplificação na forma representativa como perspectiva axonométrica ou isométrica, onde, por defi-

⁵⁴⁶ *Istruzioni a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze*. (Bolonha, 1732). Seu tratado de perspectiva *L'architettura civile preparate su la geometria, e ridotta alle prospetive* (Roma, 1711) também é igualmente famoso. Kelder, D.M. *Ferdinando Galli Bibiena*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 231-32.

⁵⁴⁷ O procedimento já constava no tratado de Serlio e no de Jean Pelérin. Ver cap. 5.

⁵⁴⁸ *Monatsuche* (ditto 'Notas Latinas', 1756-74) e *Anmerkungen und Zusätze* (1774). Breman, P. *Johann Heinrich Lambert*. In: Wiebenson, p. 232-34.

⁵⁴⁹ Monge, Gaspard. *Géométrie Descriptive (augmentée d'une théorie des ombres et de la perspective)*. Villard-Gauthier, Paris, 1922.

⁵⁵⁰ Breman, P. *Gaspard Monge*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 234-35.

nição, todas as medidas tem o mesmo valor. Com a ausência do ponto de fuga o método se aproxima das tradições chinesa e japonesa que, no ocidente, só eram utilizadas como técnica de mapeamento e destituída de maior valor artístico⁵⁵¹. Mas o feito mais notável de Monge residiria justamente na aproximação à geometria de Descartes, reforçando o vínculo da geometria projetiva com o corolário matemático, ou seja, de descrição algébrica dos objetos. Por isso não há como confundir-lo com um tratado de perspectiva convencional. Sua *Géométrie* é essencialmente uma abordagem geométrico-matemática, mas cujo método projetivo decompõe o objeto em linhas, planos e volumes com uma localização precisa no espaço que pode ser matematicamente descrita, com regras precisas de relação e intersecção. Sem obstruir o raciocínio espacial intuitivo o método provê a concomitância da solução dedutiva ou analítica, independente do sistema de referência adotado. Do ponto de vista das engenharias sua repercussão imediata é como método de desenho de objetos ou invenções, como no caso bem específico das peças de maquinaria. Daí o objeto pode ser desenhado literalmente a partir do nada. Já do ponto de vista da arquitetura, sugere a possibilidade de construção e visualização do objeto, sem a interferência da deformação ótica oriunda da valoração de um ponto privilegiado de observação. Portanto, isto equivale a dizer que o *objeto* arquitetônico, visto dessa forma, deveria acusar suas *qualidades* sob qualquer ângulo de observação, na condição *análoga* ao desenho de uma peça de maquinário. De outra forma equivale a dizer que o ponto de vista mais importante não é o mais bonito ou o mais emocionante, mas o mais esclarecedor ou o que concentra a maior parte de detalhes importantes que queiramos ver e entender.

edições póstumas

O paulatino crescimento do mercado editorial de obras de arquitetura, ao longo do século XVIII, trouxe consigo as primeiras edições impressas de importantes tratados como a edição completa da *Architettura Civile*, de Guarini, entre 1734 e 1735, e o *Trattato sopra gli errori degli architetti*, de Gallacini, publicado pela primeira vez em 1767. Estas publicações póstumas denotam o crescente interesse pela cultura visual, pelo *trompe l'oeil* e pelos truques de perspectiva típicos da produção tardo-barroca, que não despertaram interesse de seus contemporâneos, ficando esquecidos por pelos menos duas gerações.

a tratadística inglesa

O redespertar britânico para a reflexão arquitetônica, desde o *First and Chief Groundes* de John Shute⁵⁵², se dá de forma incontestável, embora com um intervalo de mais de 150 anos, pela publicação do *Vitruvius Britannicus*, de Colin Campbell (1676-1729), em cinco volumes, entre 1715 e 1771. Apesar do título, o livro constitui uma defesa do valor da obra dos arquitetos ingleses, como Wren, Hawksmoor, Vanbrugh e Inigo Jones, ensaiando um retorno ao clássico ainda não contaminado pela 'afetação' e 'licenciosidade' do barroco, que aqui se deve entender como reação ao 'italianismo'⁵⁵³. Por isto as reiteradas referências na obra à Palladio, ao quadrado e ao círculo como as 'figuras mais perfeitas' e à 'simplicidade dos antigos'⁵⁵⁴.

Tais considerações refletem explicitamente a busca de uma expressão mais autêntica e desligada dos modelos italianos e contrapõem-se frontalmente

⁵⁵¹ A técnica oriental é predominantemente uma perspectiva segundo a técnica de Cavalieri (*ditta cavaleira*). Prednasky (www.km.sjf.stuba.sk/Geometria/PREDNASKY/aaxon.htm). Em 1822, a técnica é estendida por William Farish em seu estudo *On Isometrical Perspective*, cujo mérito reside no reconhecimento da necessidade de desenhos técnicos acurados e livres de distorção ótica. Krike, Jan (www.iias.nl/iiasn/iiasn9/eastasia/krikke.html)

⁵⁵² Ver cap. 5.

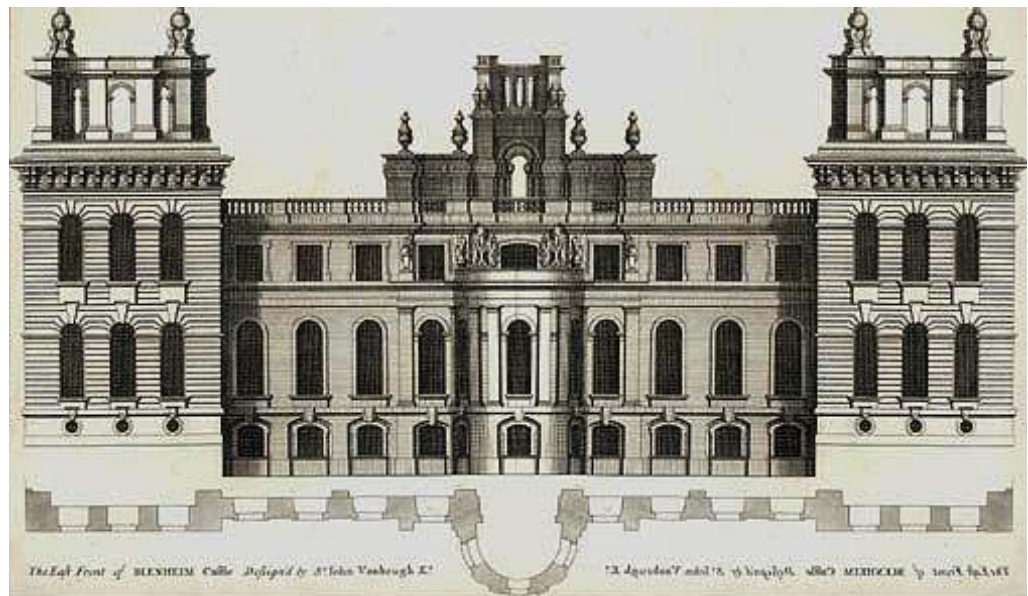
⁵⁵³ Quasebarth, E.M. *Colin Campbell*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 278-79.

⁵⁵⁴ Kaufmann, *op. cit.*, p. 8.

aos desenvolvimentos continentais. As restrições à ornamentação desnecessária e a recomendação pela expressão sóbria como maneira de se atingir a ‘simplicidade majestosa’ implicam numa concepção em que a “clareza de aspecto significava mais do que a interação barroca entre as partes”⁵⁵⁵. Clareza que reforçava o sentido de ‘força’ de proposição, demonstrado pelos exemplos apresentados. Campbell demonstra uma inequívoca escolha pela entropia da informação: quantos menos elementos, mais engenhosa e inteligente a composição. Mais do que a coordenação do acúmulo de elementos retóricos ou decorativos matizados pelo ‘gosto’, a expressão firme da sentença arquitetônica é o que realmente deveria ser levado em conta. Decorre daí a importância conferida à extensão das paredes lisas (Fig. 7.3), espécie de estandarte de uma lógica abstrata, ‘espacial’, a disputar sua fatia de dignidade entre os elementos tradicionais da composição, particularmente no caso da ornamentação.

Fig. 7.3

Colen Campbell.
Vitruvius Britannicus,
1715-71.
Castelo de Blenheim
(Vanbrugh).



Na mesma linha de Campbell, de uma visão classicizante do palladianismo, centrada em valores projetivos, ainda encontramos *A Complete Body of Architecture* (1756) de Isaac Ware (1707-66) que além de interessado divulgador de manuais de perspectiva, tais como Brook Taylor e Sirigatti, traduziu os *Quattro Libri* de Palladio (1756). Embora endereçado a proprietários de mansões de campo, o *Complete Body* abre espaço para inclusão de passagens e trechos de autores franceses como Laugier, Daviler e Briseux. Fora disto, e excluídos os escritos de Robert Morris, John Soane e alguns títulos sobre arquiteturas rurais, que trataremos mais adiante, do ponto de vista teórico, as alternativas são pouco estimulantes. Dignos de nota ainda restam a *Parentalia* (1750) de Sir Christopher Wren, espécie de memorial autobiográfico do arquiteto de Batty Langley (1696-1751), usualmente descrito como uma frustrada e equivocada tentativa de reproposição do gótico tratado como uma outra ‘ordem clássica’. Como paisagista, arquiteto e membro da maçonaria obteve algum êxito na publicação de manuais de construção e arquitetura ‘prática’ como o *The Builders Chestbook* (1727) e o *Anciente Masonry* (1734-36).

⁵⁵⁵ *Id.*, p. 15

as 'oeuvres'

As publicações destinadas a difundir obras ou exemplos relevantes de arquitetura continuam, ao longo do século XVIII, sendo um atributo de gravadores, essenciais para a tarefa de reconstruir a informação de forma a apresentá-la com o merecido esplendor gráfico. Por isto não apenas dominavam as técnicas de impressão de imagens não-tipográficas como as de representação, no caso, a perspectiva e o sombreamento, como já nos referimos no capítulo anterior. Mas nesse percurso que empreendemos pela maior parte do universo dos tratados de arquitetura, se torna mais evidente, a cada passo, que este domínio técnico avança no sentido da precisão e da destreza. O que, em resumo, significa em primeiro lugar a eficiência e a sedução da linguagem gráfica e, em segundo, o prestígio da obra divulgada e retratada.

Muitos gravadores exerciam a arquitetura assim como não parece incomum a prática da gravura por arquitetos. Neste sentido, a *Oeuvre* (Paris, 1723-35) de Juste Aurèle Meissonier (1693?-1750) é a que melhor representa o gênero. Nela exhibe seus trabalhos como escultor, decorador e ourives⁵⁵⁶. Mas é no desenho de salões que o arquiteto nascido em Turim conquista sua notoriedade, já que suas propostas arquitetônicas estavam muito mais para a complexidade de Guarini do que para a concisão de Perrault. É uma bela obra mas com pouca ou nenhuma repercussão na arquitetura francesa, como de um modo geral todo o rococó. Dirige-se melhor, e com sucesso, às artes menores, expressão só mais tardiamente reformulada por Delafosse⁵⁵⁷. A arte rococó, em França, se concentraria no mobiliário que depois se convencionaria chamar de Luís XV.

Nesta mesma linha das *oeuvres*, na França, encontramos ainda as obras de Germain Boffrand, o *Livre d'architecture*⁵⁵⁸ (1745) e de Marie-Joseph Peyre (1730-85), as suas *Oeuvres d'architecture* (1765). O primeiro, aluno de Jules-Hardouin Mansart e membro da *Académie*, apresenta no *Livre*, 18 obras suas em 70 pranchas, acompanhadas de quatro ensaios. Destes, um que trata da decoração de interiores é de pouco interesse. Dos demais há um que trata da sobreposição de ordens (gradação) e da aplicação de princípios óticos no lugar de uma diminuição da altura, outro que opõe moda e tradição, apelando ao '*bon goût*' como sinônimo de '*bom sens*', '*jugement*' e '*convenance*' e um terceiro, antológico, sobre a poética de Horácio. A natureza de suas proposições estéticas, do belo e da beleza, tem mais a ver com a linha das preocupações de seu contemporâneo Briseux. A obra do segundo, Peyre, é o resultado de suas medições das termas de Diocleciano e Caracalla, realizadas em função de ter ganhado o *Grand Prix d'architecture* de 1751. Se suas obras realizadas despertam em geral pouca atenção, não se pode dizer o mesmo das *Oeuvres*, que em muito contribuíram para difundir e desenvolver o gosto neoclássico em obras de arquitetos como Gabriel ou Ledoux⁵⁵⁹.

Na Inglaterra, a obra do conservador James Gibbs (1682-1754), *A Book of Architecture*⁵⁶⁰ (1728), incorpora não apenas uma amostra de sua produção construída, mas também um grande número de variantes de campanários, lareiras, construções para jardim e ornamentos em geral. Obras, segundo ele,

⁵⁵⁶ Miller, N. *Juste Aurèle Meissonier. Id.*, p. 286-87.

⁵⁵⁷ Delafosse, Jean-Charles (*Nouvelle Iconologie Historique*, 1768) *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁵⁸ *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, elevations et profiles de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans le pays étrangers, par le Sieur Boffrand* (Paris, 1745). Garms, J. *Germain Boffrand. In: Wiebenson, op. cit.*, p. 289-90.

⁵⁵⁹ Frear, S. *Marie-Joseph Peyre. In: Wiebenson, op. cit.* p. 297.

⁵⁶⁰ *A Book of Architecture, containing Designs of Buildings and Ornaments* (Londres, 1728). Newman, J. James Gibbs. *In: Wiebenson, op. cit.*, p. 284.

“capazes de serem executadas por qualquer artesão que compreenda as linhas, na forma com estão ou com modificações que sejam necessárias, por qualquer pessoa de pouco entendimento”⁵⁶¹. Já *The Works in Architecture*⁵⁶² (1773-79) de Robert Adam (1728-92), representa um passo adiante da austeridade palladiana que marcou a arquitetura inglesa no início do século XVIII. Tendo estudado desenho na Itália sob a tutela de Clérisseau, travou conhecimento com os principais expoentes do estilo neoclássico internacional, inclusive Piranesi. Mediu e desenhou as Termas de Diocleciano que foi publicado como *Ruins of Spalatro*⁵⁶³. Logo após, o *Works in Architecture*⁵⁶⁴ (1773-79) é publicado em cinco partes, constituindo a apresentação mais extensa de modelos estilisticamente unificados na Grã-Bretanha. Com uma vasta coleção de plantas e fachadas de igrejas, casas urbanas e rurais, desenhos delareiras, jardins, candelabros, espelhos, pontes em ruínas e mobiliário em geral serviu como meio para a divulgação, entre a aristocracia, não só do gosto neoclássico como do *estilo* Adam de ornamentação e decoração de interiores.

antigos e
contemporâneos

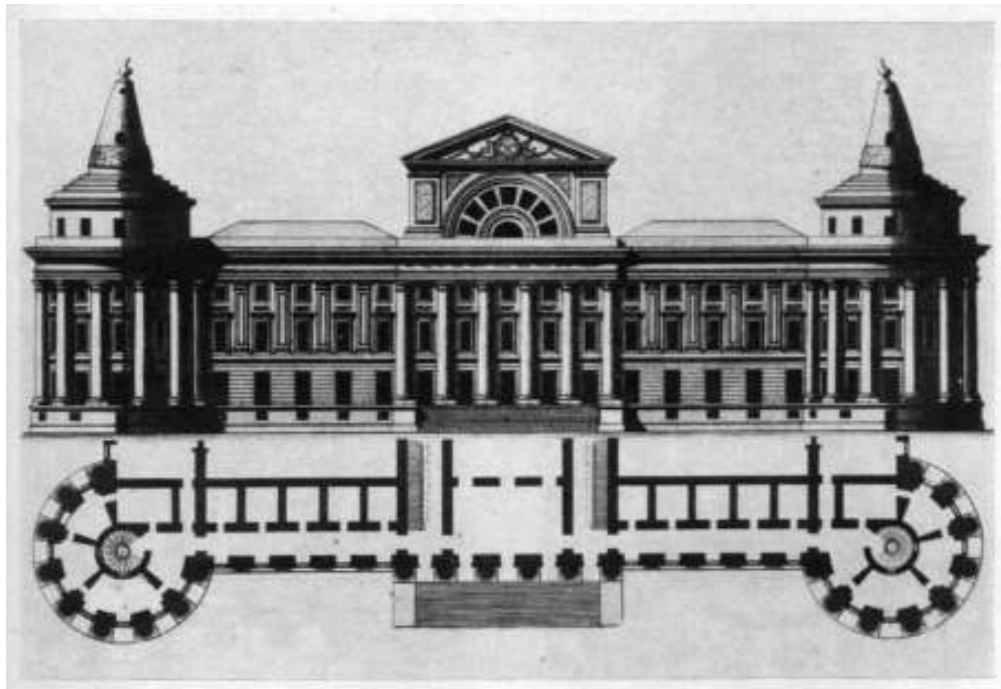
Na trilha consolidada pelas obras de Jean Marot e Félibien des Avaux, de um lado, e das medições de Desgodets, por outro, percebe-se o desenvolvimento de um interesse difuso, porém decisivo, pelas arquiteturas de um passado clássico até então julgado bem conhecido, mas que, com as crescentes facilidades de viagens e intercâmbios, cada vez mais se mostrava capaz de surpresas. Mas se a necessidade de uma visão mapeada e cronológica da produção arquitetônica européia se impunha, também se fazia perceber o interesse pela cultura mediterrânea, gótica e do extremo oriente.

Fig. 7.4

Neufforge.

*Recueil Élémentaire
d'Architecture*,
1757-68.

Câmaras consulares.



⁵⁶¹ James Gibbs *apud* Newman, J. *Id.*

⁵⁶² *The Works of Robert and James Adams* (Londres, 1773-79). Barker, B. Robert Adam. *In: Wiebenson, op. cit.*, p. 299-300.

⁵⁶³ *Id.*

⁵⁶⁴ *Id.*

Neste sentido, a via mais tradicional é constituída por compilações francesas de obras contemporâneas consagradas como no *L'Architecture Française*⁵⁶⁵ (1727-38), do gravador e editor Jean Mariette (1660-1742), que apresenta ilustrações de diversas obras francesas 'medidas exatamente no local'. A obra consta de cinco volumes, os dois primeiros apresentam obras de arquitetura (*hôtels* parisienses, *châteaux* e fachadas de igrejas); o terceiro, decoração de interiores com um belo registro da passagem do estilo Luís XIV até o Rococó; o quarto seria a reimpressão do *Grand Marot* e o quinto, em formato maior, dedicado ao Louvre, Versalhes e residências reais. No conjunto da obra Mariette contou com a colaboração de Jacques-François Blondel⁵⁶⁶, pois muitas das pranchas apresentadas reaparecem em seu *L'Architecture Française*, de 1752.

Por uma senda mais plural e de maior alcance, Jean-François de Neufforge (1714-91), gravador que colaborou com Le Roy em seu *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), publica o *Recueil Élémentaire d'Architecture*⁵⁶⁷ (Paris, 1757-68). Face ao enorme esforço e fôlego do trabalho (cerca de 900 pranchas), consta que a obra foi bem acolhida por público e academias. Embora ficasse estampada na época como manifestação de um 'gosto grego', hoje tende a ser vista como mais vinculada com a Itália do século XVI do que com a França do século XVIII⁵⁶⁸. No trabalho do gravador se acusava o indefectível filtro do estilo, que confere unidade à apresentação do conjunto de obras, à custa de 'ajustes' e 'correções' nas obras originais. Sua obra, portanto, paradoxalmente 'erra' e 'acerta' ao mesmo tempo: erra como documento fidedigno (falsificação, adulteração do registro) e acerta como processo de tratamento estilístico dado aos exemplos retratados (interpretação, reconstituição, homogeneidade). A coerência que a obra exhibe favorece, evidentemente, esta segunda e inesperada possibilidade. A unidade de princípio que o autor percorre em todas as suas pranchas não é a de um sistema proporcional, mas algo acima disto. No estilo do desenho se percebe imposições normativas não de todo explicitadas (Fig 7.4).

uma 'outra'
antiguidade

A ampliação deste horizonte, bem como a tentativa de um esquema conceitual capaz de abordá-lo é o que confere originalidade à *Entwurf einer historischen Architektur* (Viena, 1721) de Johann Bernhard Fischer von Erlach. Parte da premissa de um estudo comparativo de culturas segundo a informação recolhida de relatos de viajantes como Nieuhof, Du Halde, Chardin e Athanasius Kircher. Em que pese a exatidão e acurácia dos dados então disponíveis, são postos, em pé de igualdade, pela primeira vez, exemplos tomados às culturas históricas dos assírios, egípcios, fenícios, persas, árabes, turcos, chineses e japoneses, e contra as quais os exemplos romanos e gregos quedam relativizados face à ampliação dos quadros de referência cultural⁵⁶⁹ (Fig. 7.5).

⁵⁶⁵ *L'Architecture Française ou Recueil des Plans, Elévations, Coups et Profils des Maisons Royales, de quelques Eglises de Paris, et de Châteaux et Maison de Plaisance situées tant aux environs de cette ville qu'en d'autres endroits de France, bâties nouvellement par le plus habiles Architectes, et mesurées exactement sur les lieux.* Paris, 1727. Frear, S. Jean Mariette. In: Wiebenson, op. cit., p. 281-82.

⁵⁶⁶ *Id.*

⁵⁶⁷ *Recueil Élémentaire d'Architecture contenant plusieurs études des ordres d'architecture d'après l'opinion des anciens et le sentiment des modernes.* Paris, 1757-68, 1772-80 (suplemento). Frear, S. Jean Mariette. In: Wiebenson, op. cit., p. 296-97.

⁵⁶⁸ *Id.*

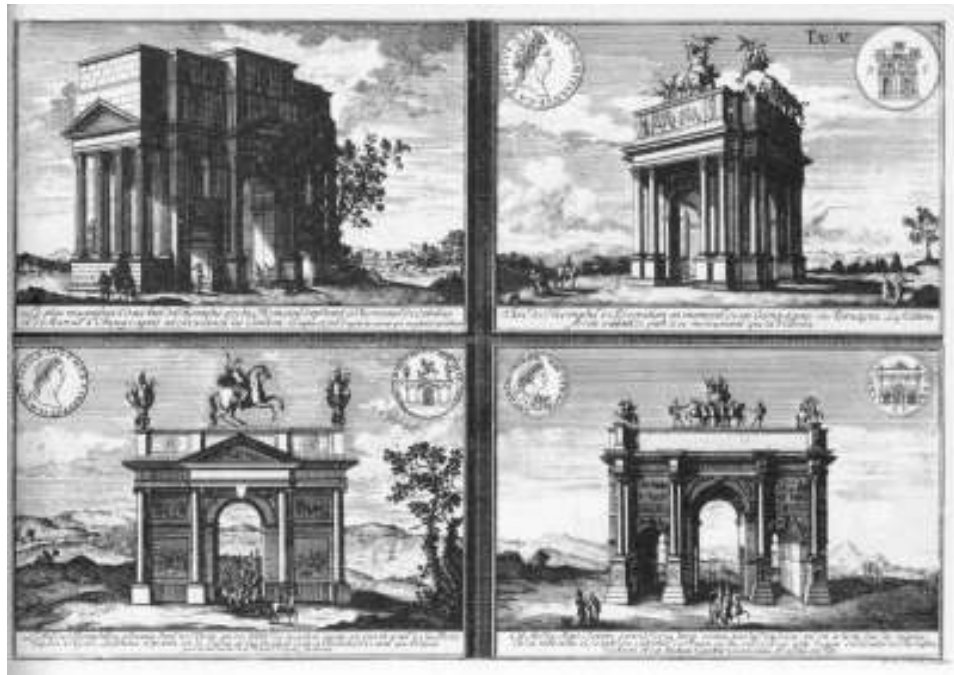
⁵⁶⁹ Stafford, B.M. *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* In: Wiebenson, op. cit., p. 280-81.

Fig. 7.5

Fischer v. Erlach.

*Entwurf einer
Historischer Architektur*
1725.

Arcos de triunfo.

**Fig. 7.6**

J-D Leroy.

*Les ruines des plus beaux
monuments de la Grèce*,
1758.

Templo de Minerva.



Na década de 1750, uma publicação italiana com a descrição das ruínas de Pompéia e Herculano e a publicação de Julian-David Leroy (1724-1803), *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*⁵⁷⁰ (1758), redirecionam o interesse sobre as antiguidades romana e grega. Se as referências da arquitetura barroca não iam além da antiguidade romana na península itálica, desde então é como se o universo se alargasse em direção ao mediterrâneo. A publicação de Leroy descreve meticulosamente, muitas obras da Grécia Clássica, particularmente em Atenas, acompanhadas de medições, elevações, plantas, cortes e perspectivas, num trabalho de qualidade e extensão até então inéditos. Apesar das medições apuradas, Leroy dá pouca importância à questão das proporções, mas suas perspectivas oblíquas (Figs. 7.6), particularmente, apresentam as obras de forma inovadora não em função de um ponto de vista

⁵⁷⁰ Kaufmann, *op. cit.*, p. 168.

central fixo e privilegiado, mas, contrariando a técnica barroca e nas palavras do próprio autor, segundo a visão do observador em movimento.

7.1.iii Necessidade do ensino

o ensino

Uma característica marcante para a arquitetura do século XVIII foi o desenvolvimento de uma doutrina do ensino da arquitetura, visando matérias que pudessem ser ministradas em sala de aula. Esta tradição toma como ponto de partida a polêmica entre Blondel, o velho e Perrault. A derrocada das proposições de Blondel tem origem, como já nos referimos, no aumento paulatino do conhecimento sobre a antiguidade. Tornava-se cada vez mais difícil, face à ampliação da cultura arquitetônica, delinear o correto em arquitetura. O abandono paulatino dos modelos italianos deixa espaço para um crescente interesse pela construção e pela arquitetura gótica, por um lado, e pelos modelos helênicos disponibilizados pelas publicações bem como pelas reconstituições mais precisas de obras romanas e mesmo do renascimento, por outro. Curioso, para não dizer paradoxal, é que a demanda por precisão é justamente o que poria em cheque os sistemas proporcionais dos quais Blondel havia tentado uma síntese. Mas se estes sistemas não conferiam com as obras a que se referiam, demonstrando que não se tratava de uma ordem absoluta, o que então se tornava claro então era o propósito de tudo isto como instrumentos de codificação do estilo.

Ora, isto já é algo que possa ser considerado uma disciplina, assim como a notação arquitetônica, o repertório de formas, a perspectiva, a técnica de construção e o gerenciamento da obra. Assim reunidos, estes conteúdos poderiam se dispostos na forma de um curso com tudo aquilo que um jovem profissional necessitaria para iniciar-se na prática profissional ou para completar os conhecimentos daqueles que já a praticam.

Mas dentre estas obras presumidamente 'pedagógicas', deve-se ressaltar que, num primeiro momento elas se opõem à academia, ao conhecimento acadêmico e ao método de transmissão de conhecimento, para depois por ela serem absorvidas e configurarem o novo *establishment* arquitetônico. A doutrina incute no futuro praticante ou jovem aprendiz o sentido da instrumentação do seu aprendizado: o quê, com quê e para quê ou quem.

Não basta apresentar as ordens, o catálogo de obras exemplares ou os princípios de geometria, tampouco o discurso per se. As bases de uma doutrina arquitetônica para o século XVIII não podiam mais prescindir de uma integração das mesmas segundo um discurso minimamente coeso, dirigido à realidade de uma nova clientela. Portanto, toda doutrina⁵⁷¹, como base presumida do exercício profissional, tenta tecer a linha tênue do que pode ou não pode ser feito, do que é e do que não pode ser admitido como arquitetura, segundo um consenso mínimo.

⁵⁷¹ "O conhecimento doutrinário, na arquitetura, é constituído principalmente de opiniões, ou seja, modos particulares de asserção, por proposições insuscetíveis de comprovação. (...) O elemento subjetivo é importante na noção de opinião, que é, em síntese, um 'juízo baseado na crença acerca da verdade de algo, entretanto sem justificativa teórica ou exame crítico. A opinião é, portanto, sempre relativa a quem a emite' (Japiassu, 1990). Porém, muitas opiniões, na condição de preceitos doutrinários, logram conquistar a adesão daqueles que delas tomam conhecimento, quando revelam uma convicção que, mesmo desprovido de uma base objetiva, tem uma base subjetiva considerável." Silva, E. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*, 1994.

Neste ambiente pontificado por um aumento na quantidade e tipos de demandas, o *Cours d'architecture*⁵⁷² (1771-77) de Jacques-François Blondel (1705-74)⁵⁷³ é a publicação que, tal como seu homônimo do séc. XVII, ocuparia um lugar central na produção teórica e doutrinária do final do século XVIII. Na obra, o rebelde admirador das proposições de Perrault que, depois de fundar uma *Ecole des Arts* independente, termina 'cooptado' pela academia que tanto combateu, divide o ensino em três partes aparentemente independentes: os elementos decorativos, composição ou a arte da planta (*distribution*) e a construção. Deixando de lado seu gosto pessoal, desenvolve uma apreciação tolerante e favorável aos câmbios do tempo, à aceitação das novas idéias e relegando, mas sem renegar, a velha estética (pitagórica) a um segundo plano. É por isso e com todo direito, o fundador de uma escola ao mesmo tempo moderna 'e' tradicional, onde o presente se reconcilia com o passado como expressão dinâmica do *bon goût*. Em sua visão defende um padrão de arquitetura em que a decoração, a planta e a construção estariam em perfeito acordo uma com a outra e sem que nenhuma destas se sobrepusesse às demais. Seu discurso, portanto, prima pela moderação e pela ponderação, mas sem deixar de manifestar desconfiança para com a novidade ou o exotismo.

Do mesmo autor também são importantes as obras o *Discours sur la necessite de l'étude de l'architecture*⁵⁷⁴ (1747), onde expõe o método e o conteúdo de sua *Ecole* acompanhada de uma lista de obras importantes e recomendadas, além de anteriores como *De la distribution de maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en general*⁵⁷⁵ (1737-38), dedicado à arquitetura doméstica e às casas de campo e a sua *Architecture Française*⁵⁷⁶ (1752-56), com uma compilação de gravuras oriundas do 'Grand' e do 'Petit' Marots, sendo considerada na época, inclusive superior ao *Vitruvius Britannicus*. Publicou, já ao final da vida uma novela didática intitulada *L'Homme du monde éclairé par les arts* (1774)⁵⁷⁷ onde procurava, de forma acessível ao leitor comum, familiarizá-lo ao mundo da arquitetura, refletindo literalmente, é claro, a visão do próprio Blondel.

Sua influência, na segunda metade do século XVIII, é remarcável em todos os aspectos. Sua *Ecole*, iniciada em 1742, tornou-se afamada pela abordagem e pelo método de ensino, decididamente acadêmico, tendo-lhe sido enviados, por sugestão real, alunos da *Ecole des Ponts et Chaussées*. Entre seus alunos, não só franceses como também alemães, russos e ingleses, que depois viriam a atingirem distinção não só em suas atividades bem como na irradiação da doutrina do mestre, além, é claro, de uma idéia da excelência acadêmica francesa. Como professor e construtor de 'talentos', sua influência, no século XVIII, só é comparável à do italiano Carlo Fontana.

⁵⁷² *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et constructions de bâtiments*. Paris, 1771-77 (9 vols.).

⁵⁷³ Middleton, R. Jacques-François Blondel. In: Wiebenson, op. cit., p. 154-55.

⁵⁷⁴ *Discours sur la necessite de l'étude de l'architecture, dans lequel on essaye de prouver, combien il est important pour les progress de Arts, que les Hommes en place en acquièrent les connoissances élémentaires; que les artistes en approfondissent la théorie; et que les Artisans s'appliquent aux développemens du ressort de leur profession*. Paris, 1754. A data de 1747 refere-se à data do discurso em sua *Ecole des Arts*. Frear, S. Jacques-François Blondel. In: Wiebenson, op. cit., p. 141.

⁵⁷⁵ Frear, op. cit., p. 287-88.

⁵⁷⁶ *Architecture Française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices... châteaux et maisons de plaisance... avec la description de ces édifices et des dissertations utiles et interessantes sur chaque espèce de bâtiment*. Paris, 1752-56. Frear, S. Jacques-François Blondel. In: Wiebenson, op. cit., p. 294-95.

⁵⁷⁷ Middleton, op. cit.

Lista III (a) - Cronologia dos principais Tratados de Arquitetura (Séc. XVIII, 1ª Metade, 1700-1769)

1700-1769	1701	<i>Traité de perspective</i>	Lamy, Bernard
	1706	<i>Nouveau traité de toute l'architecture</i>	Cordemoy, Jean Louis
	1708	<i>Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la méthode des anciens</i>	Perrault
	1711	<i>L'architettura civile preparate su la geometria, e ridotta alle prospettiva</i>	Bibiena, Ferdinando Galli
	1714	<i>Traité d'architecture</i>	Leclerc
	1715-71	<i>Vitruvius Britannicus (1ª trad. inglesa, 5 vols.)</i>	Campbell, Colin
	1721	<i>Entwurf einer historischen Architektur</i>	Fischer von Erlach, Johann Bernhard
	1725	<i>Traité de perspective pratique</i>	Courtonne, Jean
	1723-35	<i>Oeuvre</i>	Meissonier, Juste Aurèle
	1734-36	<i>Lectures on Architecture</i>	Morris, Robert
	1737	<i>Architettura Civile (obra completa)</i>	Guarini
	1737-38	<i>De la distribution et maisons de plaisance, et de la décoration des édifices em général</i>	Blondel, Jacques-François
	1741	<i>Anciente Architecture (Gothic Architecture)</i>	Langley, Batty
	1743	<i>L'Art de bâtir de maisons de campagne</i>	Briseux, Charles-Etienne
	1745	<i>Livre d'architecture</i>	Boffrand, Germain
	1750	<i>Rural Architecture</i>	Morris, R.
	1750	<i>Parentalia</i>	Wren, Chistopher (Sir)
	1752	<i>Traité du beaux essentiel dans les arts</i>	Briseux, Charles-Etienne
		<i>Chinese and Gothic Architecture Properly Ornamented</i>	Halfpenny, William and John
	1752-56	<i>Architecture Française</i>	Blondel, J-F
	1753	<i>Essai sur l'architecture</i>	Laugier, Marc-Antoine
	1754	<i>Discours sur la necessite de l'étude de l'architecture</i>	Blondel, J-F
	1756	<i>A Complety Body of Architecture</i>	Ware, Isaac
	1758	<i>Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce</i>	Le Roy, Julien David
	1757-68	<i>Recueil Elémentaire d'Architecture</i>	Neufforge, Jean-François
	1759	<i>A Treatise on Civil Architecture</i>	Chambers, William (Sir)
	1759	<i>La perspective affranchie de l'embaras du plan géométral</i>	Lambert, Johann Heinrich
	1761	<i>Della Magnificenza ed Architettura de' Romani</i>	Piranesi, Giovanni Battista
	1765	<i>Parere su l'Architettura</i>	Piranesi
	1765	<i>Oeuvres d'architecture</i>	Peyre, Marie-Joseph
1767	<i>Trattato sopra gli errori degli architetti (edição póstuma)</i>	Teofilo Gallacini	
1769	<i>Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii</i>	Piranesi	

Fig. 7.7.a

J-F Blondel.

De la distribution de maisons de plaisance, 1738.

Villa italiana, planta.

Note-se que na 'distribuição' segue as conveniências internas, mas a forma da planta, seu eixo axial e enfilades se mantêm.

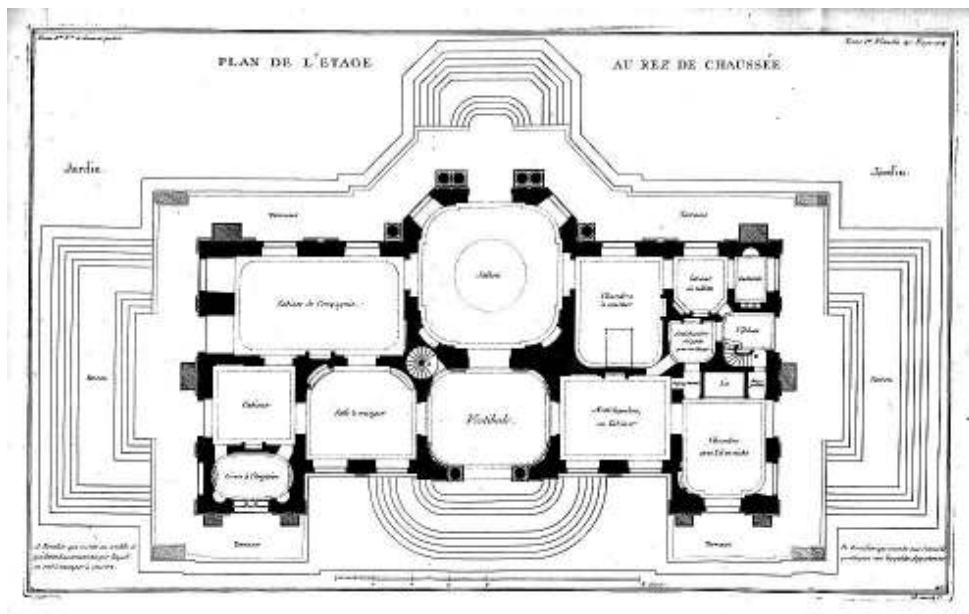


Fig. 7.7.b

Id.

Fachada da entrada.

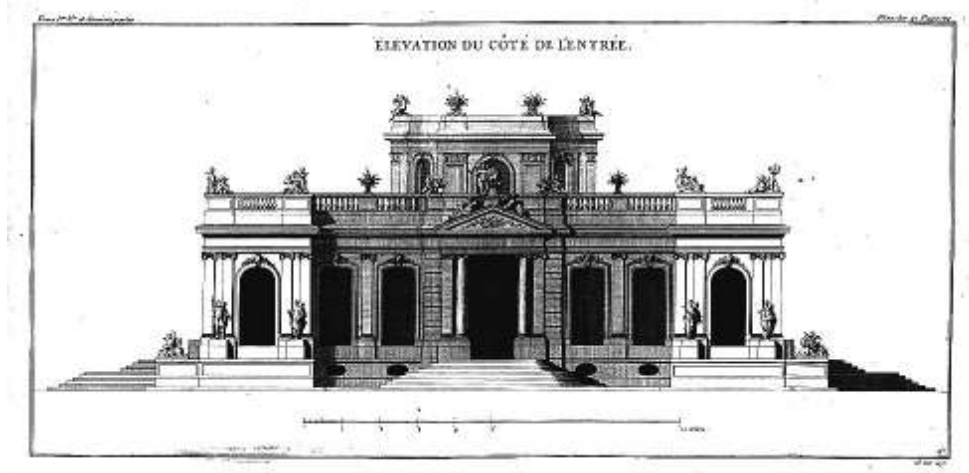
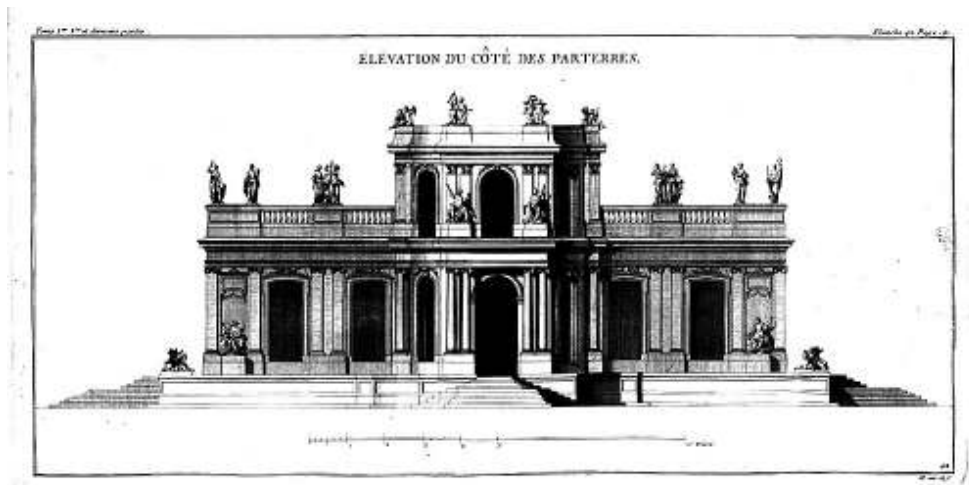


Fig. 7.7.c

Id.

Fachada do jardim.



Quadro VII - Comparativo Sintético do Sistema albertiano-vitruviano com o proposto por J-F Blondel.

	radical		conceitos operativos	
	latino	vitruviano	albertiano	Blondel
disposição	<i>dispositio</i>	<i>iconographia</i> <i>ortographia</i> <i>scenographia</i> [<i>ideae</i>]	<i>lineamenta</i>	<i>distribution</i> (<i>bienséance, convenance</i>)
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar		<i>décoration</i>
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	<i>collocatio</i> [<i>sintaxe</i>]	
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular	<i>finitio</i> <i>numerus</i>	
distribuição	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos		<i>construction</i>
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	<i>concinntas</i>	<i>bon goût</i>

Comparativamente ao modelo vitruviano-albertiano, conforme exposto no Diagrama VI, o modelo proposto por Blondel é mais sintético, com um número menor ou, mais precisamente, metade das categorias originais. Extremamente redutor, o trinômio *distribution*, *décoration* e *construction* absorve *ordinatio* e *symmetria* no corpo da segunda; a *distributio* passa a se denominar *construction* e a *dispositio*, renomeada *distribution*, passa a designar as linhas do traçado ou concepção [*ideae*]. Esta última, no entanto, contradiz com o equilíbrio enunciado, pois parece a única capaz de síntese e de realizar o *bon goût* que, em última análise é a expressão renovada da euritmia, do efeito elegante da composição⁵⁷⁸ ou seu resultado. Visto desta forma, transparece em seu modelo um desequilíbrio: se no modelo vitruviano todas as categorias tem o mesmo valor, a capacidade articulação é mínima e os

⁵⁷⁸ Segundo Kaufmann isto pode até parecer uma nova taxonomia do *utilitas, firmitas e venustas*. Trata-se, porém, de uma aparência ilusória e até mesmo traiçoeira, pois fica claro que de modo nenhum se trata do mesmo sistema, pois se assim fosse bastaria que o cuidadoso e ponderado professor usasse simplesmente o mesmo léxico. Para que sua asserção não incorresse numa forma de *ancienneté*, propunha então que o fosso entre as posturas formalistas e racionalistas poderiam se salvar pela tripla unidade: “*L’unité consiste dans l’art de concilier dans son projet al solidité, la commodité, l’ordonnance, sans qu’acune de ces trois parties se détruisent*” (*Cours*, vol III). Nesta última expressão, *se détruisent*, argumenta Kaufmann, estaria o atestado de morte da doutrina vitruviana. Kaufmann, *op. cit.*, p.164-65.

requisitos tipológicos máximos, no de Blondel o equilíbrio só pode ser obtido por um juízo em que a distribuição ocupa o topo da hierarquia. Cabe-lhe portanto a tarefa da manutenção do pseudo-equilíbrio de seu enunciado: a desordem inicial do sistema é maior, as possibilidades de articulação do sistema máximas e os requisitos tipológicos tendem a ser minimizados.

Em suma, o modelo de Blondel consegue ser ao mesmo tempo suficiente rígido a ponto de manter-se como juízo reconhecível e suficientemente flexível a ponto de permitir sua atualização e inovação sem a descaracterização de suas regras principais. Mais do que um simples juízo de uma elite acadêmica, as categorias de Blondel se deixam contaminar por juízos divergentes, permitindo a permanente re colocação da questão numa ordem temporal, como no caso das modas ou do interesse pela arquitetura grega, gótica ou oriental⁵⁷⁹. Equivale a dizer que o juízo de deixa relativizar, mas sem perder de vista que o objetivo é a expressão da ordem, do que as suas *maisons de plaisance* são um ótimo exemplo (Fig. 7.7). Consciente do *esprit de vertige* da época, Blondel nada diz sobre o juízo correto, mas sim juízos que em certas épocas parecem equilibrados, nem mais, nem menos. Até aqui, nos parece, que ele prepara o caminho para o entendimento diacrônico, ou dinâmico se assim se preferir, do juízo estético. Face ao despertar de um juízo subjetivo, as ordens já haviam assumido, definitivamente, um caráter relativo e subordinado.

Dentre os alunos de Jacques-François, podemos destacar o inglês Sir Wiliam Chambers (1723-96), com seu *Treatise on Civil Architecture*⁵⁸⁰ (1759) dedicado, em seu primeiro volume, ao estudo das ordens⁵⁸¹, mas que toma por base os preceitos do *Cours d'Architecture*. No segundo volume planejava tratar de temas de construção. Seu método era baseado na análise empírica dos preceitos formulados nas obras teóricas e nos resultados obtidos nas obras construídas e, através da comparação, desenvolver o juízo crítico. Incorrendo um pouco no exotismo, publicou ainda um estudo sobre edifícios e mobiliário chineses e um outro sobre paisagismo⁵⁸². Na França, foram seus alunos os conterrâneos Pierre Patte e Claude Nicolas Ledoux.

7.2 Do *Nouveau Traité* ao *Saggio*

opinião diletante

Com o desenvolvimento econômico e a constituição de uma classe média, surge também um novo tipo de público para as publicações de arquitetura. Trata-se de um público leigo, ainda sem poder de decisão, nem recursos para contratar serviços, mas que se interessa por entender o que se passa na cabeça dos arquitetos e suas obras, pois afinal trata-se de uma arte pública por excelência. O juízo leigo não tem sobre seu objeto de juízo o estigma da responsabilidade, tampouco está submetido a um código de ética ou de comportamento profissional, mesmo que informal ou implícito. Trata-se de um apreciador que, pela via do descomprometimento, constrói um comentário apreensível a um público mais amplo e que, dependendo de sua capaci-

⁵⁷⁹ *Id.*, p. 164.

⁵⁸⁰ *A Treatise on Civil Architecture, in which the Principles of that Art are laid down, and illustrated by a great number of plates, accurately designed, and elegantly engraved by the best Hands* (Londres, 1759). Lambeth, E. Sir William Chambers. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 143-45.

⁵⁸¹ Trata-se do conteúdo do primeiro volume de uma obra originariamente prevista para dois, do qual o segundo nunca chegou a ser publicado. (N.A.)

⁵⁸² Respectivamente *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, etc.* (1757) e *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey* (1763). Lambeth, *op. cit.*

dade de persuasão, não deixaria os arquitetos, ainda que por via indireta. Se aos arquitetos esta opinião pode ser considerada irrelevante ou inócua, o mesmo não ocorre com seus clientes, bem mais expostos e influenciáveis por este tipo de apreciação. Portanto, será na outra ponta que a influência será sentida como mais ênfase. E tanto mais apreciado será o tema, quanto mais ‘espinhoso’ este se revelar ao ‘consenso’ profissional. Por isto mesmo a ‘febre’ do rococó e a reapreciação do gótico, ao longo do século XVIII, são bons exemplos de temas-alvo desta crítica diletante.

Cordemoy

Coube a Jean-Louis de Cordemoy (1670-1713), clérigo e filho do filósofo cartesiano Gérauld de Cordemoy (1626-84), a primazia entre as publicações do gênero, seja pela argumentação, seja pela pretensão. O *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*⁵⁸³ (Paris, 1706-14), sua única obra publicada é, na verdade, uma obra com duplo nascimento. A 1ª edição, de 1706, não chega a avançar muito no sentido de uma crítica de arquitetura e, portanto, é negligenciada. Já na 2ª edição, de 1714, é que sua argumentação toma a forma e a força dos argumentos que lhe garantiram a posteridade. É que nesta edição contém o resultado de anotações da longa polêmica com o engenheiro militar e arquiteto Amédé François Frézier⁵⁸⁴ e é nisto que consiste justamente sua principal importância.

Aproximando-se das idéias ‘relativistas’ de Perrault, Cordemoy defende uma noção ideal de que tanto o clássico como o gótico consistiam em uma série de elementos estruturais expressados honesta e eficientemente⁵⁸⁵. Embora dirija-se especificamente à construção de igrejas, sua concepção refuta os arcos e os ângulos agudos e defende a ortogonalidade como princípio inerente à arquitetura, tanto do ponto de vista lógico como do ponto de vista estético. Ora, isto equivale à fundação de uma estética arquitetural que, em primeiro lugar, se afasta do padrão italiano e se volta a um padrão nacional (francês) e, em segundo lugar, refuta o ideal de equilíbrio (como o do classicismo oficial de J-F Blondel, por exemplo) por dar prevalência à estrutura e às questões construtivas (ou sua representação). No fundo da questão está a presença inquietante e incômoda da arquitetura gótica, goda, bárbara, porém impressionante. Em suma, para Cordemoy a arquitetura clássica é ‘pesada’, ‘desajeitada’, e ‘escura’. O excesso de arcos, pilastras e pilares tomavam um espaço exagerado e retirava a luz⁵⁸⁶. O que não ocorria no gótico, cuja ‘tectonicidade’ repousava na leveza da técnica construtiva, na representação dos esforços ‘físicos’ da matéria e não na disposição piramidal das massas. Por isto a luminosidade, graciosidade e espacialidade do gótico se opunham às qualidades (ou fraquezas) características da arquitetura clássica.

Por tudo isto o *Nouveau traité*, ao invés de aprofundar-se numa discussão infinitesimal sobre a ordenação, cerra suas fileiras sobre um ponto de vista no mínimo perturbador à estética cartesiana inerente à arquitetura clássica. Todas tentativas anteriores de ‘redenção’ do gótico, por parte de tratadistas barrocos e mesmo renascentistas, visavam, na verdade, à sua transformação

⁵⁸³ Middleton, R. *Jean Louis Cordemoy. In: Wiebenson, op. cit.*, p. 124-25.

⁵⁸⁴ Militar de formação humanista, artística e científica, empreendeu viagem de reconhecimento à América do Sul e Antilhas entre 1712 e 1714: *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili, du Pérou et de Brésil, fait pendant les années 1712, 1713 1714.* (1717). Ainda escreveu um tratado de estereotomia: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction de Voutes et autre Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'Usage de l'Architecture* (Paris, 1737-39). (N.A.)

⁵⁸⁵ Middleton, *op.cit.*

⁵⁸⁶ Herrmann, W. *Laugier and eighteenth century French Theory*, 1985, p.78.

Lista III (b) - Cronologia dos principais Tratados de Arquitetura (Séc. XVIII, 2ª metade, 1770-1804)

1771	<i>Osservazioni</i>	Visentini, Antonio
1771-77	<i>Cours d'architecture</i>	Blondel, J-F
1773-79	<i>The Works in Architecture</i>	Adam, Robert
1781	<i>A Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer</i>	Wood, John (o jovem)
1789-84	<i>Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes</i>	Saint-Maux, Jean-Louis Viel
1781-1800	<i>Principj di architettura civile</i>	Milizia, Francesco
1785	<i>OIKIDIA, Nutshells</i>	Peacock, James
1785	<i>Rural Architecture</i>	Plaw, John
1786	<i>Elementi di architettura lodoliana</i>	Lodoli, Carlo
1792	<i>New Designs in Architecture</i>	Richardson, George
1793	<i>Sketches in Architecture</i>	Soane, John (Sir)
(...)	<i>Architecture, essay sur l'art</i>	Boullée, Etienne-Louis
1798-99	<i>Géométrie descriptive</i>	Monge, Gaspard
1804	<i>L'Architecture considérée sur le rapport de l'art, des moeurs et de la législation</i>	Ledoux, Claude-Nicolas

numa 'ordem' equivalente às demais, ou, mais propriamente, à 'classicização' do gótico. Cordemoy, apesar de não rechaçar a priori a arquitetura clássica, ao manifestar sua idéia de eficiência e honestidade somada a de uma expressão física dos esforços de uma tectônica da matéria lança sobre esta arquitetura uma suspeição vital. Há aí, no mínimo, uma tentativa, segundo uma argumentação sólida, de correção de rumos da visão da arquitetura como ente 'racional': sem incorrer no extremo de uma 'goticização' da arquitetura clássica, a possibilidade de aproximação a uma retórica das ordens, com a 'racionalidade' da estrutura, ou 'tectônica da leveza', se apresenta como uma terceira via capaz de unir, dialeticamente, duas grandes tradições numa única síntese. Idéia que se propunha como um ideal estético, mas também de uma ruptura de paradigma. Faltavam ainda os avanços do cálculo estrutural (Newton-Leibniz) e o conhecimento das propriedades físicas dos materiais típicas do ensino politécnico e do desenvolvimento das engenharias para que tal viesse a se efetivar na prática profissional. Coisa para o século seguinte.

Laugier

A publicação, em 1753, do *Essai sur l'architecture* (1753)⁵⁸⁷, de Marc Antoine Laugier (1713-69), retoma justamente o bojo desta discussão, mas com alguns ingredientes novos como, no caso, a contestação dos modismos, como no caso do rococó e o enlevo pela (re)descoberta da antiguidade grega. Influenciado pelas idéias de Rousseau, entra na polêmica e efervescente discussão sobre a arquitetura gótica, iniciada por Cordemoy, porém desde o viés de uma nova percepção da antiguidade então em voga. Suas colocações, no entanto, menos do que idéias moralistas, demonstravam um intento claramente reducionista, de aproximação e *visibilidade* da estrutura essencial como categoria lógica ou racional ou, se quisermos, uma espécie de sintaxe

⁵⁸⁷ Etlin, R. Marc Antoine Laugier. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 138-40.

fundamental (da construção) do edifício. Tais argumentos, por sua vez, colocariam em cheque a construção da idéia de uma arquitetura nova ou moderna (neoclássica) apenas em termos de ‘ordenação’.

Não podemos deixar de ressaltar que, apesar de leigo, a importância do pensamento do clérigo jesuíta e *homme de lettres* se deve muito ao fato de ter sabido tirar proveito dos postos-chave que ocupou como secretário de reitor nas universidades de Angers, Marselha e Lyon, além de editor de um jornal oficial, a *Gazette de France*⁵⁸⁸. O que explica em boa parte a rápida acolhida do *Essai* na Inglaterra e na Alemanha, com traduções em 1755 e 1758, respectivamente. Além disto publicou outros títulos sobre história e pintura, mas é no *Essai* que realmente reside o interesse que sua obra ainda é capaz de despertar.

Fig. 7.8

Laugier.

Essai sur l'architecture,
1753.

Frontispício.



O *Essai*, portanto, não é um tratado de arquitetura nos moldes até então praticados, é mais uma obra crítica que tenta abordar na forma de um discurso filosófico e externo a lógica das práticas do *fazer* arquitetônico. Já na ilustração do frontispício da publicação, retratando uma versão para a cabana primitiva de Vitruvius (Fig. 7.8), se transforma num poderoso ícone a desnudar as condições essenciais do *tekhton* e do *aedificare*. Extremamente representativa, demonstra o cerne de toda sua argumentação, ficando, nos meios arquitetônicos, muito mais conhecida do que o próprio texto. Mas muito mais do que a exibição do arquétipo de toda edificação uma estrutura comum a todas as estruturas, uma gramática elementar (a sugestiva forma de templo grego é deliberada), o que a ilustração suscita é uma discussão estética acerca da relatividade da beleza, tanto quanto do belo absoluto. Uma discussão ontológica que levaria aos enunciados da estética transcendental que Immanuel Kant (1724-1804) exporia em sua *Crítica da Razão Pura* (1781). Portanto, o real interesse de Laugier é a utilização da arquitetura como ‘ancoragem’ de seus pontos de vista. Mas o caminho para a expressão subjetiva é também o caminho para a modernidade e para a mudança, e o ataque às bases da estética pitagórica ou clássica é só o primeiro *round*.

O argumento central de Laugier concentra-se justamente na idéia da aprovação universal: “a existência da beleza absoluta, segundo ele, está provada pelo fato de que confrontadas com obras de arte todas as pessoas sensitivas têm as mesmas reações.”⁵⁸⁹. Defendia a subdivisão da beleza em subcategorias tais como ‘nacionais’ ou ‘de época’. A beleza ‘primitiva’ seria aquela com a maior gama de atributos. Daí propôs que destes atributos surgissem diferentes tipos de ‘belezas’ que estão na raiz da grande variedade de estilos. Portanto, a preferência seria dada “ao estilo que incluísse o maior número e os mais *excelentes* atributos”⁵⁹⁰. E, na escolha, o estilo grego, por eliminação, emergiria como o vitorioso.

Mas esta ‘escolha’ não eximia um componente ideológico, pois na época acreditava-se que a excelência artística da cultura grega provinha do fato de estarem mais próximos da natureza e, por conseguinte, de seus princípios. Por isso o homem primitivo, mais preocupado em se proteger das intempéries do clima, constrói um abrigo eficaz. A arquitetura da cabana seria o exemplo e o princípio de todas as arquiteturas, o “modelo do qual deriva todo seu esplendor”⁵⁹¹.

A imitação da natureza, pela arte, era um postulado aceito até então para a pintura e a escultura. Porém, na arquitetura, isto nunca foi algo assim muito evidente. Sua peculiar combinação de prática de construção, geometria e elementos estéticos (e utilidade) sempre a colocou de lado dos demais gêneros artísticos. Dar-lhe um tratamento de obra de arte, além do mais, é uma condição de privilégio, separando obras estéticas relevantes de outras menos relevantes e assim inscrevê-la no círculo das belas artes, ou seja, admitindo-se sua condição de exceção. Porém, a imitação em arquitetura deveria se basear em qualidades abstratas atribuídas à natureza: harmonia, ordem, simetria [proporção]⁵⁹². Vitruvius, suma autoridade, viu as proporções do corpo humano refletida nos edifícios ‘monumentais’ e, dessa forma, a arquitetu-

⁵⁸⁹ Laugier (*Essai* I, p. IX) *apud* Herrmann, W. *Laugier and eighteenth century French Theory*, 1985, p. 41. Interessante compará-lo aqui com fatídico enunciado kantiano da *Crítica do Juízo*: “belo é o que atrai, universalmente, sem conceito.” (N.A.)

⁵⁹⁰ *Id.* (*Essai* II), *id.*, p. 42.

⁵⁹¹ *Id.* (*Essai* I, p. VIII), *id.*, p. 43.

⁵⁹² « (...) l’architecture (...) se borne à imiter par l’assemblage et l’union de différens corps qu’elle emploie (...) » D’Alembert (*Discours préliminaire de l’Encyclopédie*, 1751), *id.*, p. 44.

ra estaria ligada à ordem cósmica da natureza. Como vimos, isto dá uma ampla abertura à interpretação das proporções das ordens ou ao antropomorfismo das plantas dos edifícios. O que ocorre é que na projeção dos edifícios, particularmente a partir do renascimento, a ordenação, principalmente, havia se transformado num projeto normativo, de ‘congelamento’ das ordens clássicas. Fórmulas que, repetidas à exaustão, já em meados do séc. XVIII eram consideradas ridículas⁵⁹³, como também nos assinala Elvan Silva⁵⁹⁴. Se havia alguma imitação em arquitetura, no melhor sentido que possamos tirar disso, era, portanto, do corpo humano, obra de Deus e da natureza, ou então de obras exemplares tidas como ‘de arquitetura’. Os detalhes ornamentais das ordens, por sua vez, visavam uma natureza mais-que-perfeita, com elevado grau de estilização, de modo que a folha de acanto, o penteado das mulheres jônicas, o osso bovino, a gota de sangue ou a corda de cânhamo dos navios da península dórica já eram uma referência longínqua, estéril e sem sentido⁵⁹⁵. Mas nada disso, obviamente impediu que alguns relacionassem *literalmente*, na arquitetura gótica, colunas a caules de árvores e nervuras ogivais à galharia de um bosque com resultados obviamente bizarros⁵⁹⁶.

Com vimos até aqui, a ‘imitação da natureza’ se presta com facilidade às mistificações corriqueiras e, até mesmo, anedóticas. Em geral sequer há o cuidado em definir ou delimitar o natural, da obra humana, e mesmo a analogia se transforma numa afetação grotesca. Neste ponto Laugier parece deixar uma lacuna talvez proposital que, interpretada às luzes do pensamento do séc. XVIII, permite, a nosso ver, uma leitura, no mínimo, inquietante. Voltando, portanto, à cabana primitiva (Fig 7.7) nos deparamos com uma ontologia do construir, precisamente na separação entre a obra natural e a obra humana. Vejamos, a ilustração a exhibe como elemento natural reorganizado e não há como ser diferente, pois a natureza não ‘faz’ cabanas. Ela se distingue como intervenção humana reconhecível e está, como tal, um degrau acima da natureza. Como na arquitetura grega, cuja ornamentação, na origem, retratava cultos sacrificiais de mutilação⁵⁹⁷, na cabana primitiva de Laugier os galhos cortados das árvores é que compõem os esteios da cobertura. Retomando a idéia grega do sacrifício, a mutilação coordenada segundo a lógica da necessidade humana é que confere ao fato sua dimensão simbólica. O ar de templo grego pode ser uma concessão ou uma peça retórica, mas também equivale a exacerbação de um padrão lógico *não* natural. O que, aliás, a ilustração não deixa em dúvida, fixando o ponto exato de transição (ou transformação) entre uma coisa e outra, entre natureza e matéria.

Há na ilustração, de forma insofismável, uma sofisticada e elaborada reproposição do hilomorfismo⁵⁹⁸ platônico, ou seja, da oposição entre matéria e forma, aqui polarizado entre a natureza como tal (*natura naturans*) e a natureza transformada pela ação humana (*natura naturata*)⁵⁹⁹. A intenção é fixar a

⁵⁹³ A analogia antropomórfica foi ridicularizada por Frézier, que usou a expressão ‘ridicule parallèle’. *Id.*, p. 44.

⁵⁹⁴ Silva, E. *A Forma e a Fórmula*, 1991.

⁵⁹⁵ Este é justamente o sentido da ‘cristianização’ das ordens levado a cabo por Serlio: liberar as ordens de seu sentido pagão e prepará-las para o uso da sociedade da Contra-Reforma. (N.A.)

⁵⁹⁶ Rykwert, J. *A casa de Adão no Paraíso*, 2003, cap. 4.

⁵⁹⁷ Uma descrição mais apurada dos significados originais dos rituais gregos ligados à construção ver Hersey, G. *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1989.

⁵⁹⁸ Grau de tensão entre material e forma. Charles, D. *Esthétique*. In: Enciclopaedia universalis, 1992.

⁵⁹⁹ Brandão, A.C. *Quid tum?* O combate da arte em Alberti, 2000, caps. III e VI.

⁶⁰⁰ Dufrenne, M. *A Experiência Estética na Natureza*. In: *Filosofia e Estética*, 2004.

⁶⁰¹ Laugier (*Essai I*, p. 8 e *Essai II*, p. XV) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 49, n. 44.

atenção exatamente para a lógica deste primeiro passo e sua beleza intrínseca. A beleza natural e a beleza que emana das obras humanas são duas faces de um mesmo fenômeno, porém, ontologicamente diferenciados. Se negarmos neste ponto a possibilidade do belo natural recairemos na retórica vulgar e cotidiana comum aos modelos imitativos tão arraigados à prática dos arquitetos, mas também mais ainda à sociedade. Mas em antítese, como argumenta Dufrenne⁶⁰⁰, o que impede o artista de tentar, em sua obra, recriar numa outra ordem um sentimento semelhante ao provocado por uma paisagem ou maravilha natural? Descartados os recursos cenográficos mais óbvios e a imitação ordinária, nos resta buscar o ponto exato em que a natureza e a sua transformação voltem a fazer sentido. A imitação literal da natureza, então, contraria o axioma aristoteliano de que o artista deveria imitá-la não como ela é, mas como deveria ser⁶⁰¹. Este retorno às origens, que Laugier tanto insiste é, justamente, o avatar para o repensar profundo não só da lógica do *fazer* arquitetônico, mas também o caminho para uma fruição minimamente inteligível. Em termos do pensamento do século XX, isto poderia ser entendido como uma tentativa de objetivação da subjetividade.

o 'gosto grego'

Se a influência de Rousseau transparece na regressão aos princípios construtivos capazes de serem entendidos pelo *bon sauvage*, aquele habitante das Américas livre dos vícios da civilização, não contaminado pelo gosto e pelos modismos, e que Laugier bem conhecia de relatos⁶⁰², é, sobretudo, a influência da física de Newton que o move na busca de leis imutáveis (e naturais) capazes de salvaguardar a arquitetura da opinião extravagante ou do capricho do artista⁶⁰³. Para tanto, se estabelece no *Essai* uma tensão entre a lógica e o potencial simbólico da estrutura como categorias perfeitamente coincidentes. Dir-se-ia, em termos estritamente vitruvianos: sem distinção (inicial!) entre significante e significado⁶⁰⁴. O 'gosto grego' exibido no frontispício na obra de Laugier sugere a lógica estrutural e formal de um templo⁶⁰⁵, 'um', ou talvez, 'o' arquétipo fundamental da arquitetura (lógico e comunicacional). Mas, neste ponto, Laugier disfarçava sua ambição ao admitir que qualquer 'grande arquiteto' saberia entender e dizer muito mais sobre isso do que ele próprio, sem, contudo, deixar de advertir sobre a arbitrariedade dos tratados precedentes, baseados nas proporções das ordens, nos monumentos antigos e na simples autoridade dos que os escreveram⁶⁰⁶.

Evitando cair na dispersão pela discussão de gosto, Laugier recorre às idéias do Abade Dubos⁶⁰⁷, que precederam ao *Essai*. Dubos preconizava que o gosto sempre seria relativo a uma época em questão e que "o juízo do que é bom ou ruim em arte não pertence à província da razão, mas a do sentimen-

⁶⁰² Laugier mantinha correspondência e tinha conhecimento de muitos relatos sobre a vida dos indígenas das Américas por meio de missionários de sua ordem. *Id.*, p. 46.

⁶⁰³ Laugier (*Essai I*) *id.*, p. 36.

⁶⁰⁴ "Certamente, a todas as atividades e arte, mas especialmente à arquitetura, pertencem 'o significado' e 'o significante'. O significado é o tema que se propõe, do que se fala; o 'significante' é uma demonstração desenvolvida com argumento teóricos e científicos." Vitruvius. *Los diez libros de arquitectura*, 1995, livro I, cap. 1

⁶⁰⁵ « La petite cabane rustique (...) est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture, c'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons: voilà ce qui les Maîtres de l'Art ont reconnu. Mais qu'on y prenne bien garde. Jamais principe ne fut plus fécond en conséquences. Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre d'Architecture, d'avec celles qui ne s'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées que par caprice. » Laugier (*Essai I*, p. 12) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁶⁰⁷ Dubos, Abbé (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) *apud* Herrmann, p. 38-39.

to [*sentiment*].”⁶⁰⁸ Este sentimento seria espontâneo, cabendo à razão a tarefa posterior de justificá-lo. Em pese o aumento da margem subjetiva, a noção de universalidade da beleza repousaria justamente nos antigos, na arte que agrada a todos, em todos os lugares e em todos os tempos, ou seja, o clássico. Estariam excluídas todas as manifestações fora da Europa ocidental, por citar, o *bas peuple* das Américas, do leste europeu e dez séculos de arquitetura gótica. Idéia que, no extremo, poria em cheque a própria concepção de beleza universal. Mas, ao passo que a concepção de uma beleza absoluta já fosse vista como de empresa impraticável, também o juízo de gosto, cambiante e informe, era severamente refutado. Neste ponto, Laugier tenta defender a possibilidade de uma racionalização da discussão fixando dois pólos: a possibilidade de apreensão da beleza através da reflexão⁶⁰⁹ (1) e o repúdio à refutação do gosto como algo sem importância⁶¹⁰ (2).

repúdio ao rococó

Embora Laugier não possa ser considerado exatamente um inimigo do rococó, o utilizava como exemplo demonstrativo de que a arquitetura poderia atingir um grau de perfeição ou entrar em declínio⁶¹¹. Para ele a decadência, representada pelo rococó e pela influência de Borromini, podia ser evitada pelo bom gosto e pela doutrina clássica. Manifesta, portanto, uma ojeriza pelo estilo contaminado do que já era então conhecido como ‘artes menores’: o mobiliário, a decoração de interiores, a *bijouterie* e a confecção de roupas, ramos mais expostos à influência da moda e às tendências de consumo. Mas, também, por outro lado, cerrava fileiras contra o academismo estéril e pasadista (leia-se italianista), incapaz de impor-se à realidade de seu tempo⁶¹².

Laugier demonstrava, como outros membros de sua geração, o desprezo por tudo que tivesse apelo de público. E sua reação vem no momento em que o estilo de ‘interiores’ começa a se manifestar no exterior, quando as ‘artes menores’ parecem querer comandar os princípios da arquitetura. Seu conterrâneo Soufflot, por exemplo, achava lamentável a aquiescência do público para com isso e se compadece com os arquitetos que se vêem ‘obrigados’ a fazer coisas de que se envergonhariam depois⁶¹³. Situação já acusada um pouco antes por Frézier, atribuindo à moda e à incultura dos mais ricos o estado de coisas⁶¹⁴.

Entretanto, para Laugier, a refutação do rococó não significava necessariamente uma atitude ‘revolucionária’ contra o gosto dos ricos, tampouco uma cruzada moralista contra os excessos e licenciosidades dos artistas. Seja para as novidades do rococó, do pitoresco ou do exótico, tratava-as como desvios do rumo à expressão clássica, onde a arquitetura reencontraria o caminho da

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ « (...) le beau est tel que s’on empire s’augmente par la réflexion même. » *Id. (Essai II, p. 256) apud id., p. 41.*

⁶¹⁰ »L’idée que bien des gens ont que dans les choses de goût, il ne faut pas une logique si sévère, est le plus funeste de tous les préjugés. » *Ibid., p. 41, n.14.*

⁶¹¹ Herrmann, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹² *Id., p. 61.*

⁶¹³ « Ils devraient sentir le peu de solidité des beautés qu’ils prétendent mettre dans leurs édifices; ce qui était beau il y a deux mille ans l’est encore, et quelquefois même à leurs yeux. Au contraire, ces bizarres ornements admirés aujourd’hui seront méprisés aussitôt qu’on en produira de nouveaux, qui bientôt après éprouveront le même sort. » Soufflot (Dans l’art de l’architecture, le goût est-il préférable à la science des règles ou celle au goût, Académie de Lyon [Lecture], le 9 septembre de 1744) *apud Herrmann, op. cit.*, p. 224.

⁶¹⁴ ‘(...) comme les gens riches (...) ne sont pas toujours les moins éclairés, on ne leur propose de projets que sur les modèles à la mode (...) de-là viennent ces bizarres variétés qui s’érigent peu à peu en modes, et qu’on appelle dans le monde le bon ou le mauvais goût, selon qu’il approche ou s’éloigne le plus de la nouveauté (...) la plupart de ces décorations n’ont point de beauté réelle (...). Si nous entrons dans le détail, nous trouverons que nous (...) copions dans nos décorations d’ornements le goût Arabesque et le Chinois, au lieu du Romain que nous abandonons. » Frézier (*Dissertation sur les Ordres d’Architecture*, Strassbourg, 1738) *apud Herrmann, op. cit.*, p. 222.

perfeição.

Uma vez postas de lado as variantes tardo-barrocas, como o rococó e as artes menores, o modelo lógico de Laugier haveria de se confrontar inevitavelmente com a questão do gótico. Os argumentos são os mesmos de Cordemoy: o estilo barroco não é adequado por questões de luminosidade, a ornamentação é muito pesada e seus elementos tomam muito espaço. Mas o mais importante era que, sem dúvida, a arquitetura gótica exibia uma concepção de estrutura de forma muito mais apropriada e visível do que o melhor exemplo barroco. Estes argumentos, no entanto, retornavam uma questão muito incômoda: mesmo que entre a classe profissional houvesse aqueles que manifestassem certa admiração pela realização técnica⁶¹⁵, no geral não disfarçavam a concordância com a opinião geral ‘esclarecida’ de que aquilo era uma arquitetura bárbara, coisa de godos, manifestação de um gosto depravado e de proporções grotescas já há muito abandonado e que só selvagens ou pessoas desprovidas de discernimento poderiam manifestar algum agrado ou apego àquilo⁶¹⁶.

Para Cordemoy, os arquitetos se limitavam a copiar Bramante e Miguel Ângelo⁶¹⁷. Não se interessavam pela luz em seus edifícios (i.e, igrejas) e, ao invés de procurarem a leveza da construção gótica, insistiam em desperdiçar materiais em detalhes inúteis. A admiração de Laugier pelas catedrais góticas ia um pouco mais longe, pois acreditava num ingrediente a mais do que o simples gosto de uma época por este tipo de expressão. Para ele o gótico era uma manifestação da beleza absoluta, tão perfeitamente sensível quanto insistente, mas que o preconceito de seus contemporâneos não permitia compreender. Por isso seu empenho em traçar o caminho que no qual o arquiteto descobriria as ‘leis fixas e imutáveis’ da arquitetura. Decorre, então, para ele, que o gótico deveria desfrutar, por parte dos arquitetos, a mesma atenção e prestígio que as arquiteturas da antiguidade.

Contudo, não se deve creditar a Laugier apenas um esforço de recuperação da arquitetura gótica. Seu projeto, de fato, era de uma aproximação do gótico com o clássico por meio de princípios, que ele acreditava, comuns. Em suma, pela idéia de expressão da estrutura de um lado e por uma nova noção de tectonicidade, por outro. O maior partidário de suas idéias foi justamente seu contemporâneo Jacques-Germain Soufflot, que buscava obsessivamente, nas questões técnicas, o ideal da reaproximação sugerida por Laugier, conforme ele mesmo se referia “provando-lhes que mesmo empregan-

⁶¹⁵ «Ils ont cru l’ouvrage beau, parce qu’il étoit difficile» Laugier (*Essai*, I, p.27) *apud. id.*, p. 237. «Au lieu de suivre l’idée d’une solidité raisonnable, ils se s’ont écartés, en faisant de choses hardies et étonnantes, comme s’il y avoit plus de mérite à faire des ouvrages, qui paroissent prêts à tomber à tous moments, quoiqu’également solides, que d’en faire qui paroissent devoir durer éternellement.» Boffrand (*Livre d’Architecture*. Paris, 1745, p. 7) *apud id.*, p. 237. «Les Gothiques ont donné dans un excès tout opposé, ils semblent avoir voulu forcer la posterité à admirer leur hardiesse (...) mais aujourd’hui la Science du Trait na s’applique qu’à l’indispensable, elle n’affecte point de la singularité dans ce qui n’exige que de la solidité.» J-F Blondel (*Discours sur la necessite d’étudier l’architecture*. Paris, 1747, p. 9) *apud Herrmann, op. cit.*, p. 238.

⁶¹⁶ « (...) s’il est douteux qu’un Sauvage de l’Amérique préférât l’Architecture Grecque à l’Architecture Gothique, il paroît certain qu’un homme doué d’un jugement sain et d’organes délicats (...) seroit affecté plus agréablement par les Monuments d’Architecture Grecque, que par toute autre espèce d’Architecture.» Leroy (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Paris, 1758, II, p. II). « (...) le goût gothique porte avec soi une idée de dépravation et de bizarrerie choquante à tel point qu’elle suppose presque um delire de l’esprit humain dans son invention (...)» Delamonce. (*Discours prononcé dans l’Académie*. Lion, julho de 1736) «On donne encore ce nom à celle où au lieu d’une ordonnance puisés dans les belles productions da l’antiquité on apperçoit que l’auteur a préféré les ordonnances mises en oeuvre par le Gots (...) où le jeune artiste (...) préfère au vrai beau une singularité presomptuese (...)» J-F Blondel, (*Cours d’Architecture*. Paris, 1771[?], I, p 436) *apud id.*, p. 236.

⁶¹⁷ Cordemoy (*Nouveau Traité de toute l’architecture*. Paris, 1714) *apud Herrmann, op. cit.*, p. 78.

do ordens (gregas) é possível chegar próximo à luminosidade que tanto admiramos em alguns monumentos góticos.”⁶¹⁸ O resultado disto, em sua remodelação da Igreja de Santa Genoveva não poderia ter sido nem mais direto, nem mais fidedigno (Fig. 7.9).

Fig. 7.9

J-G Soufflot.

Igreja de Santa Genoveva (atual Panteão),
1744-89.

Cúpula do Transepto.



Um último ponto, porém, que deve ser esclarecido é o das soluções de continuidade com a tradição gótica. Boa parte das considerações sobre o gótico se origina em intervenções desastrosas que pouco ou nada tinham a ver com a ordem geral das obras. Ora, o espírito clássico e acadêmico, tradicional ou moderno, não admitia o que não fosse uniforme e homogêneo e como sabemos pela história, as catedrais foram feitas ao longo de muito tempo e que

⁶¹⁸ Soufflot *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 91.

nelas trabalharam muitos profissionais de renome. Num ambiente assim, as chances de um trabalho coordenado eram obviamente poucas e as mudanças de estilo, dentro do próprio gótico, inevitáveis. Portanto, ao longo do século XVIII, é natural que, em obras de recuperação ou conclusão da partes destas catedrais fizessem parte do cotidiano profissional dos arquitetos, particularmente durante as décadas de 1750 e 1760⁶¹⁹, como no caso da rosácea de Notre-Dame, por Boffrand⁶²⁰. Em todos os casos a diretriz geral para as intervenções era de respeito pelos trabalhos precedentes *que seguissem as regras gerais do melhor estilo* e que, quando não fosse o caso, estas estariam sujeitos à substituição por outros trabalhos *estilisticamente* mais apropriados.

A quantidade de trabalhos desta ordem, em edifícios de grande exposição pública não passaria despercebida do público em geral, o que contribuiria ainda mais para o ‘calor’ das discussões sobre o tema, fosse por profissionais, teóricos, religiosos, *hommes de lettres*, escritores, *connoisseurs* e gente do povo. Aí está, enfim, um retrato preciso da situação na França, onde a preservação do gótico assumia a importância de um patrimônio nacional e o essencial, para sua ‘reentrada’ na prática profissional, estaria na superação do preconceito para com os ‘ornamentos bárbaros’.

bienséance

E é por meio de suas observações sobre o gótico e sobre as obras públicas, sua fórmula vitruviana *firmitas, comoditas e bienséance* se elucida melhor. De certa forma na *bienséance* as doutrinas do caráter parecem adquirir um componente ético, e este seria o motivo pelo qual, para ele, os arquitetos deveriam perceber que “um edifício belo não é aquele que tem um tipo qualquer de beleza (*beauté arbitraire*), mas aquele que, consideradas as circunstâncias, tem toda a beleza condizente e nada além.”⁶²¹

embellissement

No entanto, afinal, as teorias de Laugier não visavam o folclore da arquitetura doméstica ou os delírios da arquitetura palaciana. Seu foco estava em obras públicas e representativas como as igrejas, principalmente, e os edifícios públicos que, em última análise, junto com as ruas, praças e demais obras de infra-estrutura faziam parte de um todo maior. No *Essai*, ele abre um capítulo para apresentar o tema da urbanidade, de forma até então inédita, em que a qualidade física de sua infra-estrutura refletia diretamente o esplendor da cidade. Prescindindo do luxo e do aparato da moda, é justamente neste ponto que sua doutrina abre cancha para discutir o valor arquitetônico (e estético) de obras de engenharia que, longe de serem suntuárias, adquirem um papel importantíssimo no esboço que faz de sua doutrina do *embellissement* urbano. Nela, a regularidade e a diversidade convivem num jogo que afasta a monotonia e a excessiva previsibilidade dos esquemas geométricos, como a presente, segundo ele nos jardins franceses. Apóia-se, para isso, no exemplo das ruínas de Herculano⁶²² e nos jardins de Le Nôtre, em Versalhes. Nestes últimos, voltava a insistir que sua beleza não consistia na imitação pura e simples do natural, mas na harmonia e no contraste, pois se a desordem da natureza nos apraz, é pela regularidade e ordem de um jardim que procura juntá-las⁶²³.

⁶¹⁹ Durante estas décadas houve uma série de obras de recuperação e conclusão nas grandes catedrais francesas como Rheims, Chartres, Amiens, Bourges, Metz, Auxerre e Troyes, entre outras. Herrmann, *op. cit.*, p. 94.

⁶²⁰ *Id.*, p. 91.

⁶²¹ Laugier (*Essai* 1, p.199) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 132.

⁶²² As ruínas de Herculano são citadas para lembrar que os antigos sabiam como distribuir suas cidades com ruas perfeitamente retas comunicando com vários edifícios públicos. *Id.*, p. 136.

⁶²³ *Id.*, p. 142.

legado

Embalado por seus argumentos contundentes, o *Essai* foi um sucesso não só entre o grande público, mas também entre rodas profissionais mais importantes da Europa. Não só na França como no resto da Europa, suas idéias foram imediatamente contestadas pelo *establishment* profissional, com reações que iam do desprezo a um livrinho sem qualquer importância, aos ataques contra o '*demi-sçavant*' e seus autoritários e ditatoriais princípios do bom-gosto. Alguns, indiferentes, mas atentos, como J-F Blondel, indicavam-no a seus alunos com forma de lhes estimular o raciocínio e a retórica.

Mas, acima de tudo, Laugier sempre deixou claro que não seria ele quem iria demonstrar a operacionalidade de seu teorema, apesar de alentar a esperança da chegada de um gênio capaz de assim fazê-lo. Assim, a construção de um epistemograma nos termos por ele formulado nos parece sem sentido porque o *rationatino* está elidido, nem tampouco há qualquer modelo proposto. Sua formulação reducionista é antes de mais nada uma fórmula discursiva, que não fornece pistas para o mapeamento de correspondências e hierarquias.

Lodoli: a reação italiana

A repercussão continental das idéias do jesuíta Laugier demonstra que o cenáculo da arquitetura definitivamente se havia já deslocado para a França. Por um lado há razões econômicas para isso, pois a organização do estado francês já no início do século XVII coloca a França num período de grande progresso, suplantando rapidamente as cidades-estado italianas. Por outro lado, não há só o 'cansaço' dos modelos italianos, mas também a procura por uma expressão mais adequada à arquitetura francesa. Grandes prédios e grandes palácios e prédios públicos se sobrepõem à demanda religiosa por toda a França. O estado passa a ser, sem dúvida, o maior cliente dos arquitetos. Para os acadêmicos e *connoisseurs* italianos esta perda de prestígio era evidente. O esgotamento de seu modelo arquitetônico era evidente e não havia soluções à vista estava chegando ao fim e sem alternativas à vista. A reação que se esboça é no sentido de uma volta ao passado, na procura de um novo renascimento.

O processo tipológico-imitativo deste modelo se revelava incapaz de fazer frente às exigências contemporâneas não só das grandes composições como também de um novo estado de relação para com a natureza e o belo natural. As contradições que marcam as principais interpretações do pensamento do franciscano Carlo Lodoli (1690-1761) e seus discípulos demonstram bem a percepção de um processo de estereotipagem das questões formais, mas que no seu conjunto, mesmo com todo seu poder crítico, é incompetente para arregimentar massa crítica capaz de uma resposta positiva e conseqüente face ao desenho arquitetônico, tal como no caso de Laugier. No fundo, Lodoli pressupunha que o grande perigo para a arte estaria numa emancipação da arquitetura do complexo das artes do desenho, para ele, uma perda irreparável.

Algarotti

Como não há chegado até nós nenhum escrito de Lodoli, o que sabemos de sua doutrina, oriunda de aulas e palestras, foi legada por seus discípulos, Francesco Algarotti (1712-64), Andrea Memmo (1729-93) e Francesco Milizia (1725-98). Embora concordando em linhas gerais com a argumentação do mestre, Algarotti, nobre homem de ciências⁶²⁴, em seu *Saggio sopra l'Architettura* (1756), ao passo que afirmava que a arquitetura devia confor-

⁶²⁴ Algarotti adquiriu alguma fama científica com um trabalho intitulado *Newtonianismo per le dame* (1784) que, apesar do título, versa sobre ótica. (N.A.)

mar-se à natureza dos materiais, temia que a concretização das teorias ‘rigoristas’ do mestre levassem à perda da ‘suprema beleza arquitetônica’, ou seja, o ornamento. E, afastando-se ainda mais do rigorismo do mestre, sentenciava que “a estrutura não pode ser bela em si mesma; os ornamentos a embelezam”⁶²⁵. Para justificar tal ponto de vista recorreu à Vitruvius, que havia dito que a arquitetura era uma arte representativa. E acrescentava que não se podia esperar que a construção falasse por si mesma, senão através dos ornamentos que atuam como intérpretes. Aferrava-se, portanto, ao argumento de que os ornamentos seriam uma necessidade comunicacional.

Embora recorresse com frequência à analogia lingüística, sabia das limitações do emprego de metáforas explicativas, particularmente porque não lhe habilitariam a concluir pela necessidade do ornamento. Isto significava ver o ornamento como instância separada ou não-orgânica à composição. Defensor de uma concepção formalista ou, mais precisamente ‘ornamentalista’, o *dilettante* Algarotti não consegue resolver os dilemas que se lhe apresentam: entre o *disegno* italiano e a *ordonnance* mais confortável dos franceses, se inclinava sem esforço em favor da *italiana correzione* em detrimento à tendência francesa em sacrificar o formalismo à *convénance (morbidezza ultramontana)*⁶²⁶. Enfim, num comentário burlesco, dizia que desejava viver “numa casa francesa com estrutura palladiana”⁶²⁷. Do ponto de vista estético, no entanto, um dado interessante de sua biografia é sua atividade como consultor de arte de alguns monarcas europeus como Frederico, o Grande, da Prússia e de Frederico da Saxônia, em Dresden, para os quais montou coleções cuja organização se pautava pela classificação rigorosa segundo o *estilo* de cada época, no sentido museológico do termo, idéia inovadora para a época.

Memmo

Andrea Memmo (1729-93) é considerado o discípulo mais fiel às idéias de Lodoli, embora sua argumentação se encaminhe ao pólo oposto à de Algarotti. Publicada trinta anos após o *Saggio*, o *Elementi d’architettura lodoliana*⁶²⁸ (1786) do patricio veneziano, diplomata, político e homem do mundo, é uma recompilação de apontamentos, escrita no intento de demonstrar a superioridade da doutrina do mestre sobre a de Laugier⁶²⁹. Apresenta Lodoli como um revolucionário, que era inimigo de toda autoridade, especialmente Vitruvius, que menosprezava os mestres ‘modernos’ Palladio e Miguel Ângelo, tanto quanto os antigos e que acusava os arquitetos barrocos de terem transformado a arquitetura numa arte ‘plástica’.

Segundo ele, o argumento central de Lodoli era a substituição do antigo conceito de imitação pelo de função, cingindo-se, portanto, muito mais à exibição das forças *mecânicas* dos materiais do que à tectônica clássica convencional ou ao jogo representativo das ordens, tal como enunciava: “nenhuma coisa (...), mesmo que em representação, que não seja também verdadeiramente na função”⁶³⁰. Por isto o ornamento só seria admitido se exibisse esta condição, caso contrário toda decoração seria, fundamentalmente, super-

⁶²⁵ “Gli ornamenti dell’Architettura hanno da abbellire la fabbrica, e mostrare insieme le parti essenziali, la ossatura di essa.” Algarotti (*Lettere*, p. 210) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 118, 144.

⁶²⁶ *Id.*, p. 118.

⁶²⁷ Algarotti (*Lettere*, p. 194). *apud id.*, p. 118, 144.

⁶²⁸ *Elementi d’architettura lodoliana ossia l’arte del fabbricare com solidità scientifica e com eleganza non capricciosa libri due*. (Roma, 1786). Rykwert, J. Carlo Lodoli. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 140-41.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ “Niuna cosa (...), metter se dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione.” Memmo *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 116. (trad. livre)

flua⁶³¹. Complementando, frisa que seu mestre primava, sobretudo, pela refutação dos cânones estéticos oficiais (e acadêmicos) e de todos aqueles que olhassem com desprezo ao gosto ‘popular’, ponto em que revela outro dos motivos de sua oposição à interpretação de Algarotti.

Milizia

O terceiro discípulo de Lodoli, Milizia, nobre erudito que dedicou boa parte de sua vida à história da arte, embora conste ter ocupado cargos administrativos municipais como encarregado de obras públicas. Publicou seus *Principj di architettura civile*⁶³² em 1781, portanto, cinco anos antes do trabalho de Memmo. Único arquiteto por formação do grupo, sua abordagem da obra de Lodoli, por isso mesmo, é talvez a mais contraditória e interessante das três. Escrita para um leitor médio, a obra tripartida se organiza primeiro tratando da beleza e do gosto, depois dos produtos e, por fim, dos materiais e técnicas de construção. De linhagem crítica, não visava compor um sistema teórico racional. Descrevia seu mestre como um revolucionário inimigo de toda autoridade, principalmente Vitruvius⁶³³. Por isso se atém a descompor e ridicularizar o que considerava como crenças e fantasias desde o ponto de vista de um *rigoristi* moderno. Seus alvos preferidos eram as noções abstratas de beleza, a idéia da proporção musical e as medições proporcionais das ordens. No mais, o trabalho segue um esquema ditado pelas leis (físicas) da natureza, do aprendizado histórico, fonte do próprio conhecimento e dos princípios de decoro (vitruviano), temperados segundo um gosto clássico (grego).

Em nenhum outro discípulo de Lodoli se percebe tanto as contradições de um sistema em desagregação como em Milizia. Se em Algarotti podemos perceber o ‘temor’ pela marcha inevitável das transformações e o abandono do velho sistema, na crítica de Milizia se evidencia uma tentativa de conciliação das novas idéias com a tradição. Considerando a si próprio como “um heterogêneo composto de contradições”, situava-se, como comenta Kauffmann, “numa encruzilhada, recomendando provar todos os caminhos”, liberando a arquitetura “da extravagância, licença e abusos” da época, no intento, enfim, de ‘curar’ a arquitetura⁶³⁴.

Para ele o século XVII era o *secolo della bizzaria*, contrapondo-o ao XVI, *secolo della correzione*. Daí parte para hostilizar Borromini, cuja *bizzaria* destrói a ordem e as formas⁶³⁵. Mas, ainda segundo Kauffmann, para Milizia ‘ordem’ é concatenação, ou mais precisamente, gradação. Opina que a unidade se logra quando as partes estão relacionadas com o todo e que só com a gradação pode-se realizar *l’unione felice*⁶³⁶, que na composição as partes não são todas iguais e por isto deve haver um motivo dominante (*oggetto principale*) para o qual as partes devem se dirigir⁶³⁷. E, ainda na defesa do velho sistema, ao se manifestar pela continuidade de regras compositivas entre a pintura e a arquitetura. Em suma, é um defensor do tradicional sistema italiano, que queria ver purificado e revigorado, livre de toda *discrepanza*, mesmo que para isso tivesse que fazer concessões.

⁶³¹ “(...) niente ha da vedersi in una fabbrica, che non abbia il proprio sua uffizio, e non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onninamente l’ornato.” *Ibid.*

⁶³² Arntzen, E. *Francesco Milizia*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 158-60.

⁶³³ Kaufmann, *op. cit.*, p. 118.

⁶³⁴ *Id.*, p. 120.

⁶³⁵ “La Bizzaria fa un sistema distruttore dell’ordine e delle forme dettate dalla natura, costitutiva dell’arte”. Milizia (*Dizionario*, I, p. 110) *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 121.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ “Unità richiede che tutte le parti d’un opera qualunque si riferiscan all’oggetto principale, e formino insieme un tutto único, semplice, e solo”. Milizia (*Principj*, I, p. 318), *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 121 e 145 (n. 198).

Não obstante, a ruína deste mesmo sistema eram atribuídas ao despotismo da autoridade e ao respeito cego à antiguidade, cujos luminares, Vitruvius inclusive, chamava de *cadaveri*. Achava que a formulação de uma nova ordem não era senão um passatempo sem maior importância e que para a agonia da arte clássica não havia remédio. Por isso se volta para o gótico, mas não para seus pináculos e contrafortes, mas para a ‘ousadia’ de suas abóbadas. Assim, acolhe também os conceitos de expressividade da *architecture parlante* e do *grandeur*. Da primeira destaca o esforço simbólico e lingüístico: “linguagem pela disposição engenhosa e significativa dos edifícios”⁶³⁸, da segunda a aparência majestosa: “grandes massas, grandes formas, grandes traços”⁶³⁹. Elogia, portanto, o quadrado, belo por sua simplicidade e por sua presença que conferia um aspecto de rigidez às obras modernas⁶⁴⁰.

Mas, para se equiparar à Laugier, não poderia deixar de se referir à questão da infra-estrutura. Mas, diferente de Laugier, o faz como artifício puramente retórico, dizendo que a cantaria da *Cloaca Maxima*, era muito superior em arte à sacristia da Igreja de São Pedro, sendo que considerava o apreço à última uma ‘crise salutar’⁶⁴¹. Também não deixava de manifestar sua antipatia pelo ‘gosto grego’, pois julgava que os gregos também entraram em decadência ao se afastarem das leis da natureza, por pressão dos ‘ricos, cortesãos e reis que se convertiam em árbitros do gosto’. Tarefa que, segundo Milizia, deveria ser reservada apenas aos ‘filósofos’⁶⁴².

condições críticas

Toda esta ênfase na correção de um sistema tradicional envelhecido posta em questão por Lodoli e seus discípulos denota que, ao mesmo tempo em que eles seguiam acumulando uma carga crítica de conhecimento, a mesma lhes permitia uma reformulação interna do sistema. Isto, podemos supor aqui, teria origem no fato de ser uma crítica sem modelo, ou dito de outra forma, sem uma referência externa, como é o caso do gótico na França de Laugier. Mesmo que Milizia, ou até mesmo um pouco anteriormente Guarini, se referissem e tomassem partido em defesa do gótico, seu peso ou influência na Itália ou na prática dos arquitetos italianos era pouco relevante. A idéia de uma correção de rumos ou reformismo tampouco é original, para o que basta lembrarmos do *Tratatto sopra gli errori degli architetti* (t. 1621, pub. 1767) de Teófilo Gallacini, já citado, ou as *Osservazioni* (1771) de Antonio Visentini⁶⁴³. Ao tentar estabelecer uma contrapartida ao *Essai* de Laugier, vemos que as condições críticas de que partem Lodoli e seus discípulos se assemelham à ele em conteúdo, mas diferem nos pressupostos. Se a motivação parece ser a mesma, as proposições sugeridas para superação da crise do sistema clássico-barroco apontam caminhos divergentes. E, sendo assim, até mesmo as alegações de plágio por parte de Laugier⁶⁴⁴ perdem sentido.

⁶³⁸ “linguaggio per disposizioni ingegnosi e significative degli edifici”. Milizia (*Dizionario*, I, p. VII) *id.*, *op. cit.*, p. 122 e 145. (trad. livre)

⁶³⁹ ‘Grandi masse, grandi forme, grandi tratti, grandi parti sono gl’ingrediente delle opere di buon gusto.’ *Ibid.* (trad. livre)

⁶⁴⁰ “Il quadrato è bello, come sono tutte le figure geometriche; sono belle per la loro semplicità.” Milizia (*Dizionario*, I, p. 166) *Id.*, p. 123.

⁶⁴¹ “Dall’eccesso suole derivare un rimedio al male. Si aspetta questa crisi salutare.” Milizia (*Dizionario*, I, p. 126) *Id.* (n. 241)

⁶⁴² “Quando (...) ne giudicarano non i filosofi, ma i ricchi, i cortigiani, i Re, l’arte andò giù (...).” Milizia (*Dizionario*, I, p. 275) *Id.* (n. 236)

⁶⁴³ *Id.*, p. 120.

⁶⁴⁴ Algarotti teria acusado Laugier de plágio das idéias de seu mestre, Carlo Lodoli, mas como não se conhece nenhum escrito deste último, teríamos que confiar no testemunho do primeiro. É certo, no entanto, que Laugier mantinha contato

Esta discussão interessa do ponto de vista epistemológico pela situação da Itália no panorama da estética arquitetônica. De fato, suas condições históricas contrastam muito com as da França. Mas as contradições do sistema, no caso italiano, mostram com bastante evidência o quanto que a reorganização de um sistema arquitetônico depende de uma contrapartida social. As proposições dos arquitetos, por si só, são inertes se a sociedade não as acolhe. Os arquitetos franceses souberam entender o sentido das críticas de Laugier, mesmo que intuitivamente, e desenharam uma grande virada na produção e na criação de protótipos. No caso de Lodoli, se forma um círculo vicioso de considerações sobre estereótipos.

7.3 Arquiteturas rurais, o gótico e o exótico

nova clientela

Na Europa, o *boom* não só da arquitetura doméstica (e de lazer) como também da arquitetura urbana, na segunda metade do séc. XIX, demonstra que o processo de enriquecimento *geral* da sociedade francesa sob a corte dos luíses começava a atingir alguns setores da nascente classe média⁶⁴⁵ e que esta, mais do que nunca, emergia um novo e promissor mercado consumidor de serviços, além, é claro da já tradicionais aristocracia, burguesia e o próprio estado. Parafraseando Blondel, o novo, haveria de haver (?) uma arquitetura capaz de atender às 'economias mais modestas'. Se o cidadão comum nunca moraria num palácio, nada, porém o impediria de construir uma *cottage* ou cabana de campo para desfrutar em suas horas de descanso fora da agitação da cidade e em contato com a natureza.

A atenção dispensada pelos arquitetos a este mercado em ascensão mostra, em primeiro lugar que o 'nicho de mercado' só tendia a aumentar. No entanto, para atender este mercado a relação com o cliente teria de levar em conta uma reorganização do próprio sistema de trabalho. Isto significava honorários mais acessíveis, atendimento mais objetivo e a padronização de procedimentos e projetos como podem ser observados nos catálogos. Nesta forma a base de atendimento se alarga junto com o público potencial. Dito de outra forma o arquiteto teria que trocar o gosto do príncipe por um 'gosto' mais ou menos anônimo ou, pelo menos, mais 'previsível'. Também teria de trocar, durante sua vida profissional, uns poucos palácios⁶⁴⁶ por uma miríade de projetos particulares.

maisons de campagne

Uma das formas, senão a única, de atingir este público distante das academias e das reuniões palacianas era através de publicações com exemplos de aplicação destes conceitos. Neste sentido, a largada já havia sido dada pelo insigne professor Blondel com o seu 'tratado' *De la distribution de maisons de plaisance*⁶⁴⁷ (1737), dirigida ao "arquiteto, estudante e ao 'amante da arte da construção'"⁶⁴⁸. Nela o autor apresentava cinco modelos de casas de campo realizados por ele mesmo, acompanhados de uma discussão sobre vantagens e desvantagens de cada proposta e suas conseqüências em nível de desenho do edifício e de seu jardim. Alguns anos após, Charles-Etienne Briseux

com pessoas que conheciam Lodoli e é até possível que se tenham conhecido pessoalmente durante uma estada de Laugier em Veneza. Herrmann, *op. cit.*, cap. IX, p. 148-72.

⁶⁴⁵ Na podemos deixar de acrescentar a esta lista os artesãos qualificados como marceneiros, estucadores, entalhadores, gravadores que participavam diretamente das atividades da construção civil bem com dos artistas gravadores, já mencionados, que também eram um público natural para gêneros bem específicos de publicações. (N.A.)

⁶⁴⁶ Entendemos aqui o termo por qualquer construção representativa não só do estado como também algumas encomendas de particulares com características semelhantes. (N.A.)

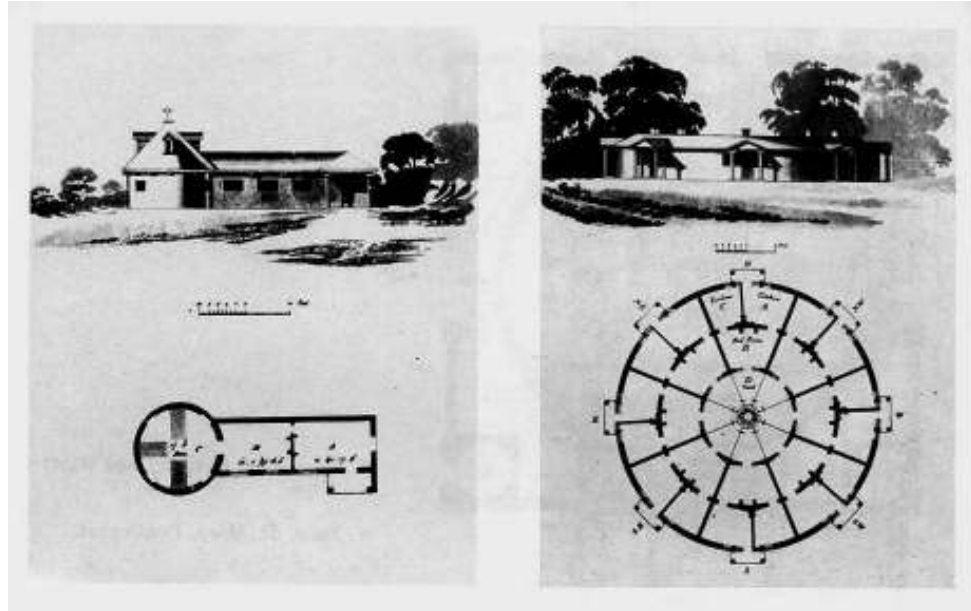
⁶⁴⁷ No frontispício consta o sugestivo 'avant-titre' *Traité d'architecture dans le goût moderne*. (N.A.)

⁶⁴⁸ Frear, S. *Jacques-François Blondel. In: Wiebenson, op. cit.*, p. 287-88.

(1680-1754), aluno de Blondel, publica *L'Art de bâtir de maisons de campagne* (1743) com setenta modelos deste tipo de casa que, segundo ele são 'mais espaçosas' que as do passado, porque "de um mesmo espaço se conseguiam mais compartimentos" e porque "eram desenhadas para um uso específico"⁶⁴⁹.

Fig. 7.9

Gandy.
Projetos de *cottages*,
1744-89.



cottages

Nas décadas seguintes, o tema torna-se uma febre na Inglaterra com grande quantidade de títulos. O trabalho de Daniel Garret (?-1753), *Designs and Estimates of Farm Houses*, de 1747, seria o primeiro inteiramente dedicado às granjas, conferindo dignidade à um tema geralmente deixado de fora das publicações do gênero. Os demais autores seguiriam pelas duas linhas básicas das vertentes palladianista ou pitoresca, tendo sempre a vivenda rural como tema. A primeira tentando incorporar e difundir as técnicas de desenho geométrico oriundas de Palladio, mas fazendo concessões ao uso de ornamentações chinesas e góticas. O resultado desta mistura de motivos não-clássicos com distribuições que lembram a *Villa Malcontenta* se afigura no mínimo bizarro, senão ingênuo, como no caso do *Chinese and Gothic Architecture* (1752) de William (?-1775) e John Halfpenny⁶⁵⁰. Na mesma linha, mas se atendo a oferecer opções mais práticas de *cottages*, estão *Convenient and Ornamental Architecture* (1767), de John Crunden (1745-1835); *Familiar Architecture* (1768), de Thomas Rawlins (1743-80); *A Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer* (1781), de John Wood, o jovem (1728-81); *Rural Architecture*⁶⁵¹ (1785) de John Plaw, *Designs for Cottages* (1805) de Joseph Gandy (1771-1843), às quais ainda poderíamos acrescentar a picaresca *OIKIDIA* (1785) de James Peacock⁶⁵² (1738-1814).

⁶⁴⁹ *L'Art de bâtir des maisons de campagne ou l'on traite de leur distribution, de leur construction, et de leur décoration* (Paris, 1743). Etlin, R.A. Charles-Etienne Briseux. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁵⁰ A ordem de títulos de William Halfpenny (também conhecido como Michael Hoare) é: *Magnum in Parvo*, 1722; *Practical Architecture*, 1724; *Perspective Made Easy*, 1731; *The Art of Sound Buildings*, 1725; *A New and Compleat System of Architecture*, 1749; *Useful Architecture in Twenty-one Designs*, 1752; William e John Halfpenny: *Chinese and Gothic Architecture Properly Ornamented*, 1752. Wiebenson et alli, *op. cit.*

⁶⁵¹ *Rural Architecture; or Designs from the Simple Cottage to the Decorated Villa*. John Plaw. Barker, B. *Id.*, p. 302-03.

⁶⁵² *OIKIDIA, Nutshells: Being Iconographic Distributions for Small Villas; chiefly upon Economic Principles*. Muito mais preocupado com questões sociais do que a correção das proporções, Peacock publicou sua *OIKIDIA* (Ver nota 141), sob o pseudônimo de José Mac Packe, para satirizar as proposições de Robert Morris. Lambeth, E. *James Peacock. Id.*, p. 302-03.

O segundo movimento, por sua vez, se atém à representação romântica da *cottage* e de seu entorno e, por isso mesmo, se dirige à sedução por uma técnica de desenho que preencha os requisitos necessários a uma melhor representação dos telhados de palha e nuances de revestimentos como a água-forte e a aquarela. É o caso do *New Designs in Architecture* (1792), de George Richardson (1763?-1817?), o qual na atividade profissional se ateu só ao desenho. Como pouco se interessava pela planta, suas proposições eram tidas por exclusivamente pitorescas. Na mesma linha segue *An Essay on British Cottage Architecture* (1798), de James Malton (?-1803), onde o artista-topógrafo expõe uma espécie de filosofia da vivenda vernácula, defendendo seu valor artístico e beleza peculiar; *Designs for Cottages*⁶⁵³ (1805), de Joseph Gandy (1771-1843), arquiteto e aquarelista talentoso⁶⁵⁴ que consegue realizar uma notável e provocativa síntese da tradição palladiana com a temática da arquitetura rural e o curioso *An Essay on Rural Architecture* (1803) de Richard Elsam (1793-1825), que propunha *cottages* em estilos gótico, grego e romano, para expressar a nobreza de uma casa rural⁶⁵⁵. Mas o mais famoso da linhagem é Sir John Soane (1753-1837), filho de um mestre de obras que, sob a *patronage* de William Chambers, teve uma ascensão profissional meteórica até lhe ser oferecida a presidência do *Royal Institute of British Architects*. Também como professor da *Royal Academy*, empenhou-se na reformulação do ensino de arquitetura e na melhoria geral das condições da prática profissional. Justifica seu *Sketches of Architecture*⁶⁵⁶ (1793), coleção detalhada e primorosa de oito *cottages* apresentadas em aquarelas coloridas de grande efeito pitoresco e muito bem implantadas, como uma forma de chamar atenção para a importância do detalhe de pequena escala.

irregularidades

Um significado importante que poderíamos atribuir a este comportamento ‘licencioso’ dos ingleses estaria, segundo Georges Teyssot⁶⁵⁷, nas manifestações de destruição ou abandono da regularidade inerente ao sistema clássico-barroco. O problema é que a irregularidade tem o charme do pequeno e do particular, que se configura como demanda de uma nova clientela. Teoricamente, o problema posto teria que centrar-se na irregularidade *a priori*, ou um método de desenho capaz de criar ou ‘produzir’ irregularidades. Há, porém, uma dificuldade: as irregularidades da arquitetura vernácula não se originam de um projeto, mas de um *fazer*. As vicissitudes de tal processo teriam que ser *simuladas* no projeto, separando-se as irregularidades desejadas das não desejadas.

Numa época marcada pela descoberta de ‘outras’ arquiteturas, o estilo, além de um indicativo singular de qualidade e beleza sublime, também é uma forma bem mais prática e corriqueira, que procura manter a capacidade comunicacional de seu objeto. Tal como no pacto entre criador e fruidor de Alberti, o estilo dispõe dos instrumentos para ‘afinar’ o relacionamento com seu usuário, bem como aumentar sua capacidade de resposta do projeto em

⁶⁵³ *Designs for Cottages, Cottage Farms, and Other Rural Buildings; including Entrance Gates and Lodges* (Londres, 1805). Barker, B. *Joseph Michael Gandy. Id.*, p. 311-12.

⁶⁵⁴ É provável que boa parte das aquarelas com que Soane costumava apresentar seus trabalhos teriam sido, na verdade, encomendadas à Gandy. *Ibid.*

⁶⁵⁵ Barker, B. *Richard Elsam. Id.*, p. 309-10.

⁶⁵⁶ *Sketches in Architecture, containing Plans & Elevations of Cottages, Villas and other useful Buildings* (Londres, 1793). Lambeth, Elizabeth. *Sir John Soane. Id.*, p. 305-06.

⁶⁵⁷ “(...) Será, aparentemente, o crescente e constante domínio da regularidade que permite o aparecimento de ‘toda a sorte de estilos’ de edifícios? Ou melhor: não será no momento que a forma urbana se torna ‘matéria de regularidade e claridade em espaços completa e perfeitamente identificáveis’ que a questão do estilo arquitetônico assoma novamente?” Teyssot, G. *John Soane and the Birth of Style. Oppositions* 12, p. 65. (ing. orig., trad. livre)

situações particulares. A possibilidade do uso de expressões particulares o põe na órbita da pluralidade. Enfim, o que parece se propor é que há mais vantagem na escolha de estilos do que de 'ordenações'; abre-se um leque maior de opções e as restrições diminuem. O caráter parece livre para 'migrar' das ordens para um aparato expressivo ainda não de todo codificado, um território livre. No lugar das ordens, portanto, estilos.

7.4 Obras paradigmáticas

O quadro de novos fatores suscitado pela renovação da prática da arquitetura não estaria completo sem o aporte de idéias concernentes à cultura ornamental, à depuração do raciocínio arquitetônico e à analogia lingüística. É o caso, respectivamente, das obras de Piranesi, Robert Morris, dos irmãos Viel e de Le Camus de Mézières e alguns outros que tratam do aprofundamento em temas bem específicos e que se dissociam da forma comum dos tratados ou das compilações de obras exemplares [modelos], mas que também não se confundem com o ensaísmo de Laugier ou Lodoli. Suas contribuições, no entanto, se revelam seminais para a compreensão do reposicionamento da questão do estilo numa época não só de profunda crise de valores, mas também de mudança de paradigmas.

As propostas de Newton e Leibniz teriam, nesse sentido, agitado a imaginação dos arquitetos quanto a um novo tipo de relação com a natureza bem mais abstrata, por um lado. Por outro, a crise disciplinar da filosofia ocidental não permitiu a muitos contemporâneos entender a extensão e profundidade do processo, tendo, por isso insistido em entender os 'excessos' do barroco como um problema predominante moral. O meticoloso escrutínio de Kant sobre os sistemas filosóficos, que denominava sugestivamente de 'arquiteturas do pensamento', expunha as bases não só para a superação desta crise, como para a reproposição da própria filosofia ocidental. Particularmente, para o nosso caso de estudo, na sua *Crítica do Juízo* (1790) tentava, justamente, superar a incapacidade da estética tradicional ou neo-pitagórica (objetivista) de lidar com temas de natureza subjetiva, para ele, tema de uma nova ciência ainda incipiente, a psicologia⁶⁵⁸.

Dessa forma o exame dos trabalhos dos arquitetos acima mencionados mostra situações de abordagens extremas que se situam entre o imaginário povoado pelo desejo de uma objetividade total no manejo do objeto arquitetônico e as fantasias escapistas de um sistema moribundo. E entre estas a proposição da arquitetura como um sistema apoiado na simbologia e na teleologia ou mesmo de métodos geométricos de geração de tipologias. Embora isoladamente não demonstrem maior relação uma com a outra, devemos sempre ter em mente a origem destas discussões no campo das proposições de Blondel e Laugier, a mais fundamental do século XVIII e uma das importantes da história disciplinar da arquitetura. Tal discussão era do conhecimento destes protagonistas, partindo todos, portanto, deste ponto comum.

A um tempo conservador e visionário, o arquiteto, antiquarista e exímio gravurista Giovanni Battista Piranesi⁶⁵⁹ (1720-78) toma partido da continuidade do sistema barroco, mas o deixa contaminar com influências ornamentais de todo tipo e origem. Sua notória inclinação à polêmica o animava a combater o 'gosto grego' de Laugier e do historiador e arqueólogo alemão

Piranesi:
*Fantasia e expressão
compósita*

⁶⁵⁸ Kant, Immanuel. *Crítica do Juízo*, 1993.

⁶⁵⁹ MacDonald, W.L. *Giovanni Battista Piranesi*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 146-48.

Johann Joachim Winckelmann, aos quais contrapunha sua visão renovada e fantasiosa da arquitetura latina. Seu repertório assombroso de formas da antiguidade, oriundo de uma errática atividade arqueológica, era empregado em seus desenhos fantásticos, com exóticas misturas e sobreposições de motivos de formas extravagantes, numa espécie de antecipação do comportamento *Kitsch*. De sua obra desenhada, os *Carceri* (1745) (Fig. 7.X), talvez sua publicação mais exitosa, ensaiam uma sensibilidade extremamente inovadora, com a exploração de motivos não-arquitetônicos ou, que ainda não se viam validados pelo uso. Daí, a apreciação de Kauffmann que:

“nelas se representam de dimensões enormes nas quais se apinham muitos objetos não arquitetônicos que visualizam o espaço mediante o contraste direcional e diferenças de nível: barras, cordas, bandeiras, vigas, correntes, escadas, etc. Estes objetos produzem uma impressão tridimensional, mas estão muito longe de constituir um todo unificado. Os elementos se contrapõem uns aos outros; cada um é uma ameaça aos demais. Aquilo é um *pandemonium* de forças hostis; reinam a desordem e o estrépito⁶⁶⁰.”

Mas o mesmo autor, apesar dos tons dramáticos de sua apreciação, concorda que o ‘jogo de luz e sombra’, desde um ponto de vista ‘gráfico’ devolve a unidade ao desenho, insistindo neste ponto de vista e concluindo que

“deste modo se visualizam os objetos e se decompõem ao mesmo tempo o espaço. O conceito de espaço integrado e unificado desapareceu junto com os elementos tradicionais.”⁶⁶¹

É possível que o comentário de Kauffmann esteja a traduzir o desconcerto para com a *desconstrução* do espaço-tempo barroco que Piranesi opera com aquelas estruturas indeterminadas e labirínticas, onde a luz provém de janelas ‘escondidas’ do ângulo de visão, de suas pontes em múltiplos níveis e do pé-direito em grande altura. O efeito se propõe como monumental, mas é mais do que isso. Piranesi nos apresenta a escala do aterrador. Nada pode ser esteticamente mais contraditório: os *carceri* são uma afirmação de beleza sublime e ao mesmo tempo ‘feia’. Tecnicamente, o segredo de sua beleza está na manipulação da escala (inversão), na perspectiva oblíqua e no emprego do contraste luminoso sobre superfícies homogêneas (Fig. 7.10.a).

Recurso cenográfico, mas arquitetonicamente convincente. No entanto, apesar de tudo, é bem provável que a ‘descoberta’ de Piranesi e do acaso. Se considerarmos que a maior parte de sua obra artística e intelectual trata da defesa dos conceitos de uma cultura ornamental que podemos acompanhar em *Della Magnificenza ed Architettura de’ Romani*⁶⁶², (1761) no *Parere su l’Architettura*⁶⁶³ (1765), assim como no *Diverse maniere d’adornare i*

⁶⁶⁰ Kauffmann, *op. cit.*, p. 126.

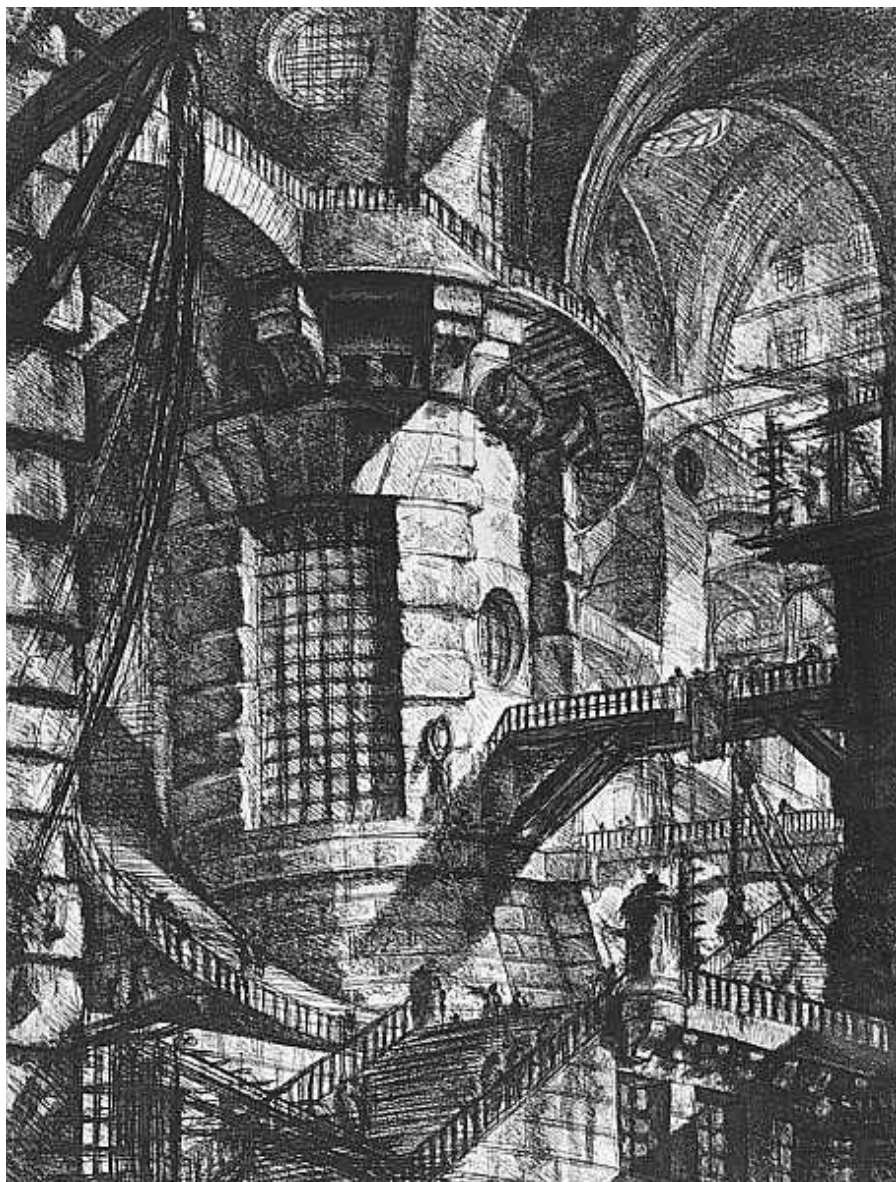
⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Della Magnificenza ed Architettura de’ Romani* (Roma, 1761). MacDonald, W.L.; Wynton-Ely, J. *Giovanni Battista Piranesi*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 146-50.

⁶⁶³ *Parere su l’Architettura com una Prefazione ad um nuovo Trattato della Introduzione del Progresso delle Belle Arti in Europa ne’ Tempi Antichi* (Roma, 1765). *Ibid.*

Fig. 7.10.a

Piranesi.
Carceri, 1747.

**Fig. 7.10.b**

Cloacae.
Della magnificenza, 1761.
Cloaca maxima.



*cammini*⁶⁶⁴ (1769). Destas é no *Parere* que se acusa sua intransigente defesa da superioridade da complexidade barroca (e latina) face à simplicidade ática, acompanhadas de ilustrações que mesclam motivos gregos e egípcios com outros gregos e romanos. Construída segundo o diálogo de dois arquitetos, Protópiro, o progressista adepto das teorias de Laugier, e Didáscolo, alterego de Piranesi, a obra ridiculariza o oponente francês, tomando partido da licença criativa (italiana). E como Laugier defende também a importâncias da infraestrutura, Piranesi também não deixa de examinar em *Della Magnificenza*, muito antes de seu conterrâneo Milizia, as *cloacae* e, particularmente, a *Cloaca Máxima* (Fig. 7.10.b), cujos méritos se julga incapaz de elogiar suficientemente⁶⁶⁵.

Se seus desenhos tendem ao acúmulo de elementos independentes e não integrados à composição, o pensamento de Piranesi reflete as incertezas da Itália de sua época, entre um passado esplêndido e um presente insípido. O excesso de referências é um torpor do qual não faz muita questão de se livrar: “com um passado destes, de que nos serve voltar a uma forma primitiva de habitação”⁶⁶⁶, indaga. Os *carceri* parecem, no entanto, responder de forma análoga às proposições de Laugier: a vista *obliqua* e a *luminosidade* bem poderiam ter lugar no prolongamento da tectônica barroca.

Estimulado e mantido pela patronagem do cardeal Gianbattista Razzonico, praticamente não se envolveu com obras, a não ser mais por umas poucas reformas, como a reconstrução da igreja da Santa Maria Aventina⁶⁶⁷ (1764-66), uma obra sem maior importância ou de Santa Maria del Priorato, em Roma, em cuja porta de entrada se acusam as incoerências típicas dos desenhos do *Parere*⁶⁶⁸. Sua reputação, portanto, está concentrada em sua atividade como gravador e professor de desenho, além é claro de natural compulsão à polêmica. Teve muitos pupilos ilustres e sua influência atravessou continentes e gerações, sendo sua obra particularmente apreciada na Inglaterra por arquitetos que o conheceram em Roma como Robert Adam, William Chambers e George Dance, expoentes do chamado barroco ‘congelado’.

Robert Morris:
geração de tipos

O aporte das idéias de Robert Morris (1701-54) ocupa um lugar central na teoria do que ficou conhecido como ‘palladianismo inglês’. Morris se desencanta com a produção contemporânea e especula com a ‘geração’ de tipologias e formas, valorizando a simplicidade e o despojamento. Para tanto, detrai a arquitetura medieval e barroca e, instado pelos sucessos de alguns arquitetos ingleses, propõe uma espécie de filosofia sobre as relações de harmonia da natureza, integradas às proporções clássicas e sobre como um edifício deveria se relacionar com seu entorno. Assim o problema que enfocava não eram as ordens, nem a preferência por um determinado tipo de expressão, mas a geração de novas tipologias segundo regras compositivas de cunho topológico, integradas a uma codificação aritmético-volumétrica dos objetos arquitetônicos. Para o quê toma o exemplo, bem caro aos ingleses, da arquitetura de Palladio e os aplica à configuração de habitações rurais e jardins.

⁶⁶⁴ *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii dessunte dall'Architettura Egizia, Etrusca e Greca com un Ragionamento Apologetico in difesa dall'Architettura Egizia, et Toscana* (Roma, 1769). *Ibid.*

⁶⁶⁵ Kauffmann, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁶⁶ “(...) a fare un edificio secondo que'principi che vi siete posti in capo, cioè di far tutto com ragione e verità, ci vorreste ridurre a stare in tante capanne.” Piranesi (*Parere su l'architettura*. Roma, 1765) *apud* Kaufmann, *op. cit.*

⁶⁶⁷ MacDonald, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁶⁸ Kauffmann, *op. cit.*, p. 131.

Fig. 7.11.a

Robert Morris.
Casa composta por três cubos.

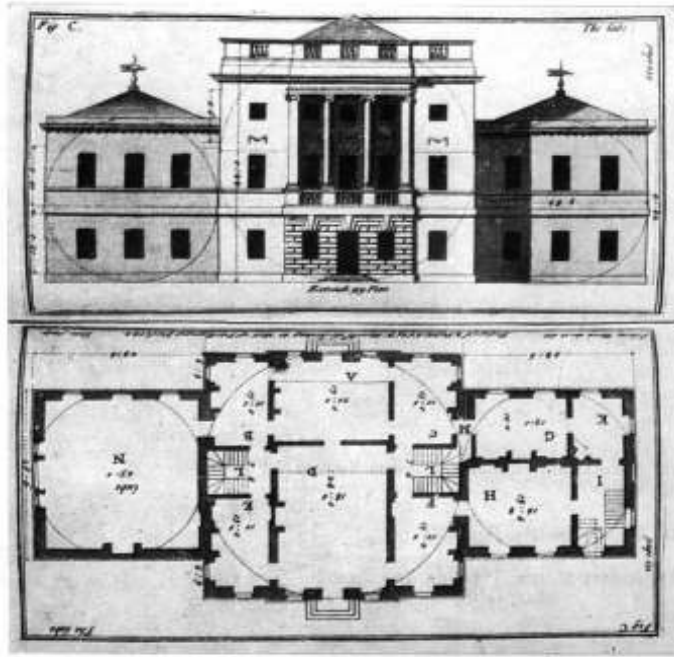
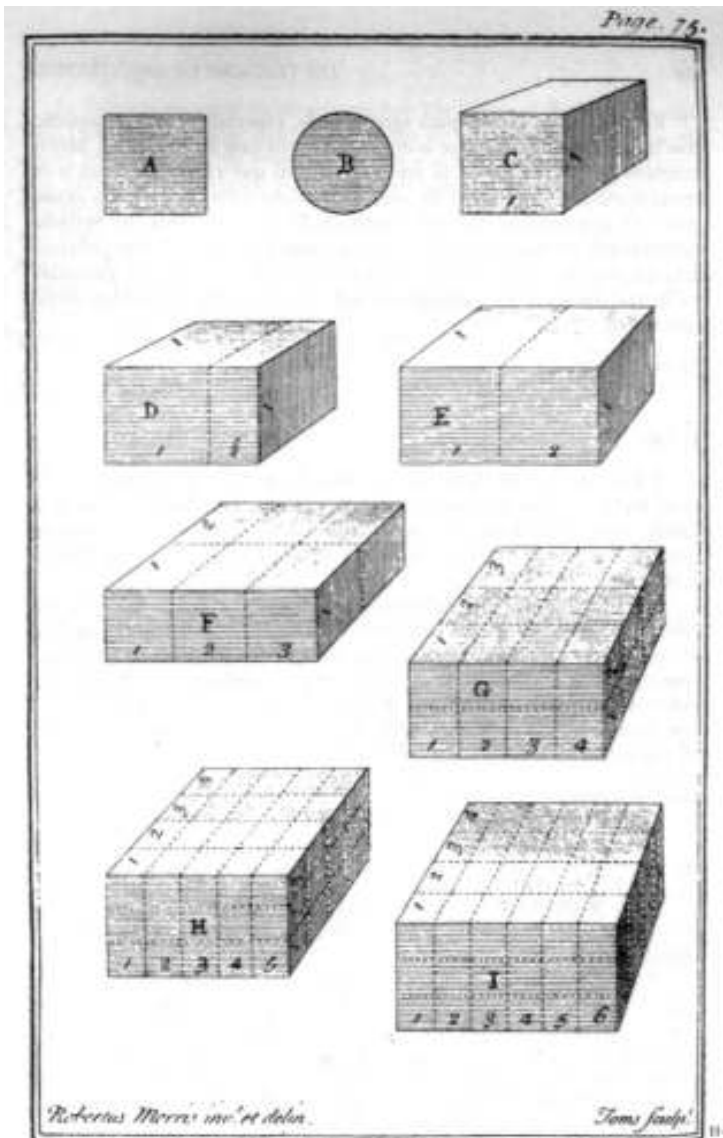


Fig. 7.11.a

Robert Morris.
Lectures of Architecture,
 1734.
Seqüências modulares.



Robertus Morris inv. et delin.

Tomus secundus. 11.

Em sua primeira obra publicada, *An Essay in Defense of Ancient Architecture, or a Parallel of the Ancient Buildings with the Modern* (1728)⁶⁶⁹, se dirige aos amantes da arquitetura clássica, defendendo a antiguidade grega e romana, os seguidores de Palladio e a obra de Inigo Jones (7.12.a). Nesta defesa se fixa na idéia de uma história do desenho arquitetônico, atribuindo-lhe razões sociais. Por não conseguir encaixar a arquitetura barroca e da Alta Idade Média em seus esquemas, refuta-as, aferrando-se à idéia de uma superioridade dos antigos, tal como proposta por Fréart de Chambray em seu *Parallèle*⁶⁷⁰.

Nas *Lectures on Architecture* (1734)⁶⁷¹, série de conferências pronunciadas na *Society for the Improvement of Knowledge in Arts and Sciences* desfiaria sua visão da história da arquitetura segundo os sistemas proporcionais das ordens (conf. 1 a 4), apresentando sua própria proposição de proporções ideais, em número de nove (Fig. 7.11.b), partindo do quadrado e do círculo e daí para configurações volumétricas baseadas num cubo unitário (conferências 5 a 8): cubo e meio, cubo duplo e esquemas 3:2:1, 4:3:2, 5:4:3 e 6:4:3, a serem aplicadas não só às formas exteriores mas também aos volumes dos compartimentos, lareiras, decoração e aberturas. Nas últimas conferências (9 a 14) demonstra aplicações destas regras a edifícios e seus entornos. Morris demonstrava convicção de que tal sistema derivava de relações harmônicas da natureza.

Em *An Essay upon Harmony* (1739)⁶⁷², espécie de guia para o cavalheiro que quisesse construir sua casa de campo, Morris apresentava o palladianismo como uma forma de melhorar a paisagem pelo relacionamento harmonioso de elementos arquitetônicos e o entorno segundo uma ordem clássica. Mas é em *Rural Architecture*⁶⁷³ (1750) que exterioriza e sintetiza, numa série de quarenta e um modelos, as idéias expostas anteriormente. Publicado em estreita colaboração com Daniel Garret, tinha o propósito de revitalizar os estilos grego e latino face à ‘frivolidade’ dos estilos gótico e chinês. Suas composições, apesar de austeras e despojadas demonstram a vitalidade de

seu método de decomposição volumétrica, capaz de gerar uma grande quantidade de tipologias arquitetônicas inovadoras. A obra teria tido grande influência na América do Norte, particularmente através de Thomas Jefferson, que possuía um exemplar da obra⁶⁷⁴.

Em suma a obra de Morris contribuía para chamar a atenção para o poder de geração de estruturas, desenhos ou tipologias arquitetônicas seguindo um método mais ou menos configurado. A idéia de módulos volumétricos que

⁶⁶⁹ *An Essay in Defense of Ancient Architecture, or a Parallel of the Ancient Buildings with the Modern*. Londres, 1728. Ryan, R. Robert Morris. In: Wiebenson, op. cit., p.133.

⁶⁷⁰ Ver cap. 6.

⁶⁷¹ *Lectures on Architecture consisting of Rules founded upon Harmonic and Arithmetical Proportions in Building, applicable do Various Situations. Designed as an Agreeable Entertainment for Gentlemen: but more Particularly Useful to all who make Architecture, or the Polite arts their Study* (Londres, 1734-36). Ryan, R. Robert Morris. In: Wiebenson, op. cit., p.134.

⁶⁷² *An Essay upon Harmony as it relates chiefly to Situation and Building* (Londres, 1739). *Ibid.*

⁶⁷³ *Rural Architecture: consisting of Regular Designs of Plans and Elevations for Buildings in the Country, in which the Purity and Simplicity of the Art of Designing are variously exemplified* (Londres, 1755-57) Ryan, R. Robert Morris. In: Wiebenson, p. 293-94.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ “Forma de seleção ou escolha das palavras de um discurso.” Termo oriundo da lingüística e, mais particularmente, da estilística. Houaiss, 2004. No caso da obra de Morris associamos o termo à sua maneira de optar por determinadas formas de um método generativo. Sua abordagem da composição arquitetônica é, portanto, mais qualitativa e exemplificativa do que sistemática e extensiva. (N.A.)

poderiam se combinar de forma aparentemente livre, no entanto, tinha no emprego dos modelos palladianos e do rebatimento axial limitadores desta criatividade [=universo]. Nos termos já lançados na introdução deste trabalho, as composições de Morris se apresentam lingüísticamente como ilocuções⁶⁷⁵, onde a tipologia ainda preserva certa legibilidade dos elementos da composição, por um lado, ao mesmo tempo em que mantém certa 'dureza' típica de modelos propositivos ainda não devidamente trabalhados.

irmãos Viel:
simbolismo e analogia

O desenvolvimento de uma estreita noção de simbolismo arquitetônico é o que podemos encontrar nas *Lettres sur l'architecture* (1779-84)⁶⁷⁶ de Jean-Louis Viel de Saint-Maux (?-1786). Interpretando a arquitetura dos povos antigos e primitivos como estruturas simbólicas, vinculava-as a uma explicação das obras do universo, como no caso dos cenotáfios. Georges Teysot repara que em suas proposições o templo dos antigos recupera ao mesmo tempo seu valor emblemático, alegórico e simbólico, pois "os antigos não confundem como nós a arquitetura sagrada com a arte de construir moradias individuais; a última não tem nenhuma relação com a Arquitetura de Templos e Monumentos"⁶⁷⁷. Isto quer dizer que a eloquência desta se devia à pura ausência e, no caso contrário, a arquitetura cotidiana tenderia à mudez ou redundância podendo ser considerada como avessa ao simbolismo. No primeiro caso a arquitetura teria por papel evocar 'o que não está mais' ou 'está além' como nos templos e nas necrópoles, que proclamam a sua própria morte. No segundo caso, a arquitetura dos 'vivos', deveria se resignar em ser 'apenas' útil.

De forma um pouco diferente, seu irmão Charles-François Viel, arquiteto do Hospital Geral, em seu *Principes de l'Ordonnance* (1797) descrevia estilo como o equivalente da eloquência no discurso:

"Embora a palavra estilo seja empregada em literatura, só se pode aplicá-la bem à matéria com a qual estamos tratando. (...) De fato estilo em arquitetura reside na escolha, na disposição e na pureza das diferentes partes de que se faz um edifício"⁶⁷⁸.

Mas também se vale da analogia literal:

"O arquiteto usa linhas em suas plantas como o escritor usa palavras. (...) Os diferentes membros de que as ordens são compostas nascem da diversidade da distribuição de linhas, tal como as frases de um discurso pelo arranjo de palavras"⁶⁷⁹.

E reedita a velha teoria de caráter tal como proposta por Serlio: a dórica é a ordem simples; a jônica, a temperada e a coríntia, a sublime. E conclui, argumentando: "se tivesse que assinalar um estilo para um edifício destinado ao encarceramento de culpados, ficaria com o dórico, mas tomado na origem da ordem."⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes, dans lesquels se trouve développé le genie symbolique qui presidia aux Monuments de l'Antiquité* (Paris, 1779-84) apud Teysot, G. *John Soane and the Birth of Style*. Oppositions n° 10 (Fall 1977), p. 80 (n. 46).

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 78 (n. 48).

⁶⁷⁸ Viel, Charles-François (*Principes de l'ordonnance des bâtiments*, part I, p. 96) apud Teysot, *id.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

Fig. 7.12

Le Camus de Mézières.

Halle au Blé, 1763-67.
Perspectiva cavaleira.



Le Camus de Mézières:
ciência da expressão

Já Nicolas Le Camus de Mézières (1721-92) se fixa na discussão do caráter em *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780)⁶⁸¹. Mas, diferentemente da teoria de Serlio que atribuía esta característica às ordens e mesmo de Boffrand e J-F Blondel como atributo do edifício em si, defendia francamente uso do aparato cenográfico na arquitetura da mesma forma que como teatro, tanto quanto pelo uso de recursos paisagísticos pitorescos. Já não se trata mais da procura da expressão do edifício em si, mas da possibilidade de transmissão de emoções ou sensações específicas pela arquitetura de uma forma aproximada ao que chamaríamos hoje de gestáltica⁶⁸². Parte, dessa forma, para a analogia com a música, cuja linguagem abstrata lhe parecia capaz de transmitir sentimentos: simplicidade, alegria, tristeza. O mesmo princípio valeria para a arquitetura: "A verdadeira harmonia em Arquitetura depende do acordo das massas e o de suas diferentes partes, o estilo e o tom devem se relacionar ao caráter do conjunto e este último tomado da natureza, na espécie e na destinação do edifício que queiramos erigir."⁶⁸³

Distanciando-se da noção de texto ou mesmo evitando aproximar-se da precisão de um discurso, Le Camus reitera, isso sim, o poder de sugestão ou capaz de produzir uma impressão favorável e, por que não, positiva: "o conjunto deve ter então uma proporção relativa à suas diferentes partes, ao gênero e ao caráter que queiramos lhe dar."⁶⁸⁴ Mas, segundo ele, mesmo os

⁶⁸¹ Etlin, R. *Nicolas Le Camus de Mézières*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁸² »Personne n'a encore écrit sur l'analogie des proportions de l'Architecture avec nos sensations (...) C'est un sujet neuf à traiter.« Le Camus de Mézières, Nicolas (*Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris, 1780), *ibid.*

⁶⁸³ »La véritable harmonie em Architecture dépend de l'accord des masses et celui des différents parties, le style et le ton doit se rapporter au caractère de l'ensemble, et le caractère de l'ensemble doit être pris dans la nature, dans l'espèce et la destination de l'Edifice qu'on veut élever.« Le Camus *apud* Kaufmann, *op. cit.*, p. 184. (fr. orig., trad. livre)

⁶⁸⁴ »L'ensemble doit donc avoir une proportion relative à ses différentes parties, au genre et au caractère qu'on veut lui donner.« *Ibid.*, p. 183 (n. 285). (fr. orig., trad. livre)

acessórios simbólicos não eram em si suficientes: "esses acessórios servirão para desenhar o caráter, mas não lhe darão jamais a expressão; esta marca distintiva se deve à qualidades maiores que nada lhes pode repor."⁶⁸⁵ E mesmo as formas simples e as massas deveriam ser expressivas:

"são, portanto, a disposição das formas, seu caráter, seu conjunto que se tornam a base inesgotável das ilusões. É deste princípio que devemos partir, já que pretendemos produzir afeições na arquitetura, já que queremos falar ao es

Seu edifício mais admirado, a *Halle au Blé* (1763-67), uma rotunda com um pátio circular aberto no centro* (Fig. 7.12), se impunha com a dignidade que julgou apropriada a um monumento público, isolado e separado do tecido urbano, noção inovadora para a época (Fig. 7.X). Também construiu o *Colisée des Champs Elysées* (1769), um projeto extravagante e caro, com salões elípticos, circulares e octogonais, além de um gigantesco anfiteatro elíptico⁶⁸⁶.

Nesta mesma linha de crescente emprego da analogia entre a arquitetura e a escrita, ao longo do século XVIII, parece se constituir um patamar teórico mais elevado, capaz de futuros desenvolvimentos em ambos os campos, particularmente no sentido de uma pré-lingüística⁶⁸⁷. O que já se avizinhava, por um lado em função do desenvolvimento das gramáticas da língua escrita e por outro pelas teorias das linguagens naturais ou inatas e, por extensão, a arte. Finalizaremos, portanto, este longo capítulo mencionando os trabalhos de dois eruditos cruciais para nosso tema de estudo, justamente porque demonstram bem o grau de afinamento em torno da questão.

Court de Gébelin:
decifração

O primeiro, Court de Gébelin (1719-84), era um polímata que em sua *Histoire naturelle de la Parole*⁶⁸⁸ (1772) procurava estabelecer uma relação dos alfabetos com a escrita hieroglífica e explicar, a parti daí, os mistérios alegóricos da antiguidade. Em seu *Discours Préliminaire*, Gébelin aponta que "a origem da linguagem e da escrita está necessariamente ligada aos monumentos da antiguidade, e é difícil entender um destes objetos sem a ajuda dos outros"⁶⁸⁹. Isto sugere que qualquer consideração sobre linguagem teria que partir do mecanismo da fala e daí para os idiomas e dialetos. Uma língua [*langue*] arquitetônica, neste aspecto se assemelha a uma linguagem [*langue*] primitiva e, portanto, de características miméticas. A partir disso seria possível, conforme se acreditava, a criação de uma linguagem universal – pasigrafia – por meio de caracteres⁶⁹⁰, assim como no caso dos hieróglifos.

Portanto, o poder expressivo e direto da ornamentação, tomado de forma independente à obra, parecia poder funcionar como vocábulos bastante precisos. Mas se tomarmos a arquitetura como uma linguagem tal como a escrita, como comentamos na introdução deste trabalho, esta se revela demasiado redundante (e primitiva) e muito próxima ao gesto. Com isso, o que a transmissão de mensagens perde em precisão e eficiência, só pode recuperar, parcialmente, na forma. Isso se o estilo 'cooperar' com o sentido geral de

⁶⁸⁵ »Ces accessoires serviront à désigner le caractère, mais ne lui donneront pas l'expression; cette empreinte distinctive est due à de qualités majeures que rien ne peut suppléer. pírito, emocionar a alma."⁶⁸⁵« *Ibid.* (n. 286),

* O prédio recebeu cobertura de um domo de madeira e vidro em 1783, substituído por outro de ferro em 1813. (N.A.)

⁶⁸⁶ Braham, A. *The Architecture of the French Enlightenment*, 1980, p. 110.

⁶⁸⁷ Nos termo de a lingüística como tal só seria formulada por Saussure na primeira década do séc. XX. (N.A.)

⁶⁸⁸ *L'Histoire naturelle de la parole, ou origine du langage, de l'écriture et de la grammaire, à l'usage des jeunes gens* (Paris, 1772, 1776, 1816 [3 vols.]) *apud* Teyssot, *op. cit.*, p. 79 (n. 43).

⁶⁸⁹ *Ibid.*

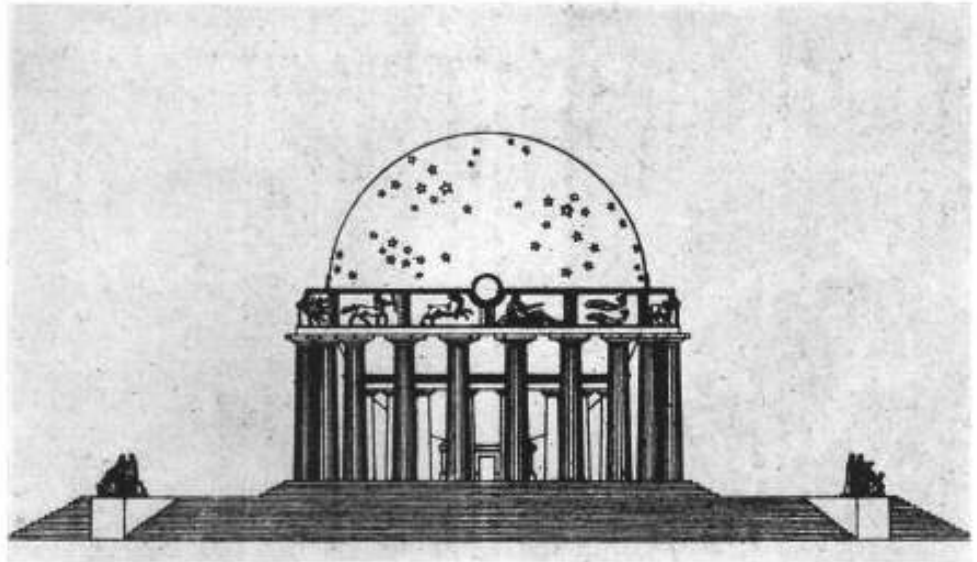
⁶⁹⁰ *Ibid.*

uma linguagem. Ocorre que a redundância poderia levar a arquitetura à mudez, como constatou o conterrâneo arquiteto Léon Vaudoyer: como um impasse onde um lê ‘como num livro’, outro ‘fala’ demais e a arquitetura se torna muda ou redundante⁶⁹¹. Curiosamente, a arquitetura parece denotar mais ‘o que não está aí’ como no caso dos templos e das necrópoles. É a ‘morte da arte’ no sentido perfeitamente hegeliano do termo⁶⁹².

Fig. 7.13

Vaudoyer

Casa de um cosmopolita, 1785.
Elevação.



Seheult:
língua arquitetônica

Teyssot ainda comenta sobre um outro contemporâneo de Gébeline, Saint-Valéry Seheult, para quem a arquitetura seria uma linguagem⁶⁹³ desde que se descobriu na consideração sobre monumentos “que os edifícios devem conversar com o espectador e indica à ele a intenção por trás de sua construção”⁶⁹⁴. Da história provêm os caracteres de sua linguagem, que são os ornamentos e, como a natureza contribuiu para sua formação, a “linguagem da arquitetura será eterna e universal e só perderá sua expressão quando a natureza voltar ao caos.”⁶⁹⁵ Chega a afirmar, inclusive, que a linguagem [*langue*] arquitetônica teria apenas dois tempos: passado e futuro, que “ela não pode ter um futuro” e que a linguagem primitiva seria sempre “superior à linguagem vulgar do presente”⁶⁹⁶.

Mas, para ele, a linguagem vulgar também faz parte da linguagem de arquitetura e é nela “que percebemos as diferenças das nações que a constroem e que assim se poderia tolerar o gótico”⁶⁹⁷. O gótico, portanto, é um dialeto local, comparado a uma *perdida* linguagem universal.

⁶⁹¹ *Id.*, p. 80.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ “(Uma linguagem [*langue*]) é a totalidade das palavras que uma nação põe em uso para expressar suas necessidades e pensamentos por sons ou por caracteres que falam aos olhos. Por expressar sentimentos e uma diversidade de pensamentos pela significação dos caracteres, a arquitetura é então uma linguagem.” Seheult, Saint-Valéry (*Le génie et les grands secrets de l'architecture historique*. Paris, 1813) *Id.*, p. 78 (n. 32). Repare-se que a definição que Saussure dá à língua, duas gerações mais tarde, não difere muito da empregada por Seheult. (N.A.)

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Le génie et les grands secrets de l'architecture historique* (Paris, 1813) *apud* Teyssot, p. 79 (n. 39). (ing. orig., trad. livre)

⁶⁹⁷ *Ibid.* (n. 40)



Neste ponto só teríamos a concordar com Teyssot, que a gênese da aporia entre linguagem e estilo parece advir de uma confusão entre a identidade natural ou convencional de uma linguagem. Ele cita o trabalho *de* de Gérando, *Des signes et de l'art de penser consideres dans leurs rapports mutuels* (1800), no qual o autor afirma que a natureza imitativa do desenho contrasta a arbitrariedade do sistema de escrita. E face ao surgimento de estilos, o autor acima ainda cita César Daly, o editor da *Révue Générale d'Architecture* (XI, 1853), para quem "qualquer sistema de sinais, símbolo, ou representações cuja função seja a expressão de sentimentos ou a comunicação da inteligência é uma linguagem, mas uma linguagem que superou várias revoluções e transformações radicais em sua história apresenta estilos distintos."⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ *Id.*, p. 80.

De-là cet classe d'artistes, dont l'ambition sans bornes, pour jouer un role dans la société, les fait publier par-tout, qu'eux seuls connoissent la grande manière d'ordonner les édifices.

Viel de Sain-Maux.

... ces différentes lignes sont dans l'Architecture, ce que dans la musique sont les tons, qui sur différentes cordes experiment la joie et la douleur, l'amour et la haine, les graces et la terreur.

Germain Boffrand

Il n'y a plus de progrès à espérer dans les Arts, si tout se borne à imiter les choses faites. ... qu'importe que soi une nouveauté, pourvu qu'elle soit raisonnable.

Abade Laugier

que ce fussent eux (les spectateurs) qui décorassent ma sale (...) en formassent le principal ornement.

E-L Boullée

Ignorez-vous ce qu'il coûte à ceux qui osent changer la masse d'idées reçues ?

... le goût, dans se combinaisons avec l'art, ne conoit ni le pauvre ni le riche.

L'Architecte de la nature ne conoit ni le palais, ni les chaumières.

C-N Ledoux

8. *Intermezzo*

As considerações sobre a linguagem na arquitetura, ao final do séc. XVIII, marcaria profundamente a passagem para o século seguinte. O quadro de indefinições e hesitações não pode ser mais claro no que se refere ao colapso do antigo sistema barroco e à emergência de um novo código projetivo. É bem possível que se possa atribuir a existência de um certo número de propostas utópicas à desordem econômica e à paralisação do sistema produtivo em função do período pré e pós-revolucionário. A supressão das encomendas tanto quanto o desaparecimento de boa parte da clientela são fenômenos poucos aludidos pela historiografia com fatores determinantes para uma crise sem precedentes na história da arquitetura francesa.

Na França, isto significaria um período de mais de dez anos, de 1788 até 1800, para que a demanda de serviços de arquitetura se restabelecesse, seja pela reorganização do estado, seja pela formação de uma nova clientela. O simples fato de que nenhum outro país até então tivesse passado por uma alteração tão drástica de regime político e institucional, por si só já justificariam alterações na forma de produzir-se arquitetura. Entretanto a configuração de uma nova demanda colocaria os arquitetos em compasso de espera. Então o dilema parecia se colocar entre a adaptação gradual a novos temas ou programas e as projeções visionárias da arquitetura de uma nova sociedade.

Para alguns especialmente isto significou um retorno ao desenho e à busca de novas idéias. Contrariamente à afirmação de Seheult, estes arquitetos pareciam estar construindo o tempo *futuro* da arquitetura, da arquitetura de uma sociedade ainda por vir. No universo restrito da atitude visionária, o que se delineia então é a proposta de algo bem diferente das formas tradicionais do fazer arquitetônico. Nesse sentido, se configura uma nova classe de operações do projeto arquitetônico que rompe com a prática da imitação de modelos ou as graduais transformações tipológicas segundo: a introdução da idéia de escala (1), a geração de tipos (2), parente muito próxima das composições ‘palladianas’ e os arranjos pictóricos ou ecléticos (3), que não seguiam estilos definidos, nem ordenações clássicas.

Destas três novas classes de operações que serviriam de base para a reformulação dos fundamentos de uma prática anciã, cada uma delas parece corresponder, *grosso modo*, à obra *deseenhada* (e eventualmente edificada) de três notáveis arquitetos franceses, cujas propostas foram resgatadas do limbo da arquitetura pelo notável trabalho do suíço Emil Kaufmann⁶⁹⁹. Em que pese a ênfase no caráter revolucionário das propostas de Boullée, Ledoux e Lequeu, não acreditamos que isto se deva unicamente a uma mudança de postura, nem de um rompimento deliberado com o passado ou com um determinado ‘sistema’. Muito mais do que isso, suas propostas teriam de acrescentar algo mais consistente. Não se trata da inovação pela inovação, mas a forma de produzi-la. Em arquitetura isto afeta direta e profundamente a concepção do próprio projeto de arquitetura, particularmente em sua interação com novos dispositivos e novos conceitos que apenas se delineiam. Seja o método de perspectiva, o culto à planta ou os elementos admissíveis numa composição, o interesse em cada um deles é menor importante que sua *ordem de relações*. Dessa forma os procedimentos mais consolidados podem ser revistos, podendo surgir novas soluções a velhos problemas e enfrentando novos desafios de forma decididamente vantajosa.

Vendo a questão de outra maneira, é como se as regras do jogo fossem alteradas e, no lugar de pequenos ajustes na estratégia de jogar, todo um novo desenho de múltiplas estratégias estivesse a ser experimentado. Em termos arquitetônicos isto quer dizer trocar as paulatinas mudanças de estilo em tipologias pré-definidas (modelos) pela reconfiguração das próprias tipologias. O jogo do estilo, embutido na composição, ascende a um patamar mais alto e de maior alcance. Com isso a ordem das velhas tipologias entra em colapso. Em termos de história da arte, é tal como na percepção de Heinrich Wölfflin⁷⁰⁰ (1864-1945), em que se substitui a unidade da linguagem deste sistema (*Einheit*) pela multiplicidade típicas do classicismo ou do neoclassicismo (*Vielheit*), nos termos como viria a propor. Em termos tipomorfológicos⁷⁰¹ (Krüger), trata-se de uma época favorável à substituição de velhos modelos por protótipos e da percepção de um novo sentido para a composição.

⁶⁹⁹ Von Ledoux bis Le Corbusier (Viena, 1933). *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu* (Filadélfia, 1952); *Architecture in The Age of Reason Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (Harvard, 1955).

⁷⁰⁰ Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915); *Das Erklären von Kunstwerken* (1921); *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl* (1931); *Kleine Schriften* (1886-1933).

⁷⁰¹ Ver cap. 4.

8.1 Homens da Academia

‘passion imperieuse’ Etienne-Louis Boullée (1728-1799) ocupa um lugar ímpar na história da arquitetura ocidental menos por suas obras do que pelo vigor de suas propostas visionárias. Arquiteto e desenhista talentoso, ocupou posições de destaque na sociedade francesa do *Ancien Régime*, mas que, tanto por uma série de infortúnios como por opção pessoal, se viu alijado de encomendas importantes, dedicando-se por isso mais às atividades burocráticas da *Académie Royale d’Architecture* e de ensino como professor na *École des Ponts et Chaussées*. Mas ainda assim, consta ter gozado de grande prestígio em vida e suas opiniões pareciam ter poder de veredito. Seus contemporâneos lhe atribuíam tanto admiração como invidiosa, respeito e hostilidade. Após a Revolução, mesmo sob a acusação, presumivelmente falsa, de simpatizar com a Monarquia, seu prestígio se manteve inabalado⁷⁰².

O homem que foi o elo de ligação entre a ‘velha’ escola de Blondel com ‘nova’ escola de Durand iniciou sua formação como aprendiz de um importante pintor da corte, ocupação que teria prosseguido como talento promissor não fosse a imposição paterna de que seguisse a formação como arquiteto inicialmente junto à escola de Blondel e depois sob Boffrand e Le Geay. Admitido como professor da *École des Ponts et Chaussées* com apenas 18 anos, era visto por seus alunos como um professor entusiasmado. Seus colegas da *Académie*, na qual foi admitido em 1762⁷⁰³, o viam como membro extremamente assíduo às reuniões. Em 1780, assomava a membro de 1ª classe da Academia no lugar de Soufflot.

Boullée demonstrava grande dedicação às atividades da Academia, que versavam sobre educação, técnica, organização interna e construção pública. A organização de concursos, especialmente os *Grands Prix*, também é uma constante em sua biografia, em particular sua participação como membro de júris.

Mas o acadêmico de maior reputação da época não deixaria de inspirar também a inconformidade de seus detratores. Viel de Saint-Maux (Charles-François), por exemplo, o acusava de ser, ‘antes’ da revolução, demasiado moderno (no sentido das idéias de Perrault) e, ‘depois’ desta, de demasiado tradicionalista, ou ainda de ser uma espécie de ‘charlatão real’⁷⁰⁴. Para seus admiradores era um gênio, uma pessoa que revolucionou sua arte e para quem faltara um ‘grande século e um grande império’⁷⁰⁵. Já ele mesmo se adjudicava em total dedicação à arte (*passion impérieuse*) como Boullée mes-

⁷⁰² Kauffmann, E. *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, 1980.

⁷⁰³ Stafford, B.M. *Etienne-Louis Boullée*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 308-09.

⁷⁰⁴ Viel de Saint-Maux (*Lettres sur l’architecture des anciens et celles des modernes*. Paris, 1787) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 88 (n. 266).

⁷⁰⁵ Michaud (*Biographie nouvelle des contemporains*. Paris, 1821) *apud id.*, p. 88 (n. 339).

⁷⁰⁶ « Dominé par un amour excessif de mon art, je m’y suis entièrement livré. En m’abandonnant à cette passion impérieuse, je me suis imposé la loi de travailler à mériter l’estime publique par des efforts utiles à la société. » Boullée, Etienne-Louis. *Architecture : Essai sur l’art (Dedicace, 1792)*.

⁷⁰⁷ Viel de Saint-Maux, C-F. *Principes de l’ordonnance* (Paris, 1797) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 90 (n. 346-48).

⁷⁰⁸ « Le meme siècle, vers sa fin a vu paroître deux architectes trop célèbres : l’un par l’étendue de ses enterprises ruineses; l’autre par la multitude de ses dessins, produits d’une imagination vagabonde et dérégulée. L’esprit capricieux de ces deux artistes s’est emparé d’un grand nombre d’architectes, les a détournés de l’étude unique qu’ils devroient faire du style pur qui distingue les bâtiments des anciens, et a operé une véritable révolution dans l’ordonnance des édifices. De-là cet classe d’artistes, dont l’ambition sans bornes, pour jouer um role dans la société, les fait publier partout, qu’eux seuls connoissent la grande manière d’ordonner les édifices. » Viel de Saint-Maux, id. (*Décadence*, p. 8) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 90 (n. 347).

mo sentenciou seu maior objetivo: *Dominé par un amour excessif de mon art, je m'y suis entièrement livré*⁷⁰⁶.

Contra e/ou a favor, o comentário de Viel de Sant-Maux dá relevância aos reformadores como já havia feito à qualquer 'celebridade' que houvesse tentado fazer algo diferente como Borromini, Guarini ou Meissonier. Em um de seus textos mais conhecidos, sugestivamente intitulado *Décadence*⁷⁰⁷, seu alvo eram os arquitetos da revolução que, segundo ele, engendraram um 'tipo de arquiteto' que se arvorava o direito de ser o único detentor do conhecimento da 'verdadeira maneira de compor'⁷⁰⁸.

obras e contingências

Das obras realizadas por Boullée, poucas restaram. Destas podemos destacar um *hôtel* para o marquês de Brunnoy, a remodelação do Hôtel d'Evreux, que havia pertencido à Madame de Pompadour e que hoje é o Palais Elysée e a 'ordenação' interna de dois apartamentos. Na década de 1780, constam alguns edifícios (*hôtels*) para clientes particulares em Paris⁷⁰⁹ e arredores⁷¹⁰.

Dos grandes encargos públicos que lhe seriam destinados como a Casa da Moeda, a remodelação do Palácio de Versalhes, o *Château de Saint-Germain-em-Laye*, a Igreja da *Madeleine* e a Biblioteca Real nenhum saiu do papel. No primeiro caso o encargo, apesar dos elogios da Academia, acabou sendo confiado a outro arquiteto. Alterações no Palácio de Versalhes haviam sido descartadas e o projeto para a Biblioteca Real havia sido considerado dispendioso demais.

8.2 Antigo e Moderno

*influência de
Blondel*

A ordem de influências do pensamento de Boullée se estabelece a partir de três personalidades marcantes para a época, que são o seu principal mestre, Blondel, o novo, o gravurista Legeay e o professor, arquiteto e discípulo de Mansart, Boffrand. Do aprendizado com Blondel, cuja escola funcionava numa sala do Louvre, Boullée recebeu a lição de que cada época tinha seu destino, revelado pelo pensamento e não exatamente na direção que todos pareciam tomar⁷¹¹. E esta busca pelo entendimento do valor do contemporâneo é o que precisamente afastaria o pensamento de seu mestre da Querela dos Antigos e Modernos, do diletantismo pró-gótico de Laugier e mesmo do modismo neo-grego das novas gerações de arquitetos. Pois então, ao mesmo tempo em que manifestava o mais profundo respeito às velhas crenças, também abria uma porta para o entendimento das novas manifestações. Defendia o velho sistema de gradação, concatenação e integração, salientava as vantagens da *enfilade*⁷¹² no sentido de integrar as vistas do interior para os jardins e vice-versa. Se combatia as interrupções de cornijas, como no caso da fachada das Tulherias, se comportava como perfeito representante do classicismo francês, pondo a regularidade da composição acima de tudo. Se concordava com a tendência geral do pensamento tardo-barroco, também insistia que a inclusão de esculturas só deveria ser feita quando arquitetonicamente integradas. Se

⁷⁰⁹ *Hôtel Alexandre* (Colanges), *Hôtel Demonville*, *Hôtel Pernon*, *Hôtel Thun*. Um salão no *Hôtel de Tourolle* e uma arcada e pavilhões laterais no *Hôtel de la Compagnie de Indes*, atual Bolsa de Paris. Kauffmann, *op. cit.*, p. 86.

⁷¹⁰ *Château Tassé* (Chaville), *Château Chauvri* (Montmorency) e o *Château du Péreux* (Nogent-sur-Marne) Michaud *apud id.*, p. 86.

⁷¹¹ « Les Anciens (...) peuvent bien nous apprendre à penser; mais nous ne devons pas penser comme eux. Tous les peuples ont un caractère, une manière de sentir qui leur est propre (...) » Blondel (*Cours d'Architecture*, 1771) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 61 (n. 7).

⁷¹² Alinhamento axial de compartimentos, particularmente pelo eixo de suas aberturas. Na Itália do século XVII o procedimento era conhecido como *incontramenti*, defendido por Guarini. (N.A.)

se aproximava do palladianismo, o fazia em defesa da gradação, do valor pictórico e da visão panorâmica⁷¹³, mas ressaltando o cuidado com o entorno e os edifícios precedentes⁷¹⁴.

arte e construção

Como primeiro ponto Blondel estabelecia uma clara distinção entre a arquitetura, como arte criativa, e como construção⁷¹⁵. Dois processos diferentes que, devidamente combinados, levariam a uma eloquência análoga à da poesia para as palavras. Num segundo ponto, negava veementemente a concepção antropomórfica da arquitetura, desaprovando o uso de cariátides e *persanes* que, segundo ele, jamais deveriam tomar o lugar de colunas, isto porque as considerava ornamentos demasiado naturalistas ou, poder-se-ia dizer, não-arquitetônicos. Num terceiro ponto, defendia acima de tudo a ordem natural de organização da planta, racional e não orgânica como no barroco, onde “o verdadeiro *estilo* revelaria o caráter individual de cada estrutura”⁷¹⁶. Por isto não concebia um frontão que não fosse triangular por sua relação direta ao caimento das coberturas. E, neste aspecto, Blondel já devidamente antecipava o nascimento do racionalismo estrutural.

architecture parlante

A conseqüência mais direta de tudo isto foi o ataque a toda ornamentação que fosse mais decorativa do que interpretativa⁷¹⁷ e que a profusão de ornamentos do rococó era culpa dos alemães e dos espanhóis. Para ele tudo que a arquitetura poderia requerer era a solidez, a comodidade e a simetria⁷¹⁸. O estilo simples⁷¹⁹, liso⁷²⁰, nobre⁷²¹, masculino⁷²² demandado em nada contradizia com o modo dórico de composição. E com respeito à *architecture parlante* de Le Camus de Mézières⁷²³, insistia numa cobrança pelo excesso de recursos extra-arquitetônicos e de que não era suficiente confiar no simbolismo escultural: cada obra devia expressar seu propósito e assim ser conformada, cabendo ao arquiteto “falar por meio da distribuição de massas, da seleção de formas e da elegância do estilo”⁷²⁴ e não pela pictoricidade sentimental com suas ruínas artificiais. Por isso nutria uma admiração pela grandiosidade do passado italiano na qual via uma forma de contrarrestar os excessos da ornamentação do barroco tardio.

décadance

A visão teórica de Blondel acusa, portanto, uma época de aceleração das mudanças e de aumento das incertezas. É provavelmente o primeiro de seu tempo a perceber a crescente multiplicidade de solicitações e modismos⁷²⁵. Se a

⁷¹³ No sentido professado por Blondel : « afin que l’oiel embrasse le plus d’objects qu’il est possible. » Blondel (*Cours*, 1771) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 64 (n. 45).

⁷¹⁴ *Ibid.*, (n. 43).

⁷¹⁵ *Id.*, p. 62 (n. 9).

⁷¹⁶ « (...) vrai style qui assigne à chaque édifice le caractère que lui est propre. » *Id.*, p. 66 (n. 66).

⁷¹⁷ « (...) tout ornement qui n’est qu’ornement, est inutile et superflu. » *Id.*, p. 67 (n. 69)

⁷¹⁸ « l’Architecture se suffit à elle-même (...) n’a besoin que de la solidité, de commodité et de symétrie. » Blondel (*Discours sur la manière d’étudier l’architecture*, 1747) *Id.*, p. 67 (n. 72)

⁷¹⁹ Blondel (*Cours*, 1771) *Id.*, p. 67.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Blondel (*De la distribution des maisons de plaisance*, 1737) *apud id.* (n. 75).

⁷²² *Ibid.* (n. 74)

⁷²³ Le Camus de Mézières (*Le Génie de l’Architecture*, 1870) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 69.

⁷²⁴ « la belle disposition des masses générales, le choix des formes, et un style soutenu. » Blondel (*Cours...*) *apud id.*, p. 68 (n. 86). (fr. orig., trad. livre)

⁷²⁵ ‘(...) il y a plusieurs années qu’il sembloit que notre siècle était celui des Rocailles; aujourd’hui sans trop savoir pourquoi, il en est autrement. Alors le gout Grec et Romain nous paroissoit froid, monotone; à present, nous affectons la charge de la prlupart des savants productions de ces Peuples; et ... prétendons que les autres Nations s’assujétissent à faire usage de notre manière de décorer, soit que nous imitions, dans nos appartements, la bisarrerie des ornements de Pékin, soit que nous ramenions, dans l’ordonnance extérieure de nos édifices, les goût pesant des premières inventions de Menphis (...) Il ne nous reste plus qu’à introduire le goût gothique. » *Ibid.*, p. 71 (n. 114).

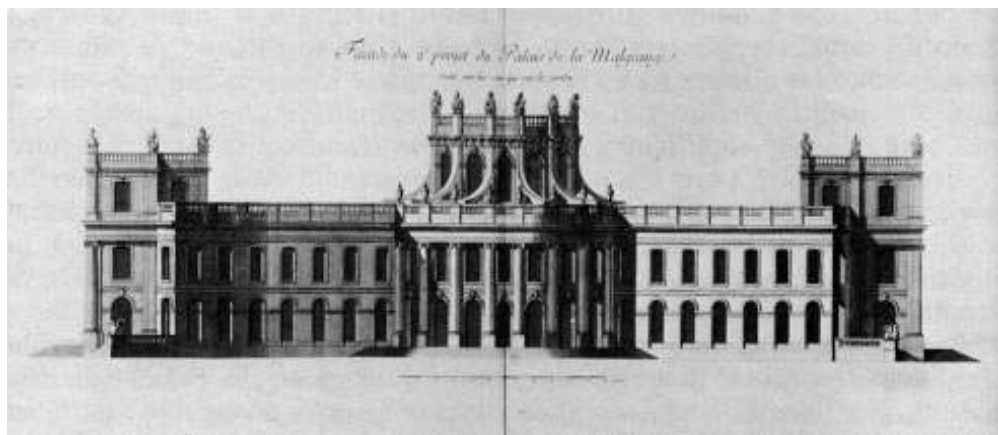
arquitetura do passado, por si mesma, não tinha mais muito o que oferecer, tampouco as monstruosidades do presente, da mesma forma. Notou, por exemplo, que o estilo do mobiliário de 30 anos atrás já estava velho e que isto se estendia para a arquitetura⁷²⁶. Preocupava-se, sobretudo com o fato dos jovens arquitetos se deixarem por estas correntes e se deixarem tornar “escravos da moda”, por esquecerem com facilidade todas as regras básicas e a validade da tradição. Para Blondel suas obras padeciam de “decoração excessiva”, “inversão dos ornamentos”, “falta de simetria e de correspondência”, “contrastes excessivos”, “interpenetração das massas” e toda sorte de “exageros vulgares e desagradáveis”⁷²⁷. Os excessos do rococó, estilo então já morto, e a extravagância e a megalomania da arquitetura revolucionária, *voilà* Meissonier e Ledoux, eram os alvos preferenciais do que chamava de “decadência arquitetônica”⁷²⁸. E embora reconhecesse a superioridade deste último, já não lhe compreendia a austeridade e a sobriedade.

Fig. 8.1

Boffrand.

Palais de Malgrange,
1745.

2º Projeto (Fachada).



Boffrand

A importância do aprendizado com Germain Boffrand (1667-1754), autor do *Livre d'Architecture*⁷²⁹, reside numa sorte de perturbações advindas de suas tentativas de reformular o velho sistema partindo do rococó, mas tomando uma direção diferente, não exatamente no sentido de uma progressiva simplificação da ornamentação, mas de um desenho mais contido, seja pela continuidade das linhas retas, seja pelas referências à Palladio. Há que se especular aí uma versão francesa do palladianismo inglês, mas com uma curiosa e intrigante característica. Como podemos verificar em seu projeto, não executado, do *Palais de Malgrange* (Fig. 8.1), as aberturas eram, em proporção, muito altas, mas em sendo mais estreitas, possibilitavam seu emprego em maior número, o que permitia melhor iluminação e integração do interior com o exterior. Mas isto também acabava por conferir maior leveza aos planos de fachada, tornando-as significativamente menos massivas do que o habitual. Esta erosão das paredes também levava à exclusão da estrutura representativa agora convertida em uma parede-estrutura. Em seus trabalhos, o peso da composição barroca cedia terreno para certa leveza oriunda do rococó e à simplificação do traço advinda dos modelos gregos.

Face a um reencontro com a idéia de estrutura, Boffrand não deixou de referir à sua eloquência característica, a qual deveria não só ter significado, mas

⁷²⁶ « Depuis environ 30 années, on a fait en France des changements si considérables, qu'il semble qu'il y ait au-moins un siècle de distance. » *Ibid.* (n. 115)

⁷²⁷ Expressões literais utilizadas por Blondel (*Cours d'Architecture*) *apud id.*, p. 72 (n. 131-48).

⁷²⁸ Kauffmann, *op. cit.*, p. 74.

⁷²⁹ Boffrand (*Livre d'Architecture*, 1745) *apud Kaufmann.*, p. 75.

também expressá-lo⁷³⁰. Para ele, a arquitetura, como a música, tinha que expressar alegria e tristeza, amor e ódio, serenidade e horror⁷³¹. Mais do que apelar ao olho do espectador, a arquitetura deveria falar à sua mente e perguntar ao autor do trabalho se ele compreendia o caráter de seu próprio edifício, servia como critério para julgar um arquiteto⁷³².

Le Geay

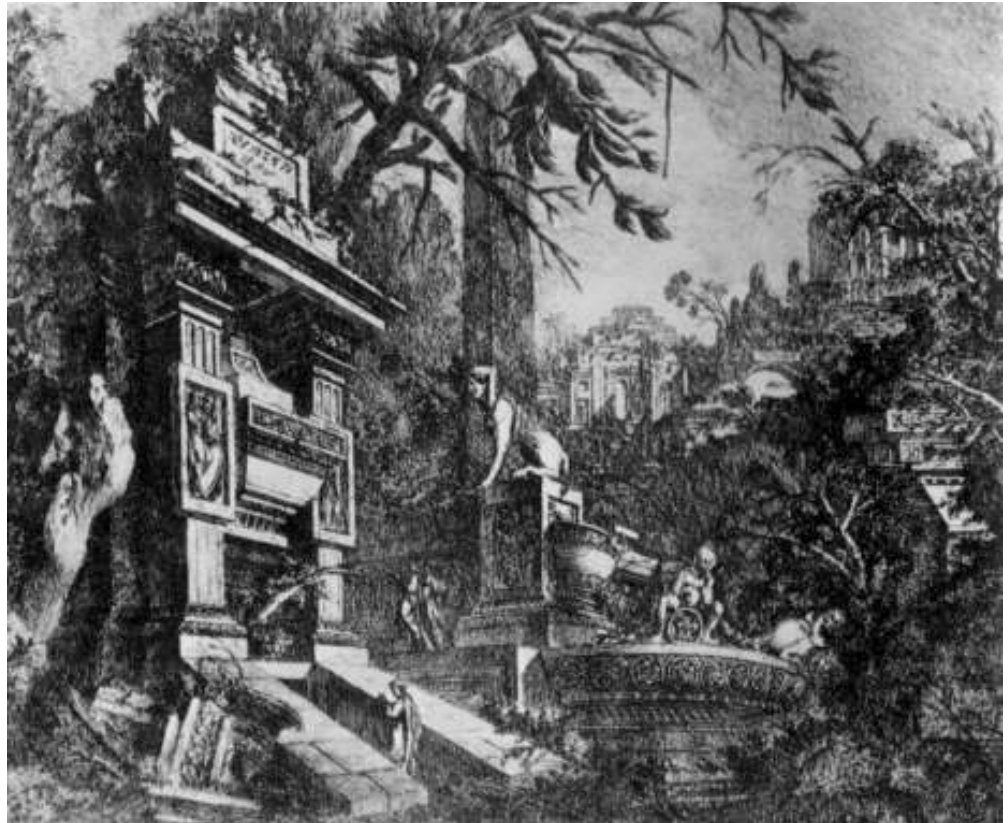
Jean-Laure Legeay⁷³³ (1710-86), terceiro mestre de Boullée, mas também *de* de Wailly e Peyre, foi vencedor do *Grand Prix* de 1732 e arquiteto do rei da Prússia. Personagem ainda obscuro e de quem poucos registros são conhecidos, mas que comentários da época atribuíam uma genialidade artística marcante⁷³⁴ e certa propensão da posteridade a qualificá-lo como uma sorte de eminência parda. Embora pesem algumas restrições a esta fama, o talentoso gravador, além de um temperamento difícil, parecia ter conseguido reunir um séquito considerável de alunos em Paris. De sua estada em Berlin sabe-se teria colaborado com von Knabelsdorff no projeto da Catedral de *St Hedwigs*. Esteve também dois anos em Londres onde teria travado contato com William Chambers⁷³⁵. Em seu retorno à Paris, no entanto, consta ter sido solenemente ignorado por colegas e ex-alunos⁷³⁶.

Fig. 8.2

Legeay.

Tombeaux, 1768.

Tumba entre ruínas.



⁷³⁰ *Ibid.*, p. 77 (n. 192).

⁷³¹ « ces différentes lignes sont dans l'Architecture, ce que dans la Musique sont les tons, qui sur différents cordes expriment la joie et la douleur, l'amour et la haine, les graces et la terreur. » *Ibid.* (n. 195) (fr. orig., trad. livre)

⁷³² « Um homem qui ne connaît pas ces différents caracteres, et qui neles fait pas sentir dans ses ouvrages, n'est pas Architecte. » *Ibid.* (n. 193)

⁷³³ Com respeito a seu nome também são registradas as grafias Le Jai e Lejay. Kauffmann, p. 83.

⁷³⁴ [Jean François de Troy](#), diretor da *Académie* pontificou, quando de sua partida « il y a du feu et du génie », mas esta 'recomendação' parece ter sido exagerada. Erouart, Gilbert. *L'architecture au Pinceau. Jean-Laurent Legeay. Un Piranésien français dans l'Europe des Lumières* (Paris, 1982).

⁷³⁵ Kauffmann, p. 123 (n. 261).

⁷³⁶ *Id.*, p. 81.

De sua obra, são justamente as ilustrações das *fontane*, dos *vasi*, dos *tombeaux* e das *novine* que despertaram a atenção não só por suas formas extravagantes e combinações incongruentes como por suas proporções alteradas (Fig. 8.2). Embora não pareça haver registro de contato pessoal com Piranesi, a mudança de seu estilo teria ocorrido logo após a chegada de Legeay à Roma⁷³⁷, cujo estilo fantástico teria influenciado aquele na criação dos *Carceri* e dos *Capprici*. Possibilidade que, embora admitida por Kauffmann, vem sendo contraposta pelo recente trabalho de Gilbert Erouart⁷³⁸, que argumenta em favor do processo contrário, ou seja, de que Piranesi é que teria influenciado Le Geay.

De qualquer forma, a questão da influência do desenho fantástico denota as tentativas do velho sistema de se adaptar à realidade dos tempos. Os artistas visionários faziam do passado um catálogo de formas livres e disponíveis. As formas são reconhecidamente históricas, mas os procedimentos de composição não. Decomposição, combinação e inversões de escala se insinuam como um fator novo e para além de qualquer modismo.

8.3 Cambiando escalas

Boullée

Do texto *Architecture, essay sur l'art*⁷³⁹ (1770-99) podemos depreender as angústias de Boullée provenientes de seu intento de atingir um supremo ideal de beleza. O sublime, categoria última da beleza universal, transcendente aos modismos, restrições técnicas e orçamentárias e mesmo às idiossincrasias do cliente é algo que está para além do adequado (*convénance, decorum*) ou do agradável. Aquilo que não se confunde com o gosto e tampouco concede à beleza cotidiana ou ordinária para ele sequer podia ser encontrado na Antiguidade. O sublime se revelaria no magnífico e no grandioso apreendidos da natureza não como representação visual ou pictórica, mas como representação de suas leis tal como apresentadas por Newton. O *grandeur* não viria da imitação tácita (morfológica) do organismo, mas do princípio. Não poderia o esplendor de uma paisagem sugerir a possibilidade de sua transposição ao artifício da obra humana? Se os fenômenos naturais revelam força e magnitude numa escala que infunde medo e terror, não poderia o mesmo sentimento ser expresso pelos processos construtivos próprios à arquitetura? E poderia o observador compreender o valor simbólico de uma operação dessas?

Para o exímio desenhista e pintor de cenas de batalhas, que parece ter sido obrigado a freqüentar a escola de Blondel⁷⁴⁰, tais eram as questões que a arquitetura e a arte deviam ter por norte, ou sena, o ideal do sublime. Para ele, pela arquitetura podemos pôr a natureza em obra. Isto depende de edifícios importantes, como no caso dos prédios públicos e das obras públicas, únicas capazes de realizar, em esplendor e magnitude, o ideal desta arte. Aí, os imensos esforços depreendidos, traduzem na arte, o universo de Newton. E esta arte sublime teria que ser feita pelo Estado, pelas obras públicas, pelos

⁷³⁷ Harris, John (*Le Geay, Piranesi and international neo-classicism in Rome. In: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, 1969*). *Id.*, p. 123 (n. 261).

⁷³⁸ Erouart, G. *L'architecture au Pincau, op. cit.*

⁷³⁹ Boullée, E-L. *Architecture: Essai sur l'Art* (179?).

⁷⁴⁰ Stafford, *op. cit.* Ver n. 5.

⁷⁴¹ « On exigerait surtout l'étude de l'architecture aux hommes qui aspireraient aux grandes places dans l'Etat, parce que, lorsqu'il est question d'édifices publics, ce sont les hommes en place qui sont naturellement les juges des productions comparatives ordonnées par le gouvernement et qui en sont en outre les ordonnateurs. » Boullée, *Essai (Utilité de l'Architecture)*. *Op. cit.*

homens do estado, “naturalmente juizes de produções (...) demandadas pelo governo”.⁷⁴¹ A arquitetura como a grande arte pública, deve aspirar à perfeição e seu sucesso, portanto, contribui à glória de uma nação.

modelo híbrido

Portanto, para se chegar à arquitetura do sublime, segundo Boullée, é preciso admitir-se que ela será a expressão das leis da natureza como valor absoluto da beleza (1), sua possibilidade de correlação da tectônica clássica ou intuitiva com a do cálculo e dos esforços reais dos materiais (beleza positiva) (2) e que isso é a condição do desenvolvimento de uma linguagem natural (3). Discussão remonta claramente à Laugier, exceto no que tange à tectônica ‘gótica’. Entretanto, em sua visão, acreditava, que a arquitetura seria capaz de reunir a lógica visual da arquitetura clássica com a tectônica gótica. Por isso o apelo simultâneo de uma retórica à *la grecque* e a expressão *positiva* dos reais esforços dos materiais⁷⁴².

Fig. 8.3

Boullée.

Essai sur l'architecture,
179?.

Teatro de Ópera.



escala

Entretanto as proposições de Boullée vão mais longe ao rerepresentarem as doutrinas do caráter expressamente vinculadas a uma *expressão* tipológica. Mas que, ao pôr de lado os aspectos normativos da ornamentação (*ordonnance*), concentra a expressão do caráter no poder simbólico do edifício. Simbolismo no qual a planta, articulada com formas geométricas simples, adquire um papel predominante de designação do caráter. O tropismo que se acusa na obra de Boullée se dá na direção da realização de protótipos. Não é preciso muito esforço para aí percebermos a extensão da influência de Blondel, particularmente em torno de suas especulações realizadas no *Maisons de Plaisance*⁷⁴³. Mas na obra de Boullée as regras antropomórficas do ‘jogo’ de proporcionalidades da ornamentação clássica (*ordonnance*) são *violentamente* alteradas. Com isto surgem, como na ordem colossal do alto barroco, as condições de exploração de um campo para a especulação da estética de um *modo* monumental inédito, para o qual uma proto-concepção de *escala* se afigurava mais do que necessária⁷⁴⁴. Aí a manipulação de elementos proporcionais com

⁷⁴² « Les Goths on suivi l’impulsion de leur génie (...) tandis que l’homme singe se deprave. (...) Depuis longtemps, j’avois conçu le projet de réunir aux beautés de l’architecture grecque, je ne dirai pas les beautés de l’architecture gothique, mais des moyens d’arts connus et mis en oeuvres par les Goths. » Boullée (*Papiers*) apud Kauffmann, *op. cit.*, p. 112 (n. 407)

⁷⁴³ Ver cap. 7.

⁷⁴⁴ « (...) que leur masses aient un mouvement noble, majestueux. » Boullée (*Papiers*) apud Kauffmann, *op. cit.*, p. 113 (n. 423).

a finalidade de evidenciar o ideal do sublime teria de romper com a fórmula tradicional de Lodoli (*via Milizia*) *grandi formi, grande massi, grandi piani*. Essa ruptura é evidente ao compararmos a escala das ordenações empregadas nos projetos para um Teatro de Ópera (*Salle d'Opéra*) (Fig. 8.3) e para uma Igreja Metropolitana (Fig. 8.4). No primeiro projeto, o gigantismo das ordens está em correspondência com as massas da volumetria geral, o que já não ocorre no segundo onde o mesmo gigantismo se apequena em presença da magnitude do domo iluminado, incomensurável como a ordem do universo newtoniano⁷⁴⁵.

ornamento

Para Boullée, o ornamento parece ser justamente o elemento capaz de produzir este efeito. A escala humana se dá na presença das pessoas, *cotidiana*, o “principal ornamento do interior” nas próprias palavras do autor, comentando seu projeto para a *Salle d'Opéra*⁷⁴⁶ (Fig. 8.3). De fato, Boullée manifestava ‘consciência’ de erros e deficiências que pontuavam em obras clássicas como os templos gregos⁷⁴⁷, o Coliseu e a Igreja de São Pedro ou contemporâneas como o Palácio de Versalhes⁷⁴⁸. Seus modelos eram a Porta de Saint-Denis e o Arco do Triunfo (*de l'Étoile*). Mas isso trás um problema, pois se reserva ao ornamento a função de intermediação da escala, ou seja, entre a escala humana (ou da ‘multidão’) e as grandes ‘formas’, quanto mais ‘imensa’ a escala da composição mais o ornamento perde o efeito. Então uma nova classe de ornamentos se incorpora como elemento simbólico tais como os grupos escultóricos, os canhões e as piras de suas portas de cidades, como os peristilos do Museu, da Biblioteca Nacional, da Igreja Metropolitana e do Palácio de Justiça (Fig. 8.4-7) ou, numa escala ainda maior, ele se transforma em meros elementos de referência escalar.

Fig. 8.4

Boullée.

Essai, 179?.

Igreja metropolitana.



Nos projetos do Cenotáfio de Newton (Fig. 8.9) serão os ciprestes, pórticos e escadarias que trarão a noção de escala, como elementos intermediários entre o infinitamente grande (formas, natureza, cosmos) e o infinitamente pequeno (ser humano). Em outros casos, o ornamento é também de proporções gigantescas, mas está, na maioria dos casos em locais inacessíveis, ou muito alto, ou muito distante, ou de difícil e penoso acesso, como no Circo ou no Cenotáfio piramidal (Figs. 8.9-10).

⁷⁴⁵ « L'image du grand nous plaît, sous tous les rapports, parce que notre âme, avide d'étendre les jouissances, voudroit embrasser l'univers. » *Ibid.*, p. 113 (n. 427).

⁷⁴⁶ « (...) que ce fussent eux (les spectateurs) qui décorassent ma sale (...) en formassent le principal ornement. » *Ibid.*, p. 108 (n. 385).

⁷⁴⁷ Boullée os considerava monótonos, simplórios e pouco articulados. (N.A.)

⁷⁴⁸ Refere-se à difícil conveniência da ordenação barroca italiana (gradação) com a magnitude efetiva da edificação. (N.A.)

Fig. 8.5

Museu.



Fig. 8.6

Biblioteca Nacional.

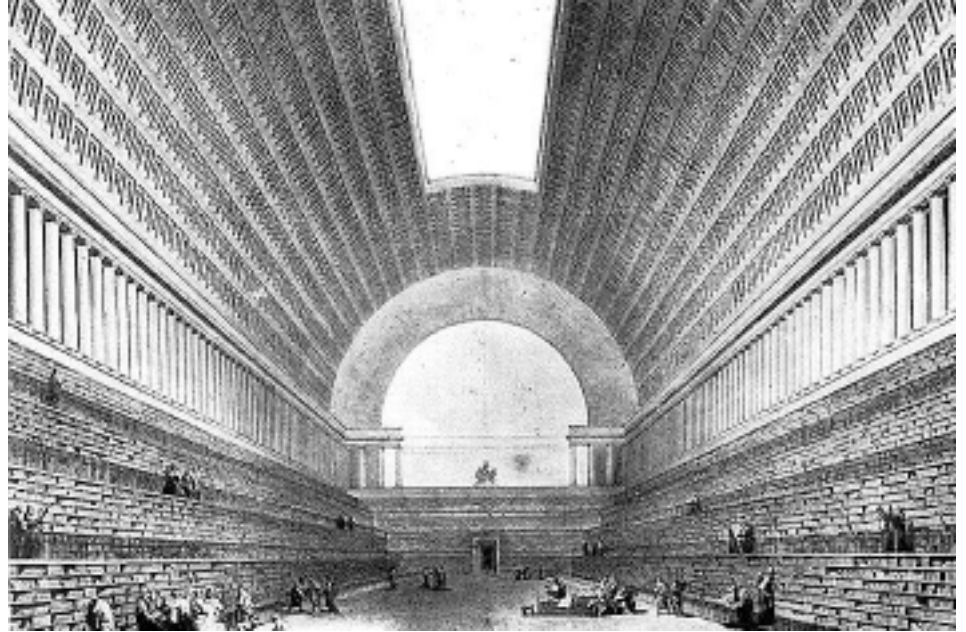


Fig. 8.7

Palácio de Justiça.



Fig. 8.8

Boullée.

Essai, 179?.

Cenotáfio de Newton.

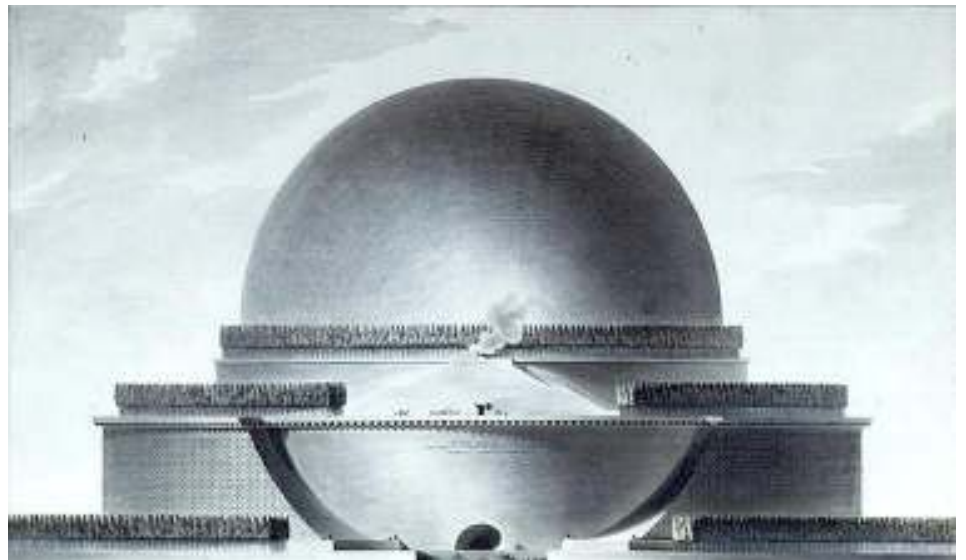
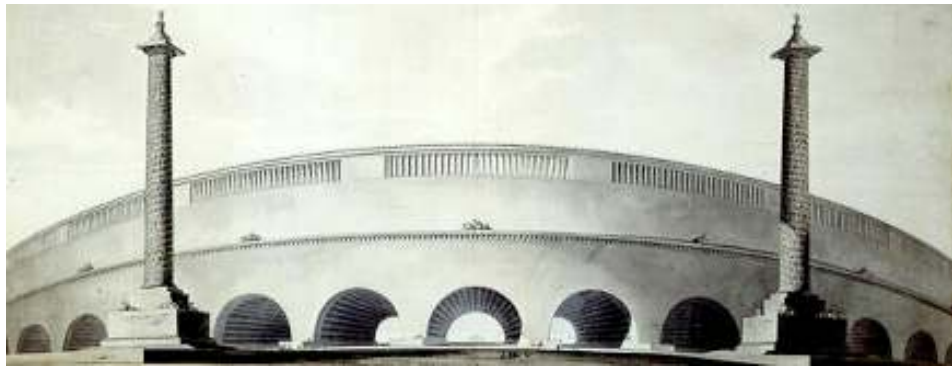
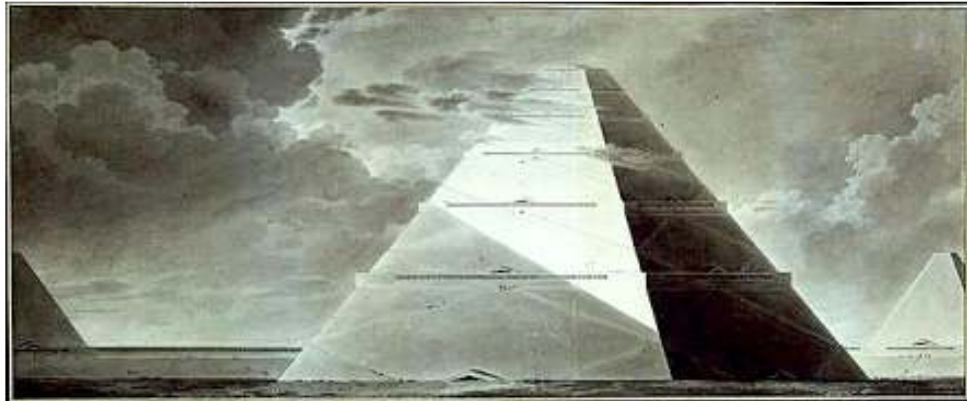


Fig. 8.9

Circo.

**Fig. 8.10**

Cenotáfio piramidal.

*relações*

Da mesma forma, as aberturas se vêem igualmente reduzidas a índices de magnitude. O que demonstra, inequivocamente que Boullée não abandona o velho conceito vitruviano de simetria: janelas e peristilos continuam desempenhando claramente sua função de módulo. São, porém, diminutas e numa escala de composição destas, pela relação de seu tamanho *versus* a profundidade da área servida, um aumento de tamanho seria de pouca utilidade. Também com relação aos demais ornamentos, as alternativas de uso são excludentes. Ou tendem a desaparecer no gigantismo da composição, se tornando completamente ineficazes, ou também passam pela mesma inversão de escalas, como os guerreiros da Porta de Cidade com Canhões ou na cornija da Biblioteca com Atlantes (Figs. 8.11-12).

luz

Nesta escala, a retícula do recorte luminoso acompanha a escala dos volumes e superfícies. A variação de luminosidade que transparece nos volumes remonta a Borromini: dá peso à imagem desenhada, mas o tamanho e a nudez das superfícies são desconcertantes. Como consequência direta da monumentalidade buscada, o efeito monumental das formas geométricas está intrinsecamente ligado à perfeita continuidade e homogeneidade de seus planos. Portanto, na *architecture des ombres*⁷⁴⁹ de Boullée a luz articula a transição entre os sólidos geométricos, se tornando elemento de ligação. O que equivale a dizer, sem nenhuma licença poética ou metafísica, que a luz aí se corporifica como elemento arquitetônico, pela necessária força do contraste preciso, tal como na arquitetura grega, só que transpondo o efeito do ornamento para

⁷⁴⁹ « Ce genre d'architecture formé par des ombres est une découverte d'art que m'appartient. C'est une carrière nouvelle que j'ai ouverte ». Boullée (*Papiers*) apud Kaufmann, *op. cit.*, p. 113 (n. 425). Um outro comentarista da época (Villard) ainda testemunhou: « (...) l'architecture des ombres dont il se déclare l'inventeur. Il appelle ainsi l'art de disposer les masses des édifices, de telle manière que leurs saillies et le contraste de leur formes produisent les effets de lumière les plus propres à charmer la vue. » apud Kauffmann, *ibid.* A idéia de uma arquitetura de sombras teria ocorrido à Boullée durante um passeio sob a luz da lua. (N.A.)

a volumetria geral⁷⁵⁰. Na direção contrária ao Rococó, Boullée reduz a articulação dos volumes e o jogo mais definido de claros e escuro dá impulso e definição ao jogo severo e brusco de avanços e recuos. Era o que considerava o mais importante na arquitetura e segundo o que entendia por uma teoria de corpos⁷⁵¹, espécie de “arte de combinar as massas”. E é por meio deste jogo de sombras, associado à austeridade das formas estereométricas, que o arquiteto pretende *repor* a suntuosidade do barroco.

Fig. 8.11
Porta de Cidade com
Canhões.

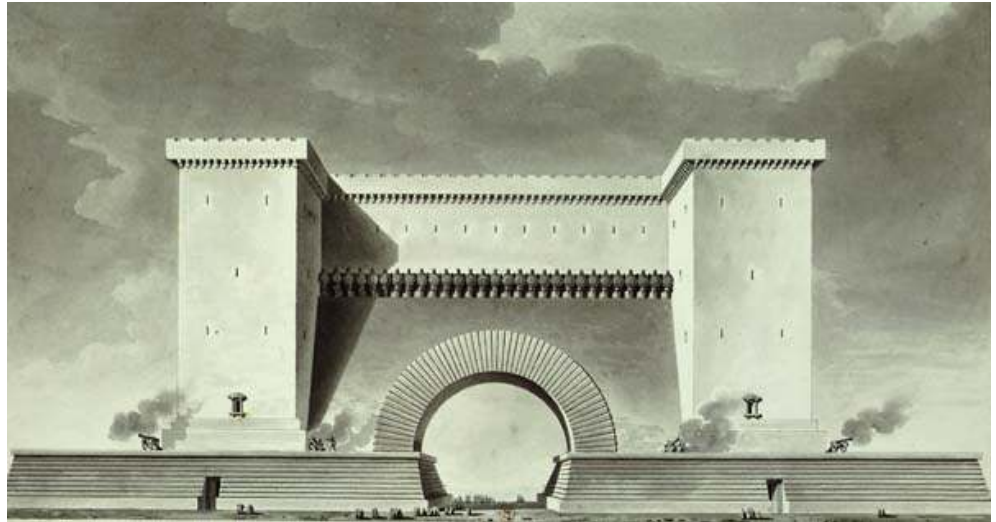
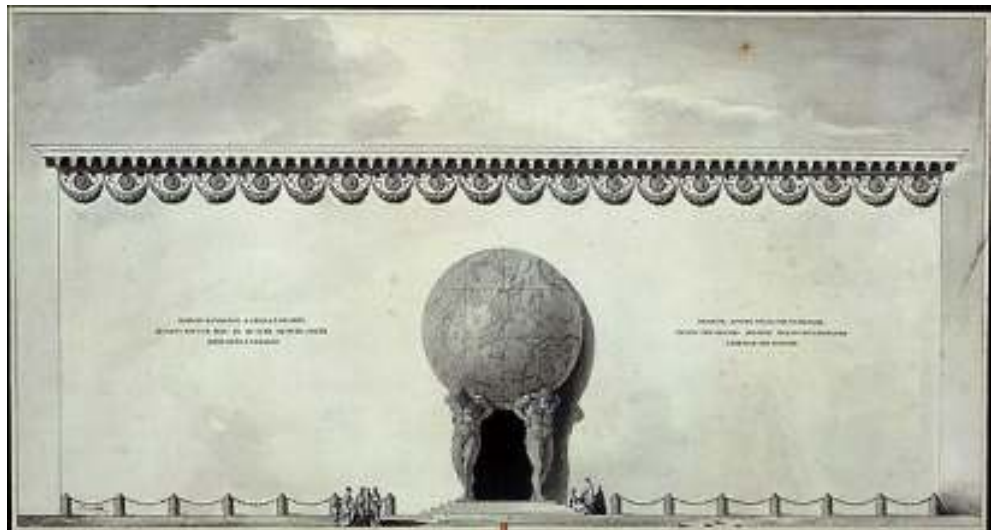


Fig. 8.12
Biblioteca com
Atlantes.



l'enceinte ensevelie

O recurso de isolar seus projetos do entorno (*enceinte*) como forma de auferir-lhes importância, destacando-os das edificações circunjacentes, Boullée empregou em sua proposta para a *Salle d'Opéra*, dotando-a de uma grande escadaria até o peristilo. O corpo da edificação, assim elevado, é antecedido pelo corpo de duas edificações rebatidas *cum loggia*. Os afastamentos são bem maiores do que os do prédio da Bolsa de Paris por Le Camus de Mézières, desenhando um verdadeiro espaço cívico perimetral. Estratégia semelhante à sua proposição para a alteração do Palácio de Versalhes (Fig.

⁷⁵⁰ « C'est de le effet des masses que probient l'art de donner du caractère à une production quelconque. » Boullée (*Papiers*) apud Kauffmann, *op. cit.*, p. 113 (n. 424).

⁷⁵¹ « (...) je devois faire des recherches sur la théorie des corps, les analyser, chercher à reconoître leurs propriétés, leur puissance sur nos sens (...) » *Ibid.*, p. 113 (n. 420).

8.13), junto à sua fachada ocidental, dotando-o de uma imensa Praça de Armas configurada por corpos anexos de edificação e duas colunas triunfais.

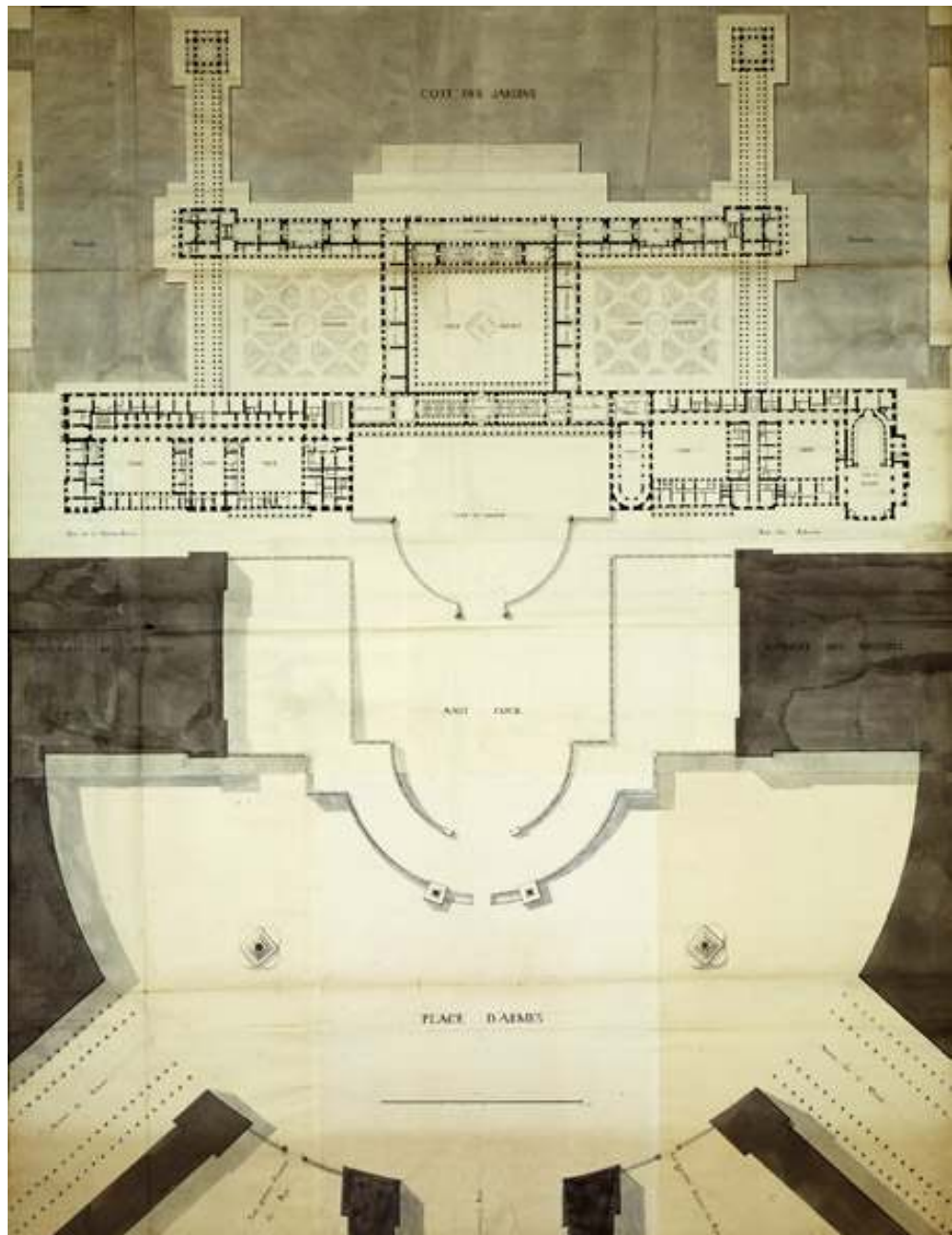
Fig. 8.13.a

Remodelação do Palácio de Versalhes (perspectiva).



Fig. 8.13.b

Remodelação do Palácio de Versalhes (planta).



Mas mais do que o uso recursivo de um *piano nobile* urbano, as escadarias marcam sua presença com extensos movimentos ascencionais em direção à luz estão presentes na Igreja Metropolitana (Fig. 8.5) e no Museu das Estátuas (Fig. 8.5). E esta idéia de uma triunfal mudança de planos, que enseja a descoberta de um subsolo, legitima arquitetonicamente um recurso *alla Pira-*

nesi ou Legeay. Uma visada atenta à planta do subsolo revela que há aspectos expressivos importantes como as salas rotundas com *poché*, que ficavam na base dos grupos escultóricos eqüestres, além do grande corredor circular e as escadarias.

Certamente o subsolo representa a oportunidade para se resolver problemas funcionais incompatíveis ou de difícil solução no plano principal. Mas, mais do que isto, a estratégia de Boullée é integrá-lo à composição de forma efetiva e expressiva. E nestes casos a iluminação zenital assume grande importância como recurso para iluminação de áreas internas, propiciando cenografias até mesmo dramáticas, como no caso do altar do Cenotáfio para Newton.

Fig. 8.14

Boullée.

Essai, 179?.

Nove Cenotáfios.



Luz e movimentos de ascensão e descensão definem um novo marco de exploração formal. Particularmente no projeto dos Nove Cenotáfios (Fig. 8.14) a forma do *impluvium* romano serve como tema para exploração de uma gama de recursos cenográficos tornados possíveis pela idéia do enterramento (*ensevelie*). Neste sentido, no projeto da Necrópole (Fig. 8.15), a magnitude e articulação dos planos ascensionais compõem o *enceinte ensevelie* numa escala de composição jamais ousada, em correspondência épica com a própria natureza circundante, enfim, a beleza sublime.

Fig. 8.15

Boullée.

Essai, 179?.

Necrópole.



mimesis

O pitoresco se apresenta, então, na obra de Boullée como uma analogia de “leis naturais”. Colocar-se à altura da natureza e da divindade implica em exprimir, em suas próprias palavras, a “imagem da força”⁷⁵². Se a arquitetura devia “pôr a natureza em obra”⁷⁵³ isso compreende o uso engenhoso e significativo de *parterres*, flores e ciprestes como no Cenotáfio de Newton ou da composição *vis-à-vis* com a montanha como no caso da Necrópole.

No *Éssai*, Boullée invejava a sorte dos pintores que podiam se alar pelas sendas da imaginação e reproduzir a natureza com maior proximidade e facilidade do que os arquitetos. No entanto, ele se lança na contramão do juízo comum da época, ao afirmar que:

“A isso eu respondo que essa é precisamente a questão que tento resolver; que entendo por arte tudo que tenha por objeto a imitação da natureza, que nenhum autor em arquitetura empreendeu a tarefa que me impus; e que se chego a demonstrar, como ousa crer, que a arquitetura, em suas relações com

⁷⁵² *Ibid.*, p. 114 (n. 433).

⁷⁵³ « Oui, on ne saurait trop répéter, l'architecture doit être le metteur en oeuvre de la nature. » *Ibid.*

a natureza, tenha talvez mais vantagens que as outras artes, ela terá que, necessariamente, me fazer concordar que se a arte da arquitetura não fez tanto progresso que as outras artes, não devemos responsabilizar senão aos arquitetos (...) após a enumeração que fiz dos entraves que foram e ainda são postos à perfeição da arquitetura.”⁷⁵⁴

escala

Trata-se, portanto, de afastamento deliberado e consciente de qualquer modelo imitativo literal. Mas esta certeza não pode se apoiar senão num *devoir*, numa projeção do futuro que ele imagina aguardar a arquitetura. Tal aproximação, não pode se dar sem um componente radical. Em sua obra, a noção do grandioso e da tectônica decorrentes da distribuição das massas ainda são legados da arte barroca, tanto quanto o princípio de axialidade. Mas como a simetria é empregada em seu sentido mais arcaico, vitruviano, de módulo ou relação, é exatamente nesse sentido que ela se reconstitui em escala, por sobreposição a si própria. Há a escala do transeunte, com suas janelas e degraus, mas há a escala da obra, estreitamente vinculada à da *natureza*, tomada esta como expressão de poder ou força tanto quanto de paisagem circundante. Então a escala é da própria natureza, da obra, da edificação, da matéria e não mais de uma convenção cultural ou norma antropomórfica.

Do ponto de vista lingüístico, Boullée propõe a escala como um sobre-código para os esquemas proporcionais em grandes composições e este conceito *avant-la-lettre* de escala talvez tenha sido a sua mais discreta e efetiva colaboração para a teoria da arquitetura. Boullée soube ler no repertório da arquitetura ocidental uma seqüência de equívocos que vinham do Coliseu à Igreja de São Pedro, do Louvre ao Palácio de Versalhes. Se este era o problema, o retorno à natureza como *princípio* repropõe a solução num novo patamar conceitual, mas cujas implicações práticas só o desenho poderia demonstrar. A escala do sublime é a da grandiosidade do fenômeno natural. Com isto, a noção de *mimesis* já é, definitivamente, fenômeno de outra ordem, que em nada se confunde com a noção mais literal de seus contemporâneos, como Ribart de Chamoust⁷⁵⁵ (Fig. 8.16), por exemplo.

Fig. 8.16

Ribart de Chamoust.

L'Ordre français trouvé dans la Nature, 1783

Origem da ordem francesa.



⁷⁵⁴ Boullée, *Éssai (Introduction)*. (fr. orig., trad. livre)

⁷⁵⁵ Ribart de Chamoust (*L'Ordre français trouvé dans la Nature*, 1783) apud Vidler, A. *The writing of the walls*. Princeton Press, 1987, P. 149-51.

8.4 *Ars combinatoria*

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1086) aprendeu desenho e gravura desde muito cedo. Artista talentoso viveu da venda de suas cenas de batalhas, até decidir entrar para a escola de J-F Blondel. Após suas bem sucedidas primeiras obras, passou a receber uma série de encargos governamentais e privados. Entre suas obras construídas podemos citar o *Hôtel d'Halwyll* (1766), o *Hôtel de Montmorency* (1769), o *Hôtel Guimard* (1770-71), o *Hôtel Thélusson* (1776-83) e o *Teatro de Besançon* (1775)⁷⁵⁶. Em 1771 foi nomeado inspetor das Salinas Reais, cargo que exerceu por 23 anos, e no qual construiu as Salinas de Chaux, em Arc-et-Senans (1774-79). Em 1773 foi admitido como membro de segunda classe da *Académie Royale d'Architecture*, recebendo, como de praxe, o título de Arquiteto do Rei. Em 1784, foi encarregado pela *Ferme Générale* para a construção de aduanas (*barrières*) nas principais entradas de Paris (1784), mas devido aos custos, o encargo lhe foi retirado. Depois disso trabalhou para a Corte de Aix-en-Provence. Foi preso 1792, por ter sido identificado como funcionário da *Ferme Générale* e, portanto, de Lavoisier*, mas também pela desconfiança de artistas rivais (jacobinos). Após a prisão, escapando por pouco da guilhotina, se viu sem poder receber as últimas remunerações devidas pelo trabalho junto ao Rei, pelo que se declarou espoliado⁷⁵⁷.

Foi a partir de então que passou a se dedicar a uma publicação, com projetos e textos seus. Sem ter encontrado nenhum editor interessado, financiou-a com o resto de sua fortuna pessoal. Assim *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs e de la Législation* foi finalmente publicada em 1804. Obra sem par em seu gênero, largamente doutrinária, de um autor convencido de seus pontos de vista, reúne projetos antigos e novos que atestam e exemplificam seus pontos de vista sobre a concepção arquitetônica. O texto se inicia com a narrativa da chegada de uma viajante ao mundo pastoral de Chaux, cuja população, a partir das salinas, tornou realidade uma sociedade harmoniosa e próspera. Prolixo e quase ininteligível, o texto descreve uma comunidade utópica, se pautando pela influência do ideário iluminista, particularmente a filosofia de Condorcet e as idéias de Rousseau⁷⁵⁸. Messiânico, acreditava ser o fundador de uma nova fé e na arquitetura como uma instância divina, no que revelava uma boa influência das idéias da maçonaria, então uma febre à época. Como professor teve poucos discípulos⁷⁵⁹, devido provavelmente a sua personalidade inflexível. Como membro da Academia, à diferença de seu professor e colega Boullée, pouco comparecia às reuniões da Academia.

Se em *L'Architecture* confessava-se amargurado com o rumo das coisas, não restam testemunhos de contemporâneos que o tinham em alta conta, sendo que, em 1800, o curador Lebrun o teria citado como um dos dez arquitetos mais importantes da França. Faleceu em 1806, certo que havia criado uma obra sem precedentes e capaz de dispensar comparações com obras de Palladio ou Piranesi, por exemplo. Gabava-se também de haver contribuído

⁷⁵⁶ Etlin, R. *Claude-Nicolas Ledoux*. In: Wiebenson, *op. cit.*, p. 310-11.

* Lavoisier, além de ser um dos mais brilhantes cientistas da França, era encarregado das Finanças do Estado e pessoa da confiança de Luís XV. (N.A.)

⁷⁵⁷ Reclamava da perda do fruto de trinta anos de trabalho, além do fato de que o pouco trabalho que lhe restou havia passado para mãos 'sacrílegas'. Kauffmann, *op. cit.*, p.135 (n.23).

⁷⁵⁸ Kauffmann, p. 136.

⁷⁵⁹ São conhecidos Pierre Fournierat, Jean-Nicolas Sobre, Louis-Ambroise e Louis-Emmanuel-Aimé Damesme. Teve também alguns discípulos russos que tiveram carreiras exitosas em seu país de origem. (N.A.)

para a destruição da velha ordem, ou seja, dos últimos traços da composição barroca, no que exortava os demais artistas a se livrarem do passado.

Fig. 8.17.a

Ledoux.

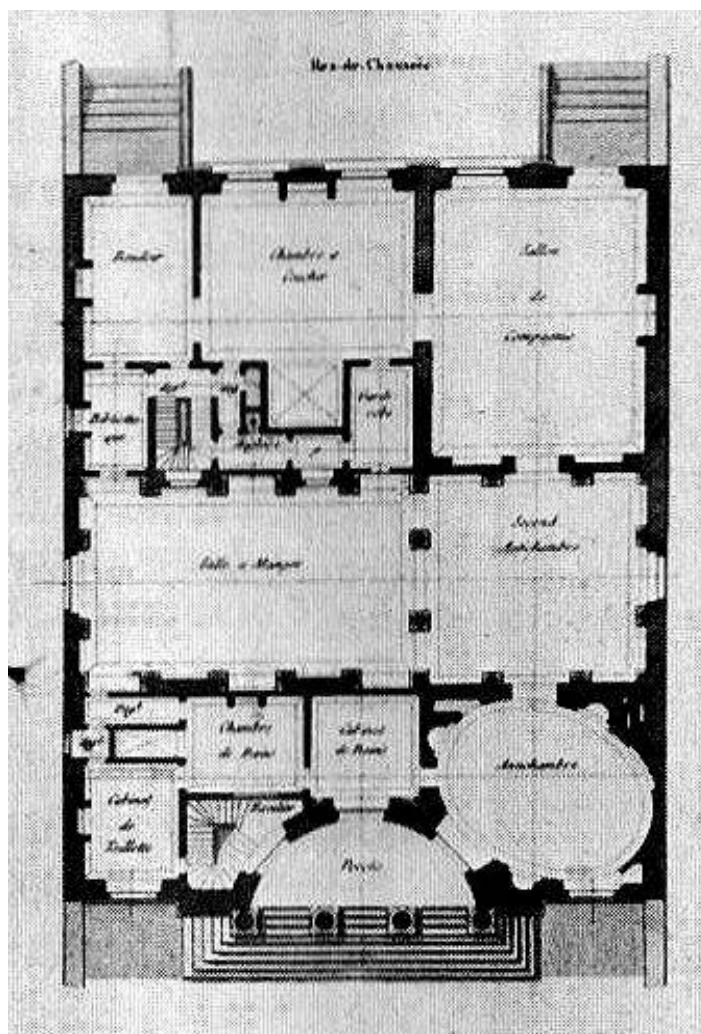
Hôtel Guimard
(fachada), 1770-71.



Fig. 8.17.b

Ledoux.

Hôtel Guimard (planta).



do barroco
ao classicismo

De sua obra construída, exceção feita às *barrières* e às salinas, a permanência de traços da tradição barroca francesa é evidente no uso da ordem colossal e em sua aparência geral de gravidade, tranqüilidade, monumentalidade e simplicidade. De um modo geral, excetuando-se certa tendência ao austero e ao rústico, suas composições guardam muito da atmosfera e da estrutura que pode ser percebida no *Petit Trianon*, de Gabriel, arquiteto de cuja obra Ledoux se dizia admirador. Influência que transparece no projeto do *Hôtel Guimard* (Fig. 8.17) com seu pórtico sobreposto a uma *demi-voûte* aberta em sua parte superior, que criava um forte contraste de claro-escuro no acesso principal ao prédio. Mas é mais no sentido da severidade do *Hôtel d'Halwyll*, (Fig. 8.18) com sua fachada inteiramente rusticada, que anteciparia suas últimas composições, particularmente no emprego da colunata do jardim, em sugestiva e rara reconstituição de um átrio romano. Mas esta severidade contrasta com a delicadeza da ornamentação do interior do *Hôtel d'Uzès*, pondo à prova a formação belartista de Ledoux. Seu salão foi considerado por Boullée como 'celestial' e sua porta principal talvez seja o último índice de um mundo em dissipação (Fig. 8.19). Por sua composição ao mesmo tempo severa e sofisticada, por seu simbolismo geométrico mesclado a uma ornamentação exigente, por seu jogo de luz e sombra reforçado pelo destacamento das colunas da massa do pórtico e, enfim, pela tensão dos contrastes, talvez seja o verdadeiro prenúncio de uma nova ordem.

Fig. 8.18

Ledoux.

Hôtel d'Halwyll (fachada e corte do jardim),
1766.

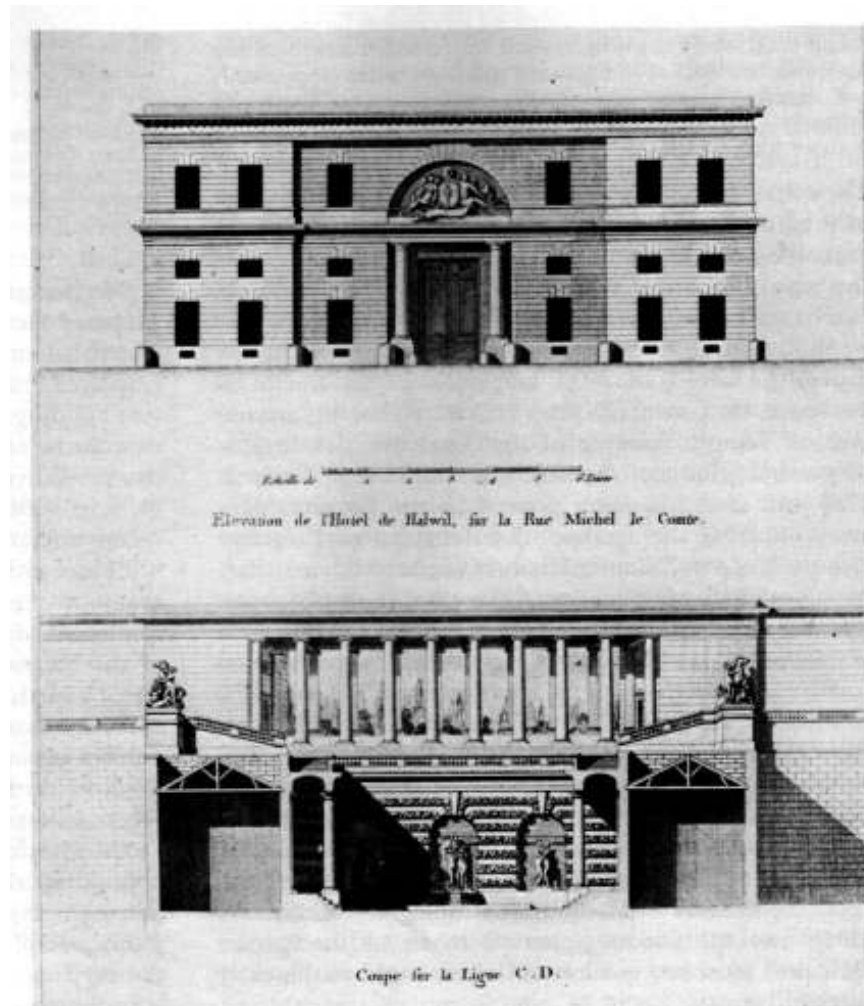
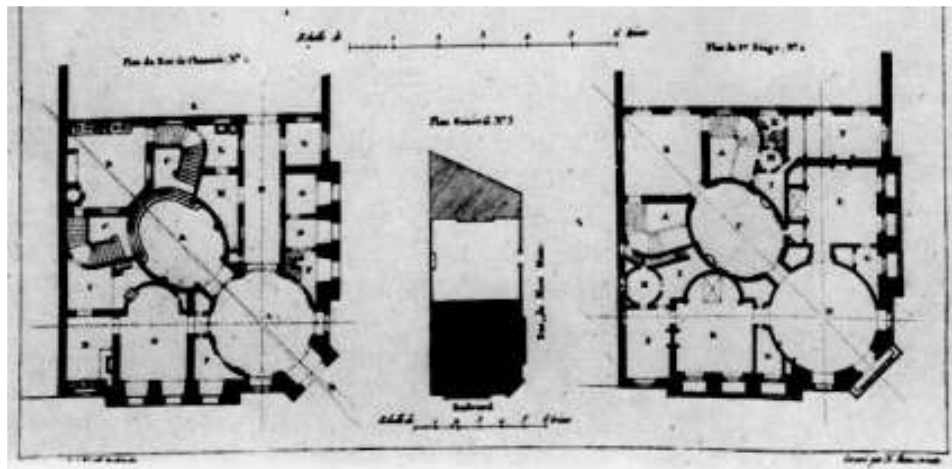


Fig. 8.19

Hôtel d'Uzès (porta principal), 176?.

**Fig. 8.20**

Hôtel de Montmorency (plantas), 1769.



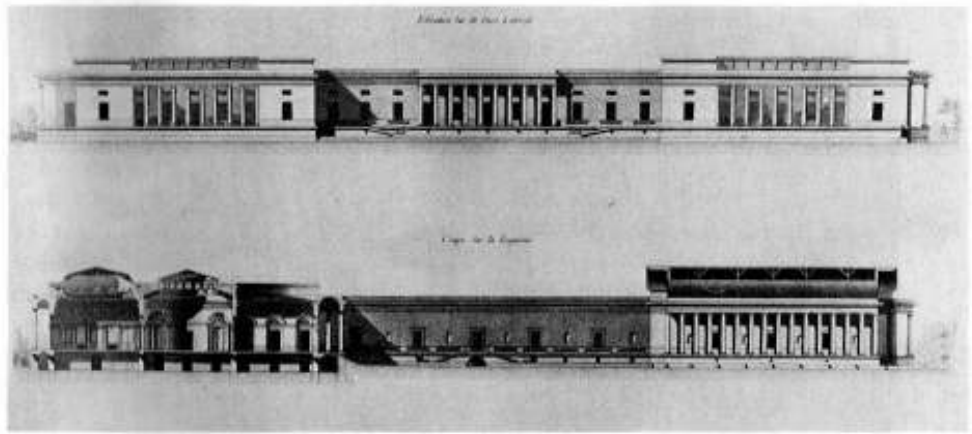
da planta aos volumes

A solução elegante da planta, influência indubitável de Blondel, comparece em sua apreciada solução para o *Hôtel de Montmorency* (Fig. 8.20, Anexo). Aí, para uma situação de esquina, o eixo de penetração se estabelece pela *enfilade* em bissetriz culminando com suas escadas rebatidas em torno a um amplo *foyer* de dupla altura disposto no *piano nobile* e iluminado zenitalmente. Este eixo de ascensão diagonal rendeu uma amplidão palaciana a uma moradia de dimensões relativamente modestas. Uma solução deste tipo remonta ao Palácio Carignano⁷⁶⁰, de Guarini, construído quase 150 anos antes, e a articulação da planta com o artifício dos *pochés* remonta ao melhor do desenho rococó em franco contraste com a sóbria fachada em ordenação jônica.

⁷⁶⁰ Ver cap. 6.

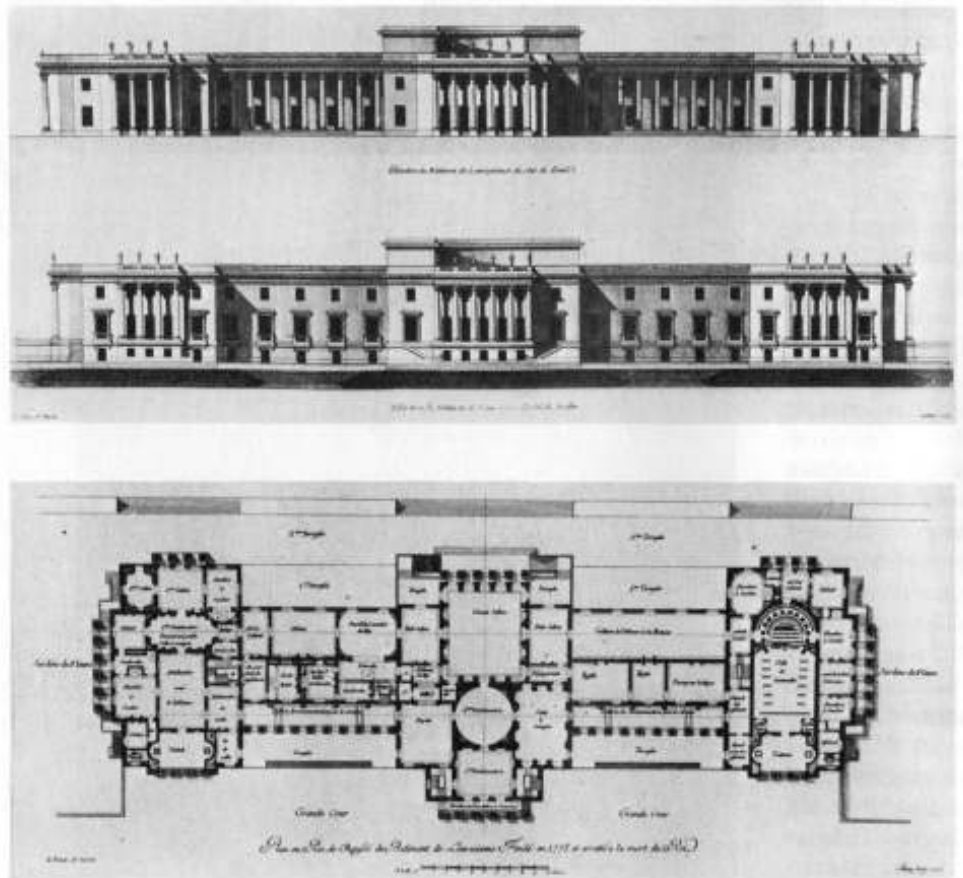
Fig. 8.21

Hôtel du Barry (fachada e corte), 1777?

**Fig. 8.22**

Château de Louveciennes,
1773-74.

Fachadas e planta.



O mesmo gênero de solução engenhosa e elegante da planta encontramos particularmente no *Hôtel Guimard* (Fig. 8.17) com suas curiosas e intrigantes deflexões de eixo. Por contraste, nos *hôtels d'Halwyll*, *d'Uzés* e *de Bénouville* as plantas primam pela regularidade e pela clareza distributiva e testemunham uma progressiva mudança de ênfase do arquiteto que parece avançar no sentido de uma concepção cada vez mais pautada pela individualização de volumetrias. Tendência que se confirma nas obras que adentram a década de 1870, em que este processo se torna mais evidente, como no caso do *Hôtel du Barry* (Fig. 8.21, Anexo) e do *Château de Louveciennes* (Fig. 8.22, Anexo) onde a regularidade da planta acompanha *pari passu* as articulações volumétricas do conjunto, como se projetadas literalmente em blocos.

Esta subordinação da planta à volumetria é justamente um dos princípios que tornariam marcante a obra de Ledoux, junto com sua obsessão pelo simbolismo. Mas vamos por partes. Em primeiro lugar, teríamos que tentar saber por que o arquiteto teria abandonado de forma aparentemente súbita as experiências levadas a cabo no *Hôtel Guimard*, em cuja planta o impressionante resultado ‘dispositivo’ deriva de um abandono da axialidade da composição barroca. E, em segundo lugar, se o ideário de uma *architecture parlante* seriam motivos suficientes para uma ênfase progressiva na questão dos aspectos simbólicos.

No caso do *Hôtel Guimard* (Fig. 8.17) se pode observar que a conciliação da ordenação da fachada é um efeito ilusório e trai o ‘caráter’ orgânico da planta. Esta, ainda que resolvida dentro de um retângulo, revela tensões que se contrapõem ao efeito harmônico da fachada. Junto ao pórtico da entrada, a verdadeira porta de entrada fica à diagonal direita que conduz a um vestíbulo elíptico, que após uma segunda deflexão à esquerda conduz a uma antecâmara, onde, aí sim, está o centro de duas *enfilades*, uma em direção à sala de jantar e outra a uma sala de companhia, alinhada por sua vez com o dormitório principal e uma espécie de sala íntima ou quarto de vestir. Ainda no pórtico, na diagonal à esquerda, a terceira porta leva a uma escada de serviço, que conduz ao subsolo. Na saída da escada há uma antecâmara que distribui o fluxo entre o vestíbulo, a sala de jantar e um gabinete, caracterizando-a como uma área de grande fluxo, mas também controle de circulação da criadagem. O acesso ao pavimento superior (ático) se dá por uma escada junto ao dormitório principal, numa área bastante reservada, o que configura uma espécie de zona íntima integrada verticalmente, inclusive com a área de serviço.

Sua cliente, Mlle. Guimard era primeira bailarina da Ópera. O terreno para construção da obra, em área de expansão urbana, nova e valorizada (Chausée-d’Antin), consta ter sido doado por um de seus amantes, da mesma forma que o dinheiro para sua construção⁷⁶¹. Certamente que a fartura de recursos e a hospitalidade da anfitriã são apontados como fatores decisivos no encaminhamento de uma proposta com soluções assim tão detalhadas e exigentes. O que importa é que se tratava de uma cliente com uma conduta social imperativa e sujeita ao trato de situações delicadas onde a duplicidade do esquema de circulação interna parece ter sido de muita utilidade. Com tais resultados o projeto parece ter sido muito apreciado na época⁷⁶², tendo recebido ilustres visitantes. O sucesso da obra rendeu novas encomendas e novos clientes à Ledoux, particularmente Mme. du Barry, amante do Rei (Louis XV), notável protetora das artes e das idéias grandiosas e inovadoras.

O fruto deste relacionamento não só conduziu o arquiteto à suas últimas obras construídas antes da Revolução como lhe abriu as portas para obras do estado. É o caso do *Château de Louveciennes*, propriedade cedida pelo rei à Mme. du Barry, entre outros agrados, mas que, com a morte de Luís XV, acabou ficando nas fundações. Junto com estes também iniciou estudos para uma grande residência urbana para a mesma cliente, o *Hôtel du Barry*, que

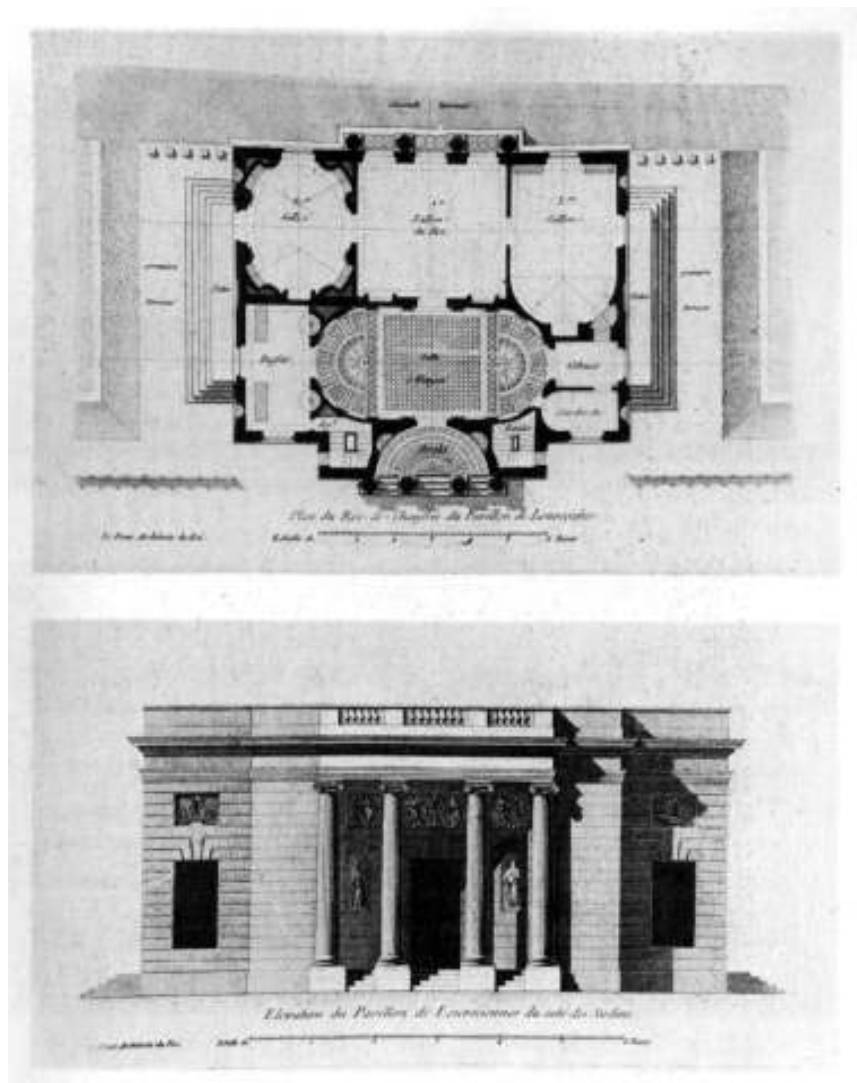
⁷⁶¹ Braham, A. *The Architecture of the French Enlightenment*, 1989.

⁷⁶² Grimm comentou que “se o amor vale o custo (da casa), o prazer em si desenhou a planta e que a divindade nunca teve na Grécia um templo mais valioso para seu culto.” Segue o comentário de Blondel: “Não poderia ser mais bem feita ou excelente (...) os quartos (...) galantes sem ser indecorosos, sugerem o interior do Palácio do Amor, embelezado pelas Graças (...) e (não devo esquecer) a execução de todas estas maravilhas parecem ser a obra de uma única mão; deliciosa harmonia, que finaliza as preces do arquiteto, porque prova o entendimento da escolha do artista e o desejo de inspirá-los com suas idéias.” *Apud* Graham, *op. cit.*, p. 174-175. (ing. orig., trad. livre)

seria erigido na *rue d'Artois*. Decidida a ocupar o lugar deixado por Mme. de Pompadour, du Barry aderiu sem peias ao gosto pelas novidades como os motivos gregos⁷⁶³. O pavilhão de Louveciennes (Fig. 8.23), construído em tempo recorde, toma o *Petit Trianon* como modelo, com o pórtico de colunas jônicas, mas acrescido do aprofundamento do pórtico em *demi-voûte*, já utilizado no *Hôtel Guimard*. Os contrastes luminosos obtidos pela silhueta da sombra no pórtico seriam transpostos nos projetos do *Château* (Fig. 8.22) e do *Hôtel* (Fig. 8.21) para Mme. du Barry. Nestes, a concatenação dos volumes assumiu um aspecto imperativo na organização de suas plantas, que retomam a axialidade e a rigidez dispositiva. O efeito da composição, em fachada, é sóbrio e elegante, com a articulação dos volumes bem marcada pelo jogo de sombras, típico de Boullée. Ambos os projetos são, por isso, bem semelhantes, mas no *Hôtel* o jogo de jardins (ou átrios), como no Louvre, é inovador com o uso extensivo e pronunciado de colunatas porticadas, que bem poderiam remontar à Perrault. Entretanto, para chegar ao efeito de monumentalidade pretendido o arquiteto houve por prescindir por completo do aparato ornamental da tradição barroca: a obra se impõe pela magnitude do rebatimento apenas de volumes e ordens, numa espécie de ensaio geral das formas do neoclassicismo do séc. XIX.

Fig. 8.23

Ledoux.
Pavilhão de
Louveciennes 1771.
Planta e fachada.



⁷⁶³ Consta que sua carruagem pessoal teria sido feita 'à la grecque'. *Id.*, p. 177.

Claro que ter du Barry como cliente foi crucial para aproximar Ledoux da realeza. Mas também certos resultados, como a rapidez na execução de suas obras também foram aspectos importantes que lhe granjearam confiança para que assumisse o cargo de inspetor das Salinas Reais. Aí desenvolveu seu maior projeto, conhecido como as Salinas de Chaux⁷⁶⁴. Localizada entre as cidades de Arc-et-Senans e a floresta de Chaux, era uma espécie de central de refinamento de sal, dispersa em várias edificações, na região que era uma das maiores produtoras da época e cuja produção era controlada e fiscalizada diretamente pelo governo.

O tratamento geral dado às edificações das Salinas é, em geral, de uma rusticidade pomposa e monumental, inédita para edificações deste tipo. O *modo toscano* marca sua presença misturado com motivos gregos e detalhes ornamentais alusivos como, por exemplo, as gárgulas dos pavilhões, com sua representação de estalactites de sal (Fig. 8.24). No pórtico da Casa do Diretor as colunas rusticadas e o frontão com tríglifos e *gotae* (Fig. 8.25) denotam por estes símbolos a importância e o poder concedido ao ocupante do cargo.

Fig. 8.24

Ledoux.

Salinas Reais (Arc et Senans), 1773-77.



Fig. 8.25

Salinas Reais (Arc et Senans), 1773-74.
Casa do Diretor.

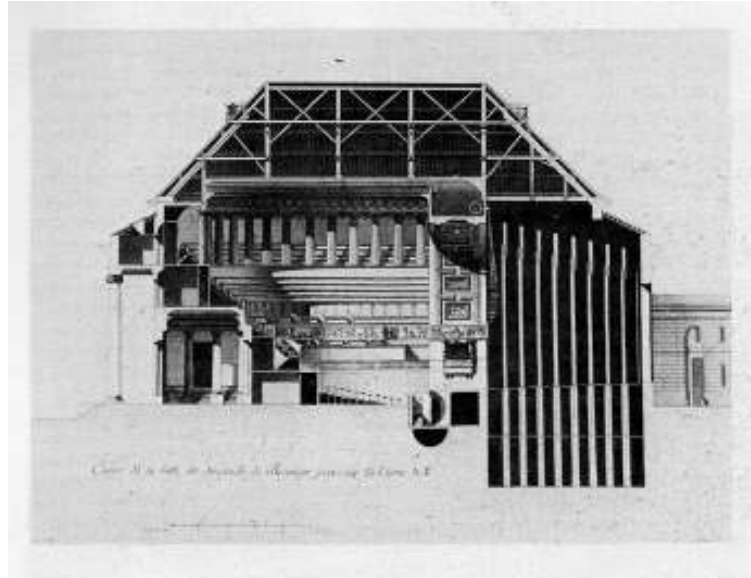


⁷⁶⁴ Embora freqüentemente confundido com o projeto da Cidade Ideal, trata-se de projetos diferentes, porém interligados, sendo este último posterior ao projeto das Salinas, cuja finalização dos prédios construídos se deu até 1779. (N.A.)

Por volta de 1775, Ledoux reforça alguns contatos profissionais em Aix-la-Provence e Besançon. Nesta última, projeta um teatro inovador, mas muito semelhante ao que já havia projetado anteriormente para Louveciennes. Este pequeno teatro em forma de arena não deixa de fazer referência direta à configuração dos antigos teatros gregos, o que fica bem expreso particularmente no corte transversal (Fig. 8.26).

Fig. 8.26

Ledoux.
Teatro de Besançon
1775.
Corte,



Hotel Thélusson

A austeridade deste teatro, no entanto, não se repete naquele que seria o seu maior, mais importante e mais notável de seus projetos, no caso o *Hôtel Thélusson*, projetado para a riquíssima viúva de um banqueiro. Como arquitetura privada, o gosto e as necessidades representativas da cliente, Mme. de Thélusson, se fazem perceber num retorno à ornamentação barroca, porém reproposta de uma maneira bastante estranha, à forma de ruínas 'embelezadas', como numa gravura de Piranesi, e com uma planta disposta à forma de 'foro romano'. Nesta os jardins 'ingleses', átrios, caminhos de carruagem e rochas artificiais (*grotto*) se apresentam como elementos obrigatórios na composição, tanto quanto os tradicionalmente franceses salões elípticos projetados (na fachada), mas que aqui aparece com um meio-pórtico períptero na fachada da rua, sugerindo a forma de um Templo de Vesta (Fig. 8.27-28). Sua construção consta ter sido um evento memorável, além de se tratar da maior e mais cara residência jamais construída em Paris⁷⁶⁵, uma verdadeira atração, mas que também foi muito criticada tanto como mal interpretada. Esteticamente era vista como uma 'bizarrice', algo como uma 'mistura de templo e palácio', e eticamente como oportunismo do arquiteto, por ter se aproveitado da duvidosa sanidade mental da viúva e dispendido boa parte de sua imensa fortuna numa única obra⁷⁶⁶.

arquitetura simbólica

Contudo, o mais importante é que ambas as obras, tanto das Salinas Reais como a do *Hôtel Thélusson* revelam as tensões compositivas introjetadas nas 'invenções' tipológicas de Ledoux. Para esta 'nova ordem' a estrutura da composição barroca já não correspondia às expectativas. Não só as ordens se mostravam inertes como 'engessavam' a criação. Se antes eram vistas como

⁷⁶⁵ Consta ter custado, na época, quase o mesmo que o Teatro de Bordeaux, chegando a ser considerada, em sua época, atração turística. Braham, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁶⁶ *Id.*, p. 187.

uma maneira de dignificar construções significativas, as ordenações agora passavam a ser um estorvo. E é quando a transformação atinge um nível mais profundo da concepção do desenho que a noção habitual de tipologia ou modelo se torna inócuo. Os desenhos de Ledoux, então, exploram a individualidade radical do objeto, como se cada objeto pudesse estabelecer uma linguagem própria, ao invés de compartilhar a linguagem geral de outras construções de outros objetos. Aí a linguagem 'violenta' dos edifícios, que se acusa numa série de propostas cada vez mais extravagantes, *ao impor o contraste é torna clara a 'normalidade' da linguagem dos demais.*



Fig. 8.27

Piranesi.
Templo de Vesta (*Vedute di Roma*),
1771.

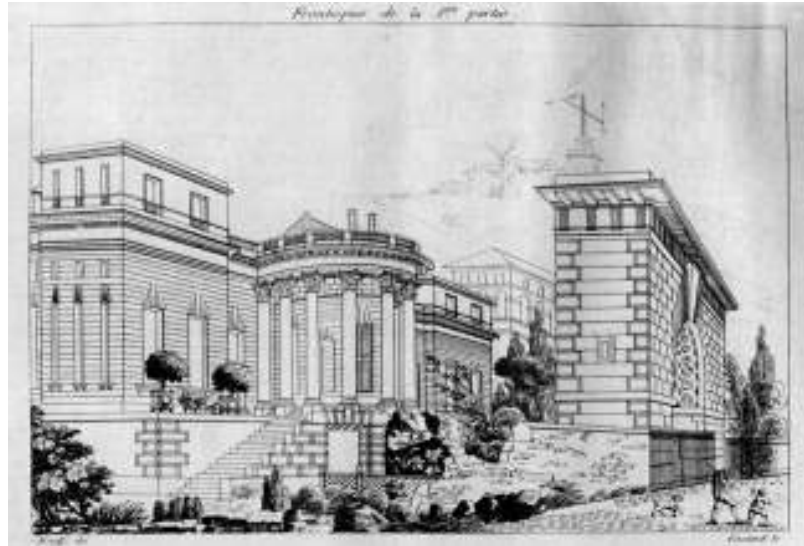


Fig. 8.28

Ledoux.
Hôtel Thélusson, 1776 (perspectiva de 1838).

Fig. 8.29

Barrière de la Villete.



Fig. 8.30
Barrière de Monceau.



Fig. 8.31
Barrière du Trône.



Fig. 8.32
Barrière de l'Etoile.



Fig. 8.33
Ledoux.
Barrière de Bons-Hommes, 1783-87.



Como funcionário da *Ferme Générale*, uma espécie de ministério ou secretaria da Fazenda, Ledoux colaborou com os projetos de reestruturação do órgão, que estava sob o comando de Lavoisier e foram levados a cabo durante a década de 1780⁷⁶⁷. A idéia, por sinal, extremamente antipática e anti-popular, era pôr fim ao contrabando na região de Paris, dispondo a cidade de uma série de barreiras ou portas, as famosas *barrières*, onde o imposto dos produtos agrícolas seria cobrado no momento de sua entrada na cidade. Para a população atingida as *barrières* logo foram entendidas como símbolo da opressão do estado e da fúria fiscal da monarquia. Tanto é que, durante a Revolução, quase todas foram depredadas ou demolidas, tendo seus funcionários presos e mandados à guilhotina, Ledoux inclusive. Não se sabe com muita certeza porque ele acabou sendo poupado desta última, mas há indícios da atuação pessoal do pintor Jacques-Louis David, jacobino e amigo pessoal de Napoleão⁷⁶⁸. Todavia, nada consta, na bibliografia disponível, a respeito de um possível engajamento político de Ledoux com qualquer parte. Como Boullée, ele trabalhava para a velha ordem, o que por si já seria motivo suficiente, mas teria sido preso mais é pelo fato de ser um funcionário da *Ferme* e por seus contatos (profissionais) com a alta nobreza⁷⁶⁹. Seus projetos visionários, feitos durante um período de queda de encomendas, o aproximam de uma visão mística comum à maçonaria, ou, mais propriamente, da ordem Rosa-Cruz, da qual era iniciado.

Das *barrières* poucas restaram intactas, como a de *la Villete* (Fig. 8.29), a de *Monceau* (Fig. 8.30), a d'*Orléans* e a *du Trône* (Figs. 8.32). Outras restantes foram demolidas em 1860, quando da supressão do sistema de muralhas de Paris. Nelas se percebe a extensão das experiências 'lingüísticas' de Ledoux nas Salinas de Chaux. Posto que nenhuma delas se repete, fica ainda mais evidente a clivagem de estilos com que o arquiteto tenta 'harmonizar' seus objetos. Embora partam de um mesmo tema, que o próprio autor definiu como *Propylées*, em alusão à *Propylaea* de Athenas, e que conhecia através das reconstruções de Leroy. Se a *barrière* de *l'Étoile* (Fig. 8.32) ainda guarda semelhança com a Casa do Diretor das Salinas, com suas colunas rusticadas, na de *Bons-Hommes* (Fig. 8.33) retoma o tema do pórtico operculado do *Hôtel Guimard*, na de *Monceau* faz uma clara referência ao *tempietto* de Bramante, na *du Trône* parte da estrutura de um arco triunfal e na de *la Villette* parece utilizar duas linguagens distintas, uma para a base e outra para o tambor. Exceção feita à *barrière* de *Monceau*, em ordem dórica, as demais se pautam pela ordem toscana, a ordem anã, comumente associada às prisões e fortalezas. Já foi notado um 'serlismo' obstinado nesta expressão do caráter a todo custo, mas soa estranho que todas elas dêem menos a impressão monumentalidade, tal como a buscada por Boullée, do que a de truncamento, particularmente como decorrência da *justaposição* de temas⁷⁷⁰. É como se modo toscano das *barrières* articulasse composições insólitas, ainda que geometricamente plausíveis. A ordem tipológica, que poderíamos aqui presumir como uma instância gramática é substituída por estra-

⁷⁶⁷ Nesta reestruturação, consta ainda a reconstrução de um antigo prédio para centralizar a administração, o *Hôtel des Fermes*, que não chegou a ser construído. (N.A.) *Ibid.*

⁷⁶⁸ Segundo Kauffmann (*op. cit.*), Ledoux havia sido chamado para o cadafalso, mas parece ter sido um engano em função da semelhança de nome com outro prisioneiro. A hipótese de que tenha sido por ação de David é sugerida por Branham. (N.A.)

⁷⁶⁹ Ledoux era filho de um modesto comerciante e o fato de sua esposa ser da pequena nobreza parece ter sido absolutamente irrelevante. (N.A.)

⁷⁷⁰ Kauffmann demonstra o uso por Ledoux de operações geométricas de *interpenetração* e *justaposição*. *Op. cit.*, p. 143-74.

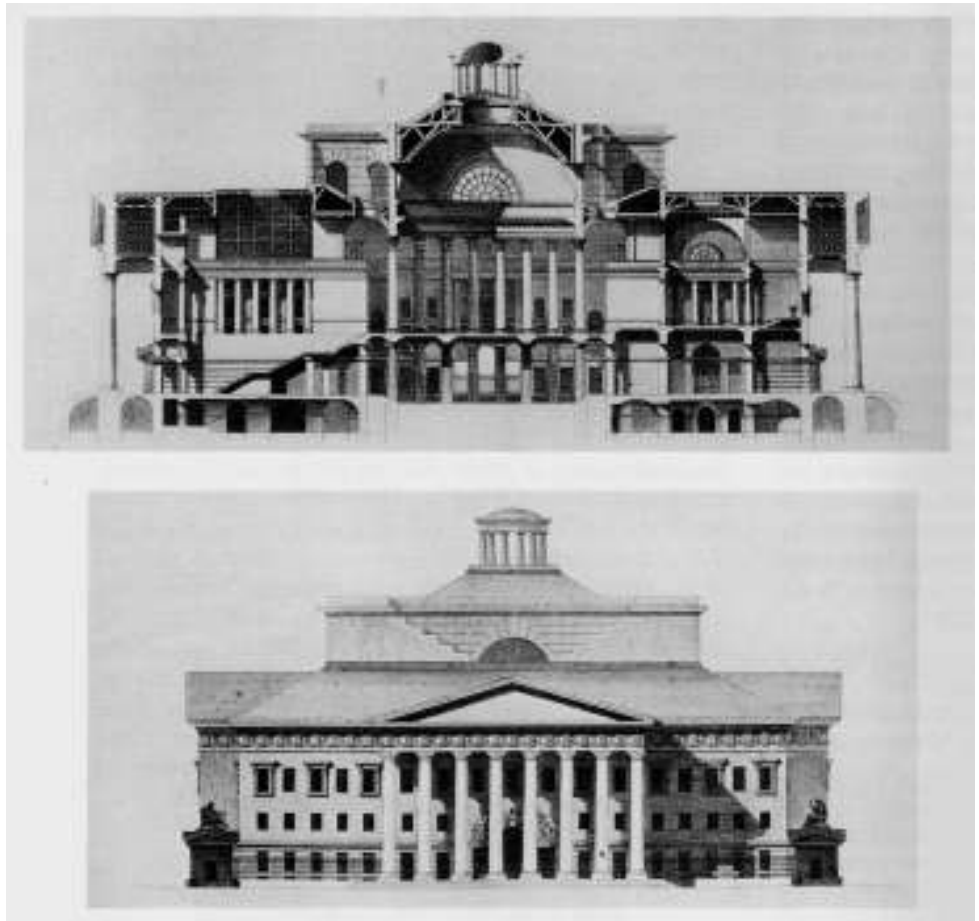
*desestruturação e
reapresentação*

nhas tentativas de rearranjo do todo e das partes entre si, sem o amparo de uma ordem ou modelo prévio. Com isso a idéia de 'montagem' se auto-evidencia, tanto quanto a proposição de tipos.

Este esfacelamento da linguagem ou dos códigos tradicionais é o que podemos, *legitimamente*, chamar de 'novo' ou 'moderno'. Ainda que os elementos tradicionais da arquitetura compareçam, seu uso causa estranheza e um certo 'desconforto' cognitivo. Toda coisa 'nova' precisa ser digerida, incorporado-a ao imaginário e vencendo o pudor da 'dissonância'. Isso já é uma evidência da *desconstituição* dos processos miméticos ou tipológicos. Ledoux opera no centro nevrálgico demonstrando as possibilidades de uma meta-ordem de *des-estruturar* um sistema pré-existente, para lê-lo num outro nível, seja como hipérbole ou paródia. Ora, se nenhum cliente em sã consciência contrataria um arquiteto para isto, só resta a este último apresentar a coisa 'nova' desde o ponto de vista de suas vantagens intrínsecas.

Fig. 8.34

Ledoux.
Palais de Justice (Aix-en-Provence), 1786.



Esta 'reapresentação' das idéias pode muito bem ser camuflada por uma 'adesão' ao palladianismo inglês, como no caso do projeto para o *Palais de Justice* (1786) de Aix-en-Provence, com um discreto mas insistente apelo ao uso de propileus internos (Fig. 8.34), ou exibida de forma literalmente grotesca como no projeto para uma prisão na mesma cidade. No caso do *Palais*, que Ledoux reputava como uma de suas obras favoritas (assim como o *Hôtel Guimard*), um pórtico dórico em ordem colossal de tripla altura e frisa com tríglifos gigantes. O coroamento do volume superior da sala central era encimado por um motivo ornamental escalonado que remete à Sca-

mozzi. Também, na fenestração, é curioso o motivo das edículas alternadas. No interior do acesso principal ao grande salão central, denominada *Salle des Pas Perdus*, uma grande escadaria remontava à idéia de transição de planos tão cara a Blondel e Boullée. Nesta, as colunas jônicas antecipam a transição à ordem dórica empregada naquele salão, iluminado zenitalmente por um lanternim na cúpula e aberturas em clerestório. Já no caso da prisão isto precisa ser visto dentro de um processo de humanização do sistema prisional intentado por Lavoisier que, apesar de um pouco tardio na França, tomava a experiência da Holanda, da Alemanha e da Inglaterra como referência⁷⁷¹. Tema que, por sinal, se transformou numa recorrência constante, ao longo do século XVIII, em especulações arquitetônicas⁷⁷² e até mesmo para certames acadêmicos, como o *Prix de Rome* de 1778⁷⁷³.

a cidade ideal

A obra de Ledoux, em tempos de revolução, por circunstâncias a que já nos referimos aqui, se introverte ainda mais e o processo de desenho tende a se radicalizar cada vez mais. A falta de trabalho, somado ao período na prisão, o compele a *re-visit*ar e *re-trabalhar* sua própria obra. Com isso suas experiências em Chaux se transfiguraram na proposta de uma Cidade Ideal e, a partir destas, em outras propostas ainda mais bizarras e extravagantes, ao menos a uma primeira visada. Isto é, em síntese, o projeto de *L'Architecture considérée*⁷⁷⁴, uma obra pouco ou nada usual, que manifesta a visão de mundo do arquiteto, com uma arquitetura em sua maior parte imaginária. O primeiro volume, publicado em 1803, com o 'maior luxo', para causar um 'grande efeito', apresentava no frontispício a vista integral de seu projeto para a cidade de Chaux, só parcialmente construído. O grande projeto é, na verdade, revisto e reproposto para o mesmo local e para o mesmo fim, uma cidade rural, organizada em torno da exploração do sal.

Fig. 8.35

Ledoux.
L'Architecture, 1804.
Igreja ecumênica.



Segundo o próprio autor, o mais importante no projeto da cidade ideal de Chaux é a incorporação da técnica e de conceitos arquitetônicos específicos visando a melhoria das condições de vida gerais da população, em especial da população pobre. Diferentemente de outras cidades ideais, a de Chaux

⁷⁷¹ Braham, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁷² Vidler, A. *The Design of Punishment*. In: *The Writing of the Walls*, 1987, p. 73-82.

⁷⁷³ Trata-se do projeto vencedor de Jacques-Pierre Gisors, com claras influências de Boullée. Graham, *op. cit.*, p. 201.

⁷⁷⁴ Ledoux, Claude-Nicolas. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

parte de uma situação real e sua proposta, a um só tempo utópica e visionária, procura tirar proveito de questões higiênicas, evitando misturar funções incompatíveis, sem esquecer o acesso ao lazer e o contato direto e cotidiano com a natureza. Dispõe, portanto, de edifícios para todos os fins; educação, associações profissionais, reuniões cívicas, tribunal, administração, ginásio esportivo, recreação, necrotério e uma curiosa igreja, provavelmente ecumênica, com planta em cruz grega e cemitérios em seus cantos vazios, apresentada numa pouco usual perspectiva noturna (Fig. 8.35, Anexo). A dignidade da arquitetura se estende a todos os edifícios, inclusive os industriais (fornos). Tudo isto, segundo Ledoux, somado a uma idéia difusa e persistente de proteção da individualidade, levaria finalmente a uma melhoria da vida psíquica dos cidadãos.

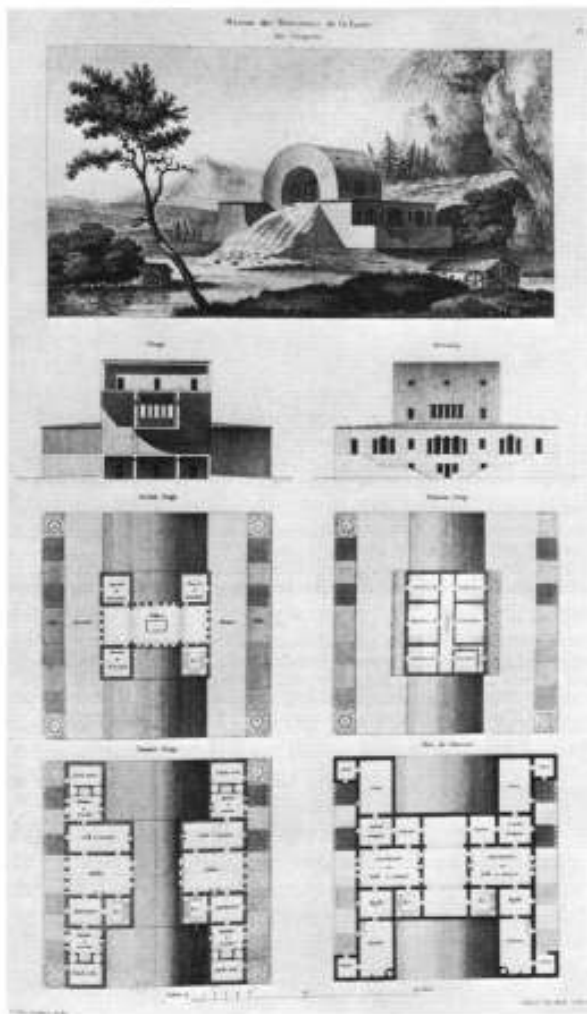


Fig. 8.36

Ledoux, *L'Architecture* (1804).
Casa do Fiscal de Águas.

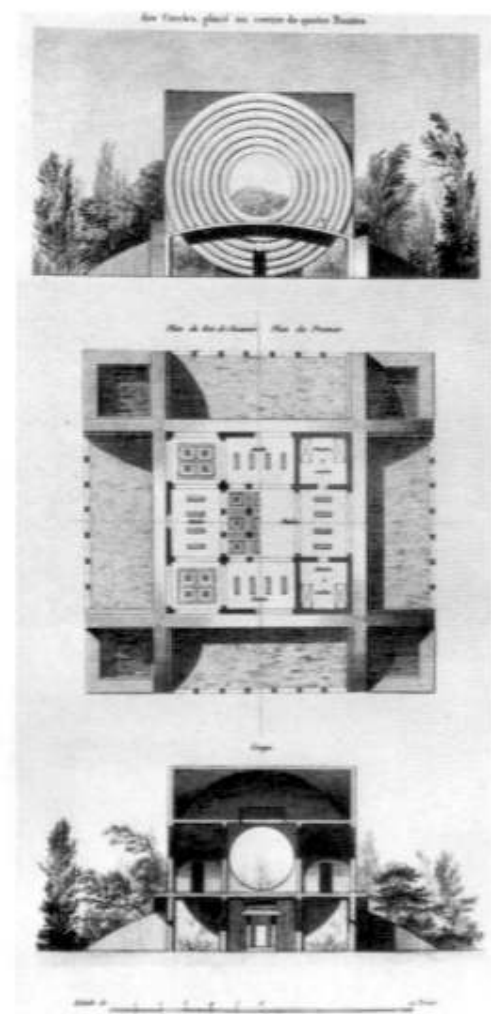


Fig. 8.37

Ledoux, *L'Architecture* (1804).
Ateliê para construção de círculos.

architecture parlante

Se grande parte do material utilizado para o livro já existia, particularmente na forma de gravuras, a característica *sui generis* de sua obra são justamente algumas propostas novas, baseadas em programas com denominações extravagantes, onde tentava levar, às últimas conseqüências, as idéias

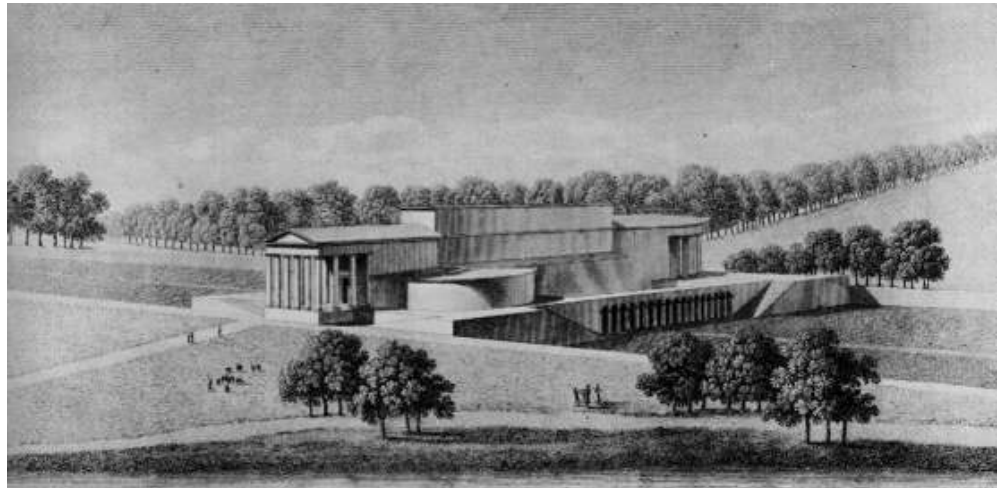
da *architecture parlante*. Aí procurava estabelecer, portanto, uma correspondência entre o significado de um programa bizarro ou propositivo com a forma da edificação. E isto, claro, sem o uso das ordens ou então com seu uso subordinado à geometria geral do prédio ou, ainda, reservadas apenas às edificações socialmente mais representativas. A estatuária é eliminada e seu poder narrativo é transferido para a forma ou símbolos geométricos. Mas é provável que a razão da bizarrice dos programas fosse só um pretexto para o exercício da criação tipológica, desvinculado-as de toda e qualquer correspondência ou alusões a exemplos precedentes. Edifícios para a nova ordem da República, como chegou mesmo a propor⁷⁷⁵, num claro intuito de chamar a atenção do governo então constituído.

Fig. 8.38

Ledoux.

L'Architecture, 1804.

Oikéma.



Assim a Casa do Fiscal de Águas (Fig. 8.36) é atravessada por uma torrente de água; o Ateliê para construção de círculos (Fig. 8.37) dispensa comentários, a *Oikéma*⁷⁷⁶ (Fig. 8.38) é um centro para educação sexual de jovens, o *Pacifère*⁷⁷⁷ é um local onde as disputas pessoais são resolvidas num ringue; e no *Panarétéon*⁷⁷⁸ ficam as estátuas de grandes homens com comentários sobre aquelas. Todas são produtos da mesma linha de pensamento já urdida nas *barrières*. Não podem também ser considerados como mero delírio de imaginação, pois quase todas apresentam plantas, cortes e fachadas, tendo sido à rigor projetadas, ou seja, foram objeto de escrutínio geométrico rigoroso.

Apesar de estranhas e extravagantes, estas associações de formas e metáforas se mostram capazes de alterar os rumos da linguagem arquitetônica. O Ledoux depõe o raciocínio tipológico vitruviano e dá nova força ao potencial simbólico: uma coisa é a magnitude da obra, outra sua capacidade de significar ou de sugerir. Em sua visão da *architecture parlante*, o pequeno pode ter a mesmo potencial comunicativo do grande. E o mais interessante é a busca deliberada e consciente deste efeito que quer: “parecer grande, produzir efeitos picantes com plantas tranqüilas”⁷⁷⁹.

decomposição

Comentando o projeto da Casa no *Parc Bellevue* (Fig. 8.39), Emil Kauffmann percebe que o processo *compositivo* de Ledoux conduz, de fato, à sua antíte-

⁷⁷⁵ Graham, A. *op. cit.*, p. 201.

⁷⁷⁶ Casa de iniciação sexual ou ‘Templo da Imoralidade’. (N.A.)

⁷⁷⁷ Espécie de tribunal comunitário de arbitragem. (N.A.)

⁷⁷⁸ Casa da virtude, dotada de estátuas e comentários sobre estas. (N.A.)

⁷⁷⁹ Ledoux (*L'Architecture*, p. 94) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 229 (n. 439) (fr. orig., trad. livre)

se, ou seja, a *decomposição*: “A decomposição do conjunto é a característica principal de uma casa de campo (...). O bloco simples se abre numa arcada; uma escadas sobre-dimensionadas estão debilmente conectadas com ela; um belvedere com colunatas está torpemente situado acima do telhado. A casa é uma composição fragmentada em que os elementos desfrutam de mais independência da que o conjunto permitia. Os edifícios tradicionais estavam compostos de partes dominantes e partes subordinadas. Aqui cada parte representa uma insubordinação.”⁷⁸⁰ O que, segundo o mesmo autor, permite associar este tipo de manifestação diretamente às idéias de Robert Morris. Diversas outras obras também corroborariam neste sentido como a Casa Saiseval (Fig. 8.40) ou as Casas Hosten (Fig. 8.41)⁷⁸¹.

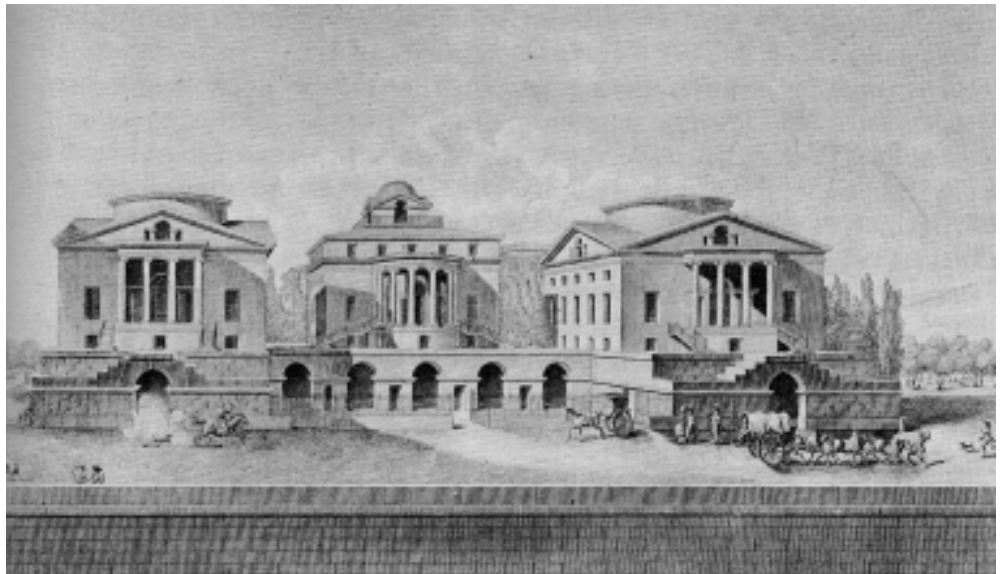
Fig. 8.39

Ledoux.
Casa no Parque Bellevue,
1804.



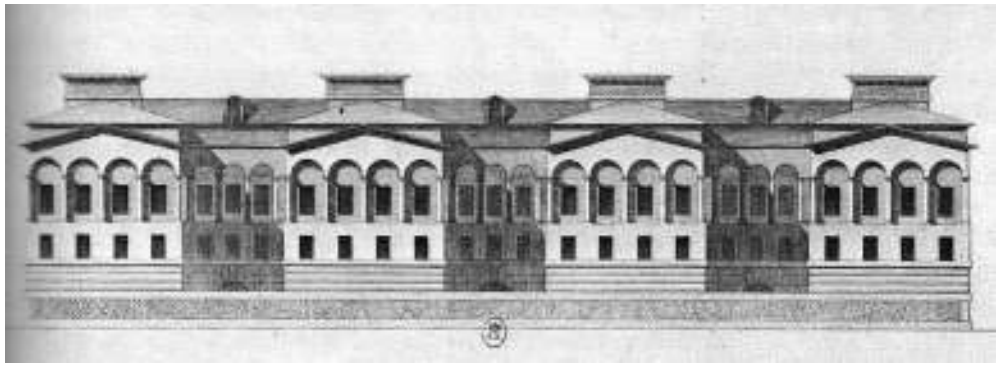
Fig. 8.40

Ledoux.
L'Architecture, 1804.
Casa Saiseval.

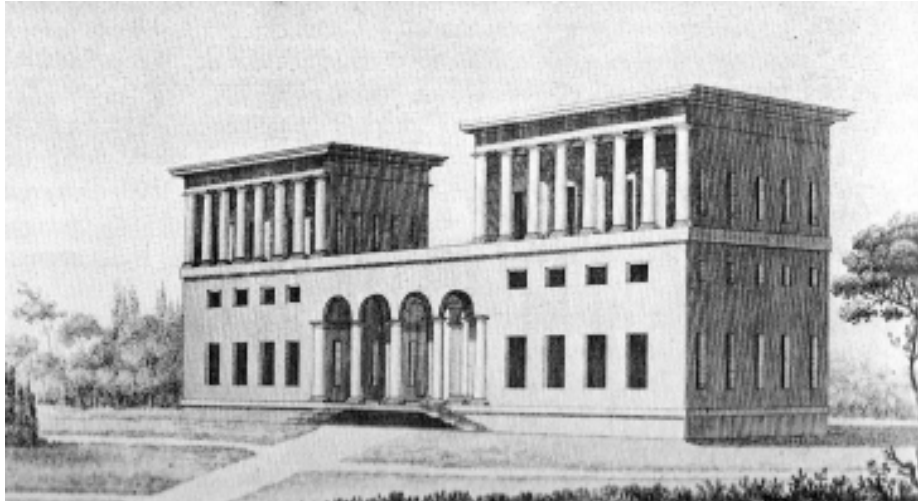
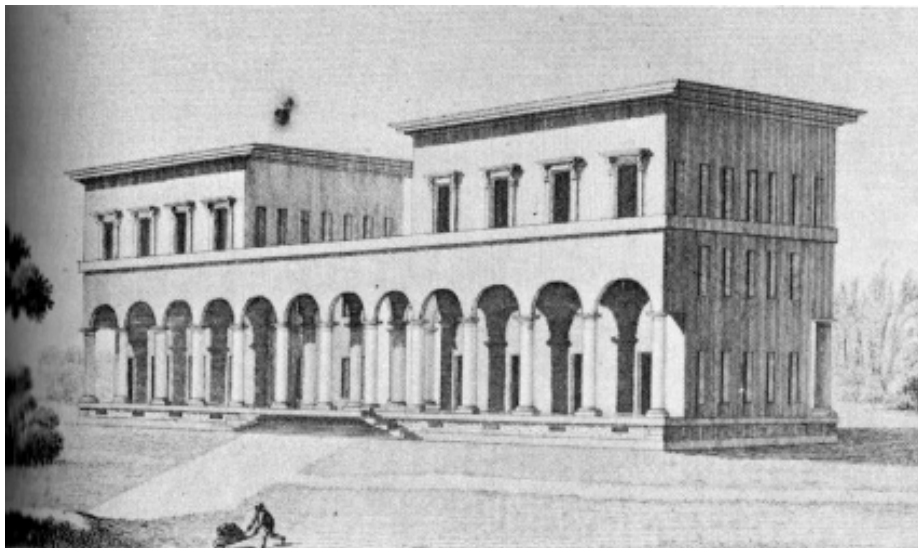


⁷⁸⁰ Kauffmann, *op. cit.*, p. 168. (esp. orig., trad. livre)

⁷⁸¹ Há evidências de que Ledoux estivesse à par das idéias e realizações do palladianismo inglês e vice-versa. (N.A.)

Fig. 8.41Casas Hosten,
1783-87.

No cômputo geral, Ledoux afirma que realizou mais de 150 projetos individuais para cidade ideal⁷⁸². É bem provável que esta seja uma cifra aproximada. Mas de qualquer forma, importa reparar que do conjunto de projetos que hoje podemos apreciar nenhum se repete e a individualidade de cada unidade é rigorosamente estudada, efeito amplificado pelo fato de apresentá-las isoladamente: "*toutes variées, toutes isolées*"⁷⁸³.

Fig. 8.42Casa para dois
marceneiros.**Fig. 8.43**Casa para dois
mercadores.

⁷⁸² Kauffmann, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁸³ Ledoux (*L'Architecture*, p. 234) *apud* Kaufmann, p. 214 (n. 381).

redistribuição de pesos

Um aspecto importante que chama a atenção aí é a redistribuição de pesos que subverte a ordem piramidal barroca. O recurso constante aos motivos palladianos acentuam a segmentação da unidade clássica baseada na distribuição de volumes a partir do centro. Uma tensão centrípeta dispersa a volumes nas cercanias, muitas vezes invertendo esta distribuição como na Casa dos Marceneiros (Fig. 8.42), na Casa dos Mercadores (Fig. 8.43) e na Casa para Quatro Famílias (Fig. 8.44), sendo que nesta última os motivos se multiplicam geometricamente à medida que se afastam do centro, como no caso dos belvederes em cima das casas: *um* edifício, *quatro* casas, *dezesseis* belvederes. No projeto do Pequeno Albergue (Fig. 8.45), por sua vez, a disposição de um ático visualmente mais pesado nos coloca literalmente face a uma pirâmide invertida. E nos projetos das casas de 'para uma modista' e para 'dois artistas' (Figs. 8.46-47) a sobreposição de escalas e motivos, denotadas pela dupla ordem dos propileus, é mais do que evidente.

Fig. 8.44

Ledoux.

L'Architecture, 1804.

Casa para quatro famílias.

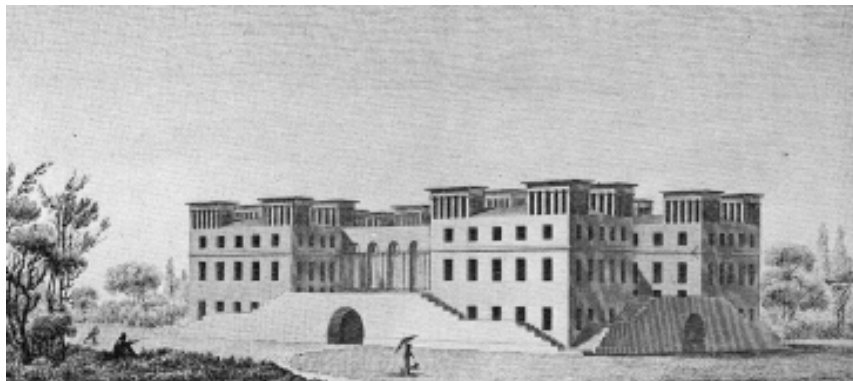


Fig. 8.45

Pequeno albergue.



Fig. 8.46

Casa para uma modista.

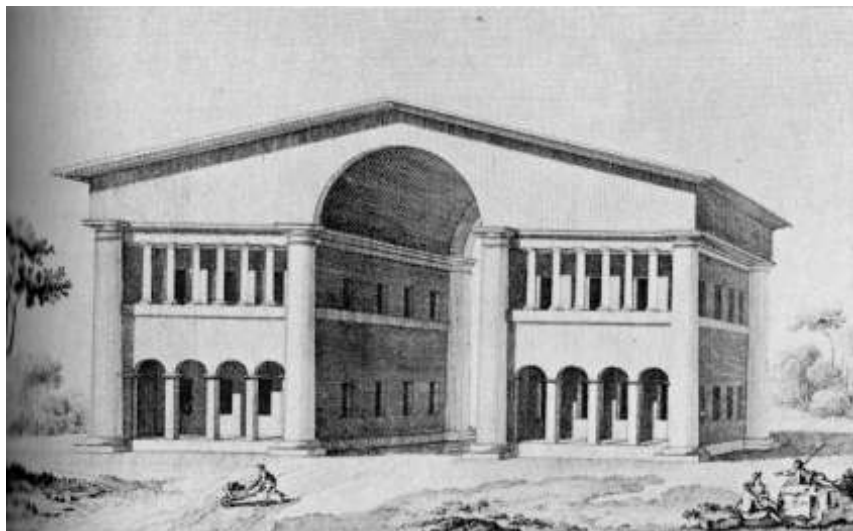
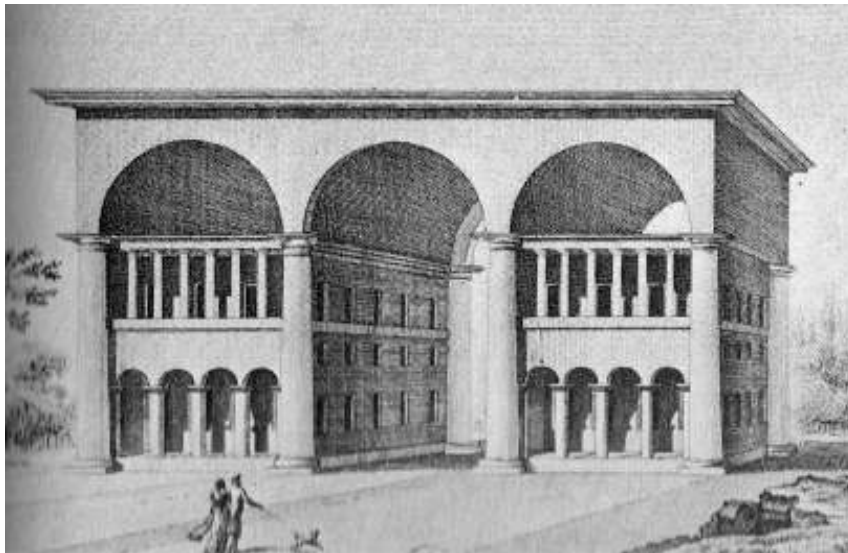


Fig. 8.47

Casa para dois artistas.

*dinâmica do olhar*

Um segundo aspecto não menos importante e geralmente pouco percebido pela historiografia é o uso marcante e extensivo da perspectiva com duplo ponto de fuga (*veduta per angolo*), para ele ideal para demonstração das articulações volumétricas reveladas pelo sombreado: “a vista perspectiva vos oferecerá a disposição de construções que contrastam entre si”⁷⁸⁴. Recurso relativamente pouco utilizado por seu mestre Boullée, mais afeito ao uso do ponto de vista central, e menos ainda por Blondel, que preferia as elevações. Este tipo de perspectiva, embora conhecido desde o séc. XVI, era pouco utilizado. Leroy⁷⁸⁵ contribuiu para popularizá-la, segundo o argumento de que através da mesma se tornava mais perceptível a idéia do movimento e da variação dos pontos de vista. E isto em boa parte explica porque os edifícios de Ledoux estão sempre isolados e o ponto de vista se situa bem afastado do objeto. Ora, a uma distância maior, certos detalhes de ornamentação perdem o sentido *por não poderem mais ser visualizados ou individualizados da massa construída*. O que não já não ocorre com a volumetria, certos tratamentos de superfície (rusticagens, rugosidades, brilho) e os grandes efeitos de luz e sombra (*architecture des ombres*). Afastar o ponto de vista é como projetar ao longe, só vale o que for perceptível. Portanto aí se revela a utilidade da sobreposição de escalas: uma para ver o objeto à distância, outra para vê-lo mais perto, e assim por diante.

regras e invenções

Que Ledoux tenha abandonado a concatenação em seus últimos projetos, no entanto, não permite que nos deixemos levar por um juízo simplório de que ele tenha refutado todas as regras. O que transparece de fato é a criação de regras próprias a cada objeto ao invés de regras gerais de composição. Contudo, não queremos dizer com isso que todas suas propostas tenham sido exitosas. A questão então não é o acerto em si, mas o exercício da proposta como antídoto à volta ao passado, à capitulação à autoridade aos antigos. As ‘composições’ de Ledoux não partem, via de regra, de nenhum modelo, nem tipologia: não são senão modelos de si mesmas, tipos sem linhagem, jogos de asserções. Percepção de algo que teria de atuar no objeto desde sua concepção: “Já escuto os arquitetos de retrato gritarem pela extravagância; acostumados à retrair o que eles vêem, raramente eles

⁷⁸⁴ « (...) la vue perspective vous offrira la disposition des masses de bâtiments qui contrastent entre elles. » *Ibid.*, p. 231 (n. 442). (trad. livre)

⁷⁸⁵ Ver cap. 7.

se ocupam da concepção de um quadro maior⁷⁸⁶. E aqui nos deparamos novamente com a refutação de um processo imitativo: há imaginação, criação e invenção, mas que derivam de regras próprias constituídas de um lado, do propósito existencial do objeto e, de outro, da articulação geométrica de suas formas (volumes, fisionomia). E é bem provável que este fosse o motivo principal pelo qual Ledoux, prócere de uma liberdade compositiva, não tenha abandonado o rebatimento axial de suas composições, último traço da unidade barroca.

receptor

Mas a estranheza deste ato propõe ao receptor um esforço de decifração. O 'jogo de formas' proposto por Ledoux é uma mudança radical de regras para o qual o observador deveria estar atento, pois não se tratava somente de mais uma mudança 'superficial', associando estilo a um novo tratamento de ordenação. Sua mudança 'de estilo' é também uma profunda mudança 'de lógica' compositiva. Portanto, analogamente à proposta de Alberti no século XV, o novo pacto de legibilidade para com o observador procura estabelecer um outro nível cognitivo, nas palavras do arquiteto: "(...) muito freqüentemente eu oferecerei esta ordenação livre e desembaraçada de seus entraves; esta ordenação que agrada com belas massas e deve sua pompa à economia subsidiária, às oposições bem compreendidas."⁷⁸⁷

Em termos modernos isto equivale a dizer que o arquiteto anteviu no descolamento dos códigos tipológicos um potencial de beleza e liberdade, com a capacidade expressiva da forma do objeto tomando o lugar do belo. A *architecture parlante* propõe para a arquitetura, enfim, uma troca de alfabeto e de sintaxe; no lugar das ordens, o potencial teleológico da fisionomia. A reinvenção da língua arquitetônica, portanto só é possível em função de sua própria redundância. A nova base de 'ilocução', são os volumes, as formas e a *fisionomia geral* delas resultante. A *mimesis* de Ledoux, como no *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, ensaia um retorno ao potencial simbólico e primitivo do gesto que ele vê nas formas arquitetônicas.

8.5 Tromperies

Lequeu

O último aporte de monta à efervescente questão do estilo ao final do século XVIII viria a ser trazido pela figura de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826). O filho de um marceneiro de Rouen, que cedo havia demonstrado um excepcional talento para o desenho. Pouco antes de sua ida a Paris realiza um projeto para a Prefeitura de Rouen, bastante apreciado e que lhe teria granjeado um posto na Academia da mesma cidade⁷⁸⁸. Em 1779 é enviado à Paris com cartas de recomendação à Jacques-Germain Soufflot que, por sua vez, o recomenda à Boullée e Leroy, sendo que este último o aceita como aluno na *Académie*. Soufflot, a quem Lequeu demonstrava grande respeito e gratidão, o destinou para trabalhar com seu sobrinho François Soufflot (o romano), então recém-chegado de Roma. Nestes anos de Paris consta também ter sido bem recebido no meio profissional e acadêmico e iniciado também atividades como professor de desenho.

⁷⁸⁶ « Déjà j'entends les architectes de portrait crier à l'extravagance ; accoutumés à retracer servilement ce qu'ils voient, rarement ils s'occupent de la conception d'un vaste tableau. » Ledoux (*L'Architecture*, p. 50-51) *apud* Kauffmann, *op. cit.*, p. 234 (n. 452).

⁷⁸⁷ « Souvent ; très souvent, j'offrirai cette ordonnance libre et débarassé de ses entraves, cette ordonnance qui plaît de belles masses, et doit as ponpe à l'économie subsidiaire, à des oppositions bien entendues. » Ledoux (*L'Architecture*, p. 14) *Id.*, p. 185 (n. 237).

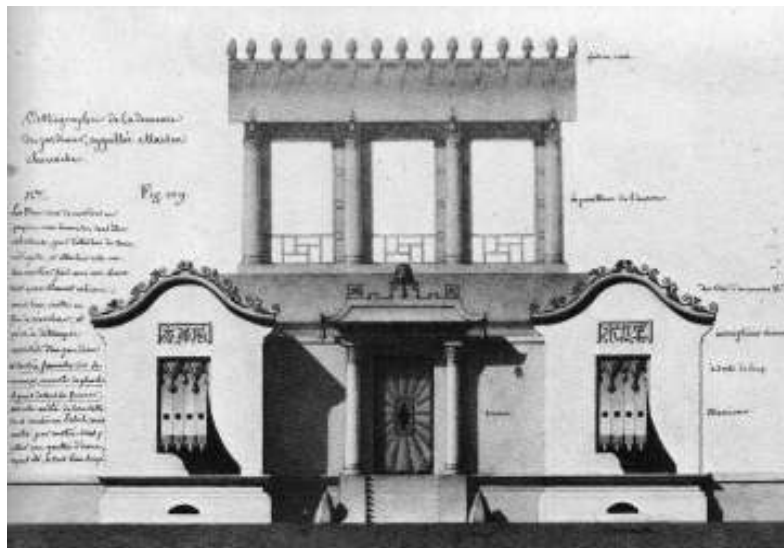
⁷⁸⁸ Kauffmann, *op. cit.*, p. 259.

Lequeu trabalhou no escritório do último Soufflot como desenhista e fiscal de obras até o início da Revolução. Esta parece não ter contribuído para a consolidação de sua carreira como profissional independente e teve de abandoná-la em 1793, em troca de um posto como funcionário público⁷⁸⁹. Acusado, como outros tantos, de simpatia pelo *Ancien Régime*, se vê na contingência de demonstrar o contrário, apresentando um desenho intitulado *Porte de Paris* ao Comité de Segurança Pública que, por sua vez o encaminhou a uma exposição da *Salle de La Liberté*. É bem possível que tenha participado de conluios anti-revolucionários, pois a Revolução parece também ter dissipado suas economias. Em 1801 consegue um posto como cartógrafo do Departamento do Interior, tendo trabalhado para os planos de Paris e depois no Departamento do Interior, como estatístico, até se aposentar em 1815.

Pessoa de hábitos reclusos e, provavelmente, doente ou portador de distúrbios psiquiátricos, Lequeu, nesta última fase de sua vida, se dedica mais do que nunca ao desenho de propostas extravagantes, a pretexto de vendê-las, seguindo a trilha de um Piranesi, Legeay e Delafosse. Participou de alguns concursos e realizou uns poucos projetos 'fictícios' para situações reais, como no caso do Teatro Real (1814). Dedicou-se a escrever, também sem êxito, peças teatrais. Em 1824 decide doar seus desenhos à Biblioteca Nacional (de França). Dentre os livros do legado constava o bellissimo tratado de arquitetura chinesa de William Chambers que provavelmente o inspirou a uma série de composições em estilos orientais ((Fig. 8.48). O total de seus desenhos e escritos foram arrolados na referida biblioteca sob o epíteto de *Architecture Civile* de Jean-Jacques Lequeu.

Fig. 8.47

Lequeu.
Casa chinesa.



teratologia

Uma maneira prudente de iniciar a abordagem da contribuição de uma obra tão extravagante como a de Lequeu parece ser a sugerida por Kauffmann, de começar pela atenção dada pelo artista à temática cotidiana, particularmente ao aparato ornamental conferido a objetos de natureza fantástica, duvidosa ou simplesmente banal. Não poderemos esperar da obra de

⁷⁸⁹ Como funcionário de *cadastre*, ou o equivalente da época de uma mistura de Cadastro Municipal e Cadastro Público, da então constituída República. Em 1801 passa a trabalhar como cartógrafo do Departamento do Interior, onde confeccionou vários mapas da cidade de Paris e de outros monumentos nacionais. *Id.*, p. 262.

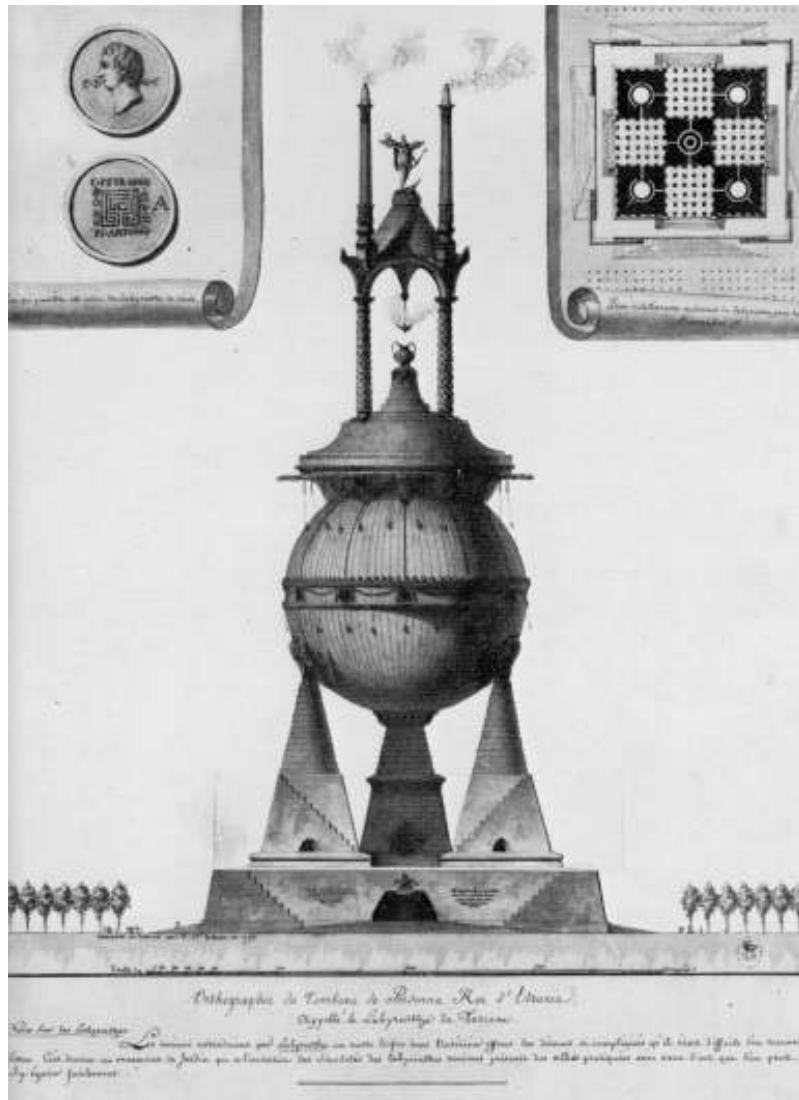
Lequeu o comedimento tão caro à Blondel⁷⁹⁰, seu apelo conspícuo à planta, seu realismo, seu rechaço ao exotismo e ao uso indiscriminado da estatuária e dos motivos ornamentais, bem como à trilha da imaginação desenfreada. A busca de novas formas, nas propostas de Lequeu, se dá no caminho diametralmente oposto e que o velho mestre designaria como o da monstruosidade.

ortografia

Em primeiro lugar seria interessante estabelecer que designar o artista Lequeu por arquiteto seria o mesmo que atribuir o título à Piranesi ou Legeay. Ora, sua obra é uma especulação artística sobre temas mais propriamente ornamentais do que arquitetônicos. Em suas propostas mais 'arquitetônicas', só notamos a presença de plantas na Tumba de Porsena (Fig. 8.48), uma estranhíssima composição de um lanternim apoiado sobre um globo decorado, por sua vez apoiado sobre cinco colunas piramidais. Assim como tampouco utiliza a perspectiva, que só aparece em uma ou outra prancha. Sua arte fantástica se realiza, portanto, apenas como *orthographia* ou *élévation géométral*, como ele mesmo denominava e, da mesma maneira, os cortes também são raros.

Fig. 8.48

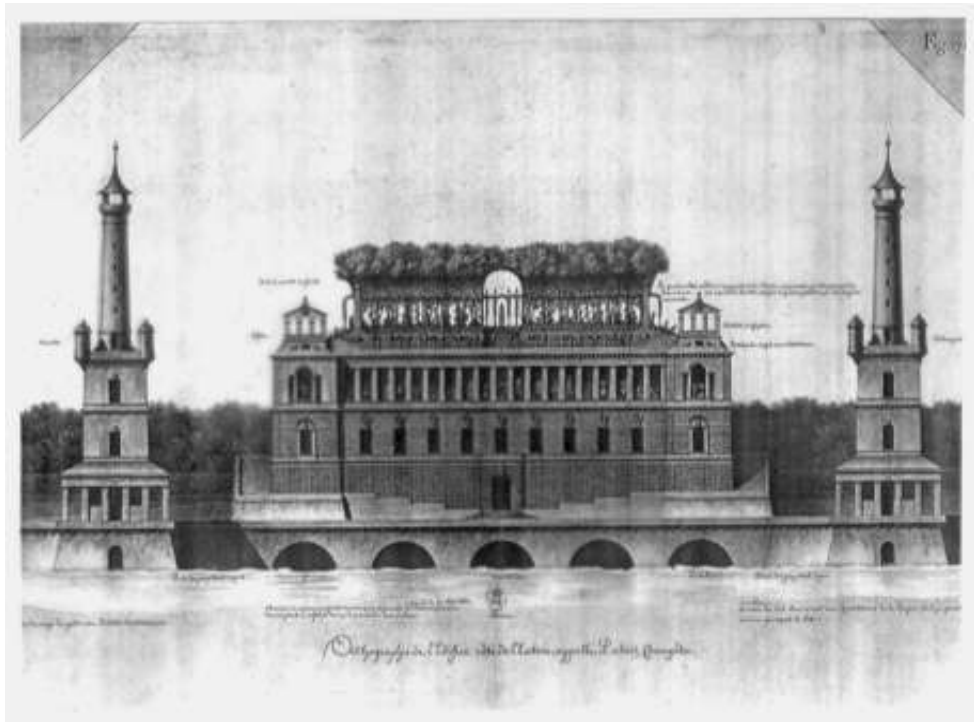
Lequeu.
Templo de Orsena.



⁷⁹⁰ Lequeu não conseguiu mostrar seus desenhos à Blondel, pois neste tempo o velho mestre já estava bastante doente. *Id.*, p. 283

Fig. 8.49

Lequeu.
Palácio Campestre.



mescla e pastiche

Em segundo lugar, suas proposições arquitetônicas ‘exóticas’ não podem ser entendidas senão como a possibilidade da composição livre, organicamente cenográfica, que prima pelo abuso da convivência de ornamentações de origem múltipla ou, para permanecer no acento da estranheza, da apropriação de ornamentos exóticos à temas ou tipologias desconformes. O apelo à cenografia e ao arranjo de temas díspares comparece na proposição do Palácio Campestre (Fig. 8.49), na Ilha do Amor ou na Cidade Santa⁷⁹¹. Já no Pagode Indiano (Fig. 8.50), ornamentos de origem indiana são apostos a um torreão medieval escalonado; na Leiteria (Fig. 8.51) e no Templo de Ísis⁷⁹² (Fig. 8.52) ocorre o mesmo com a ornamentação gótica, particularmente prolixa e carregada na primeira, mas bem mais discreta e integrada na última.

No entanto, a mais sutil e intrigante de suas ‘composições’ neste sentido parece ser a casa em cima de um rochedo intitulada *Rendez-vous de Bellevue*. Nesta como em nenhuma outra há uma profusão de elementos de origem diversa que não se repetem (Fig. 8.53). Mas esta profusão, apesar de estranha é discreta pelo tratamento uniforme dado à superfície e à luz. A composição, essencialmente pictórica, logra um efeito de harmonia evidentemente falso. Embora assimétrica, ela não agride ao olhar desavisado, mas basta enumerarmos ali uma améia medieval, uma janela gótica e uma renascentista (com edícula), um propileu, um pórtico dórico com ático maneirista, uma arcada palladiana, chaminé, pináculo turco, gradil, denticulos e cobertura inclinada, além de contrafortes de muralhas, não chegaríamos a outra conclusão. Nela, percepção e estrutura cognitiva são aspectos disjuntos de um mesmo fenômeno. Como num truque de mágica, nossa percepção é traída pela cognição e uma toma o lugar da outra e o horrível e o mau gosto se convertem em seu oposto. Toda sua técnica de desenho se converte em instrumento a serviço do ludíbrio.

⁷⁹¹ Subintitulado ‘Aqueduto para conduzir a água virgem à Santa Cidade’. (N.A.)

⁷⁹² Sua forma é de um templo anglicano convencional.

Fig. 8.50

Lequeu.
Pagode indiano.

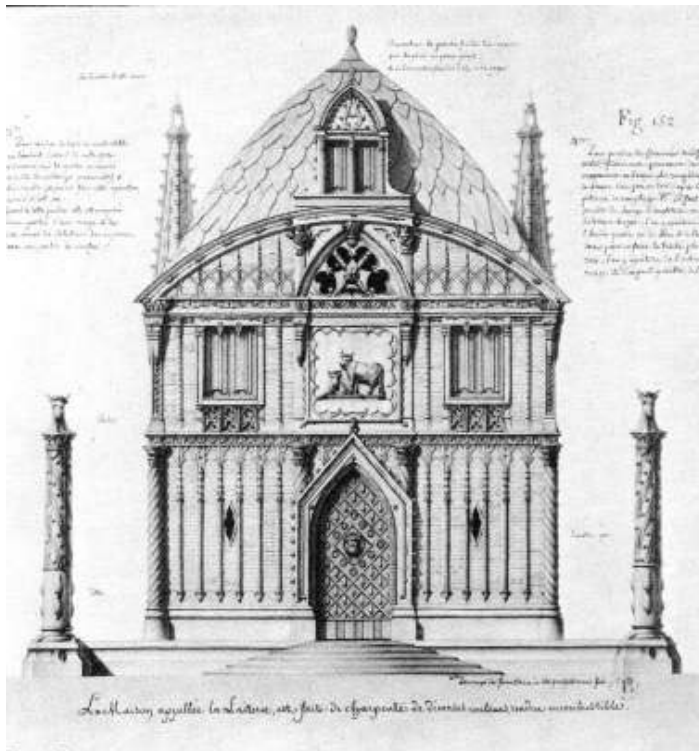
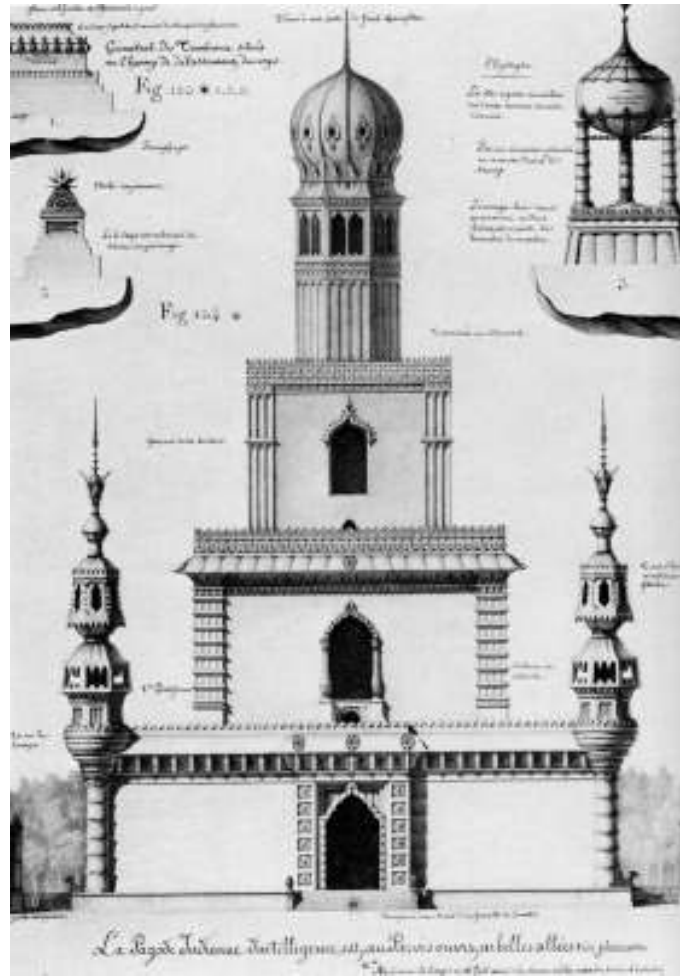


Fig. 8.51
Lequeu.
Templo de Ísis.

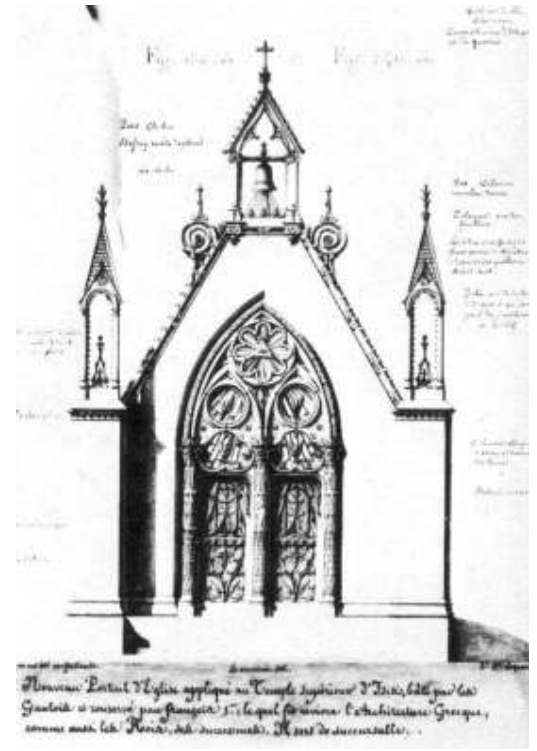
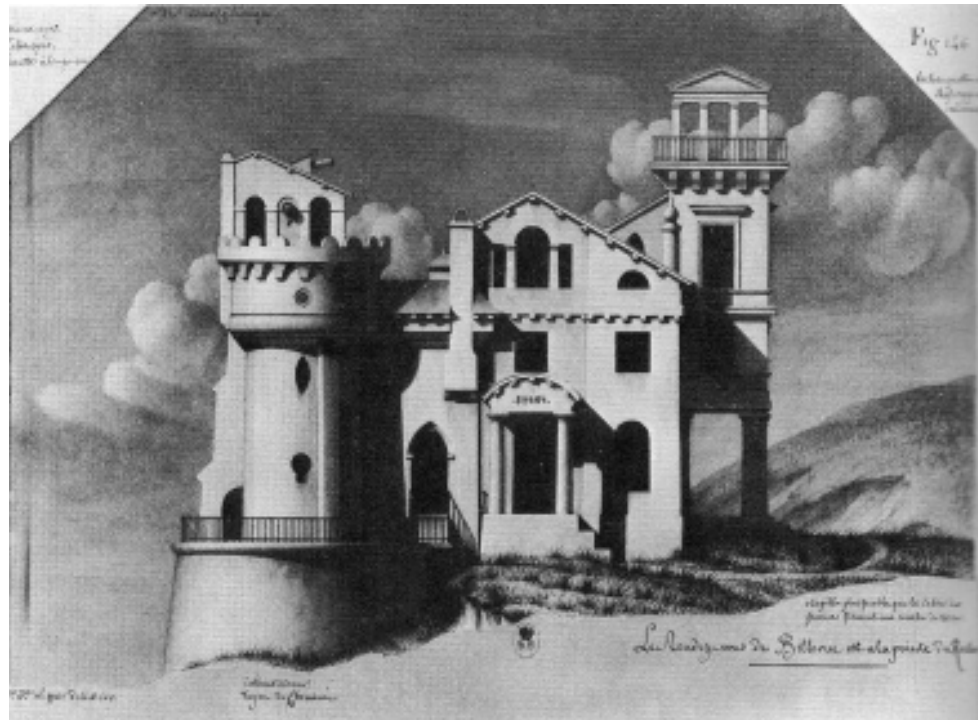


Fig. 8.52
Lequeu.
Leteria.

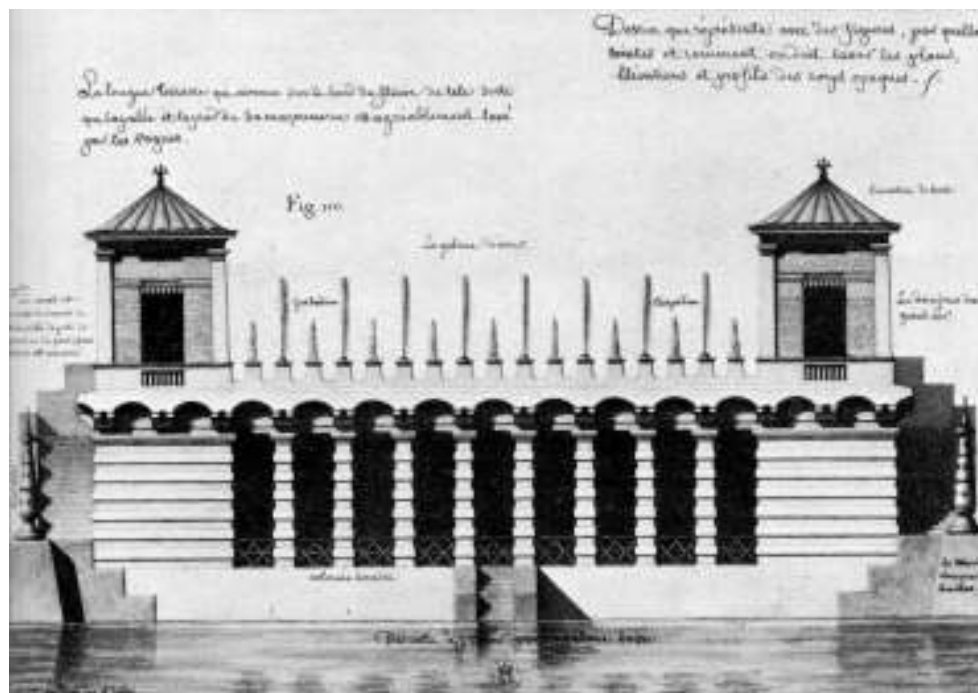
Fig. 8.53

Lequeu.

Rendez-vous de Bellevue.**Fig. 8.54**

Lequeu.

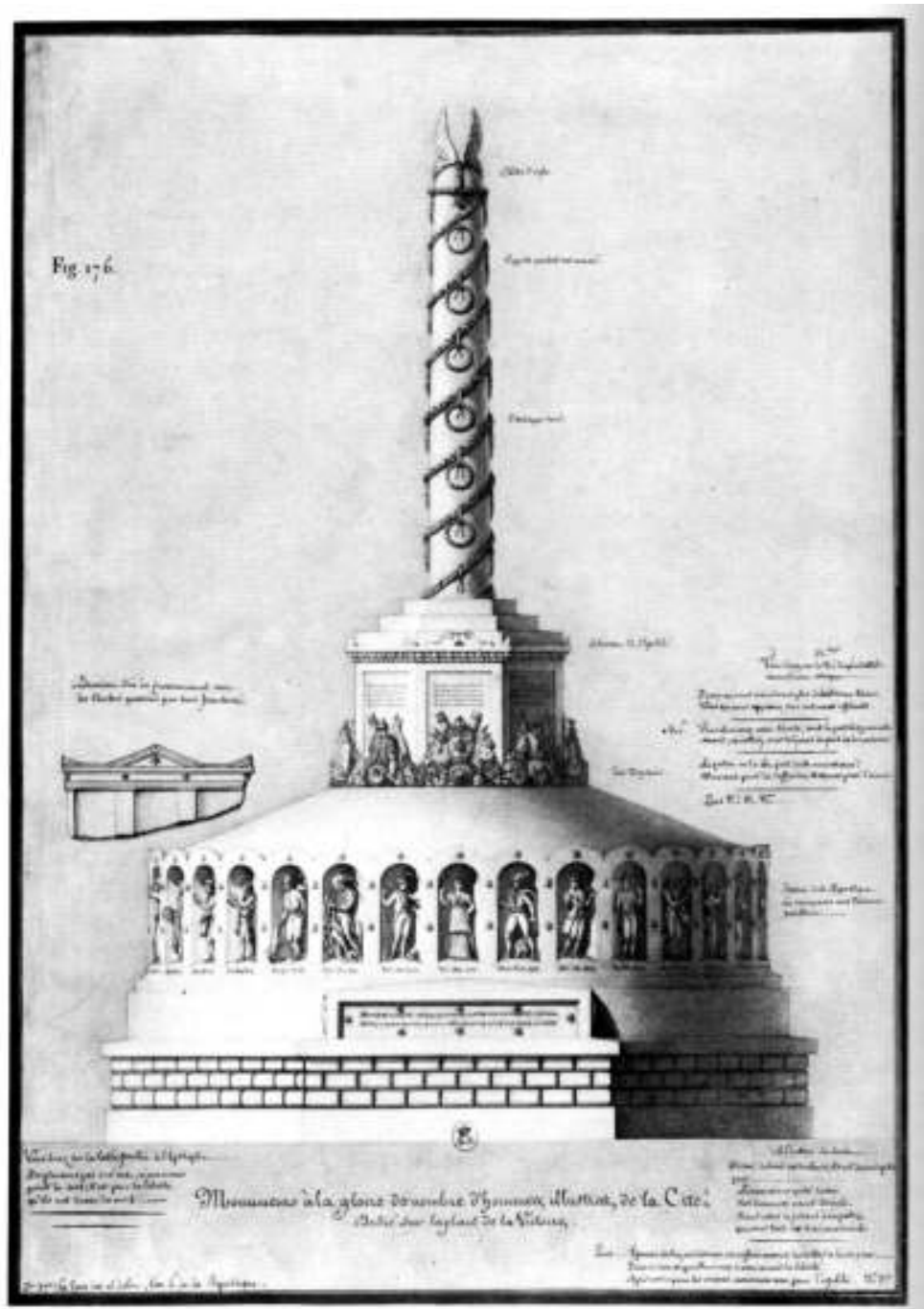
Terraço à beira do rio.

*estilo individual*

Em terceiro lugar, Lequeu também demonstra ter sido capaz de composições mais sérias e bem menos sujeitas ao estranho e o extravagante. Nestas, a ornamentação, sem uma origem aparente ou identificável, parece orgânica à edificação. Não é de se duvidar que o artista não estivesse apontando o caminho possível de um estilo individual. É o caso do Terraço à Beira do Rio (Fig. 8.54), espécie de propileu dórico rusticado de seção quadrada; o Monumento aos Homens Ilustres (Fig. 8.55), espécie de coluna triunfal em cujo tronco do cilindro da base foram dispostos perimetralmente nichos com as estátuas dos ditos ilustres; a Casa de Gelo (Fig. 8.56), um cone trun-

Fig. 8.55

Lequeu.
Monumento aos homens
ilustres.



cado com uma única abertura em arco, e a Ninféia (Fig. 8.57), esta última um chafariz rusticado com meia-abóbada e que remonta provavelmente ao célebre pórtico de Ledoux no *Hôtel Guimard*. Mas as composições intituladas Edifício Comemorativo aos Soldados e o Monumento ao Bravo General (Fig. 8.58-59), figuradas numa mesma prancha, são talvez as que melhor sintetizem a procura de novas formas no sentido da criação de um estilo totalmente novo ou estritamente pessoal. Analogamente ao *Rendez-vous de Bellevue*, ali estão não elementos, mas ornamentos de origens diversas. Diferentemente das demais obras de Lequeu, elas são equilibradas e não se percebem distorções à primeira vista, primando pelo efeito harmônico e proporcional das partes, mas um exame atento permite constatar a mistura de temas e motivos. Na primeira o propileu do ático coroa a composição à qual está perfeitamente integrado, na segunda, uma graduação de motivos ornamentais, rusticagens e edículas das aberturas se dispõem verticalmen-

te de forma discreta e elegante. Eis então o efeito de uma arquitetura sem ordens, revelando o poder designativo do ornamento, mesmo aqueles excluídos do repertório arquitetônico. Colagens cujos motivos, mais ou menos integrados, mais ou menos desconexos, revelam o insistente recurso da antanáclase⁷⁹³, à maneira das pinturas de Arcimboldo (Fig. 8.60).

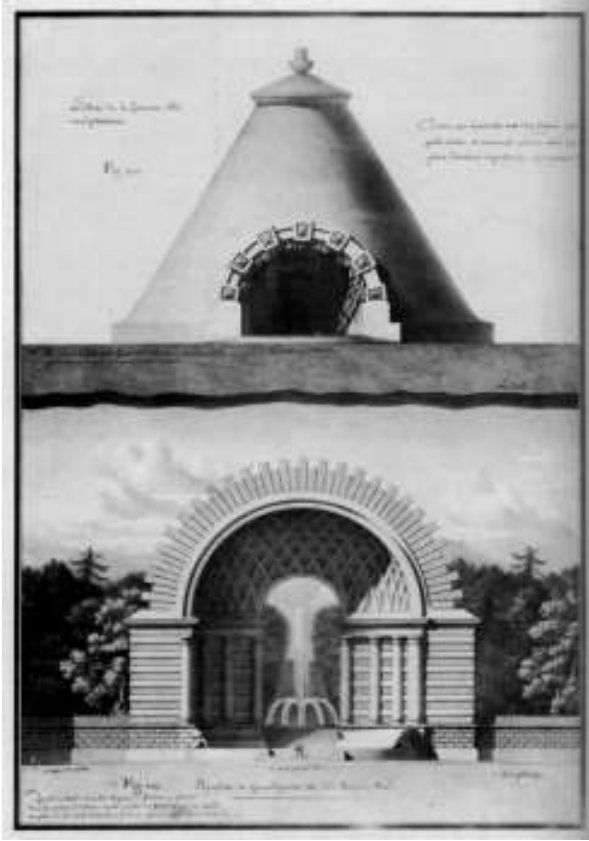


Fig. 8.56-57

Casa de gelo & Ninféia.



Fig. 8.58-59

Edifício Comemorativo aos Soldados e Monumento ao Bravo General.

Fig. 8.60

Arcimboldo.



⁷⁹³ Vidler, Anthony. *The writing of the walls*, 1987, p. 123. "A antanáclase consiste em tomar uma palavra (sem repeti-la necessariamente) numa frase, opondo dois sentidos diferentes que esta palavra possa tomar." Suhamy, H. *Figures de style*, 2004.

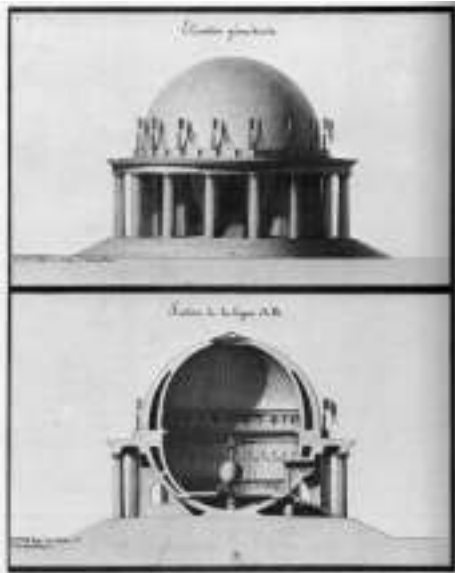


Fig. 8.61

Lequeu.

Templo da Igualdade.

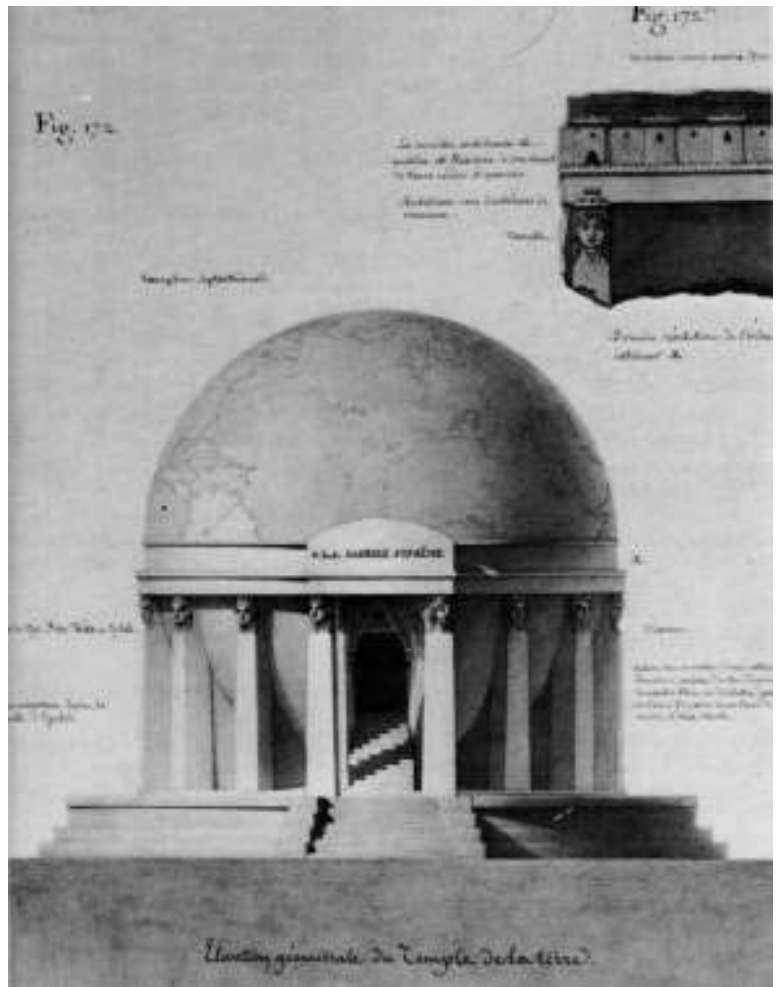


Fig. 8.62

Lequeu.

Templo da Terra.

expressão eclética

Por fim, este último aspecto nos mostra um artista também capaz de produzir obras de maior dignidade, embora em menor número. Os templos da Igualdade e da Terra, uma mescla de cenotáfio com o *tempietto* de Bramante, se impõe com suas esferas pousadas em anéis de propileus perípteros. No primeiro (Fig. 8.61), transparece a severa solenidade da ordenação dórica que contrasta fortemente com a ornamentação do interior do globo. No segundo (Fig. 8.62), na superfície externa do globo temos uma perfeita representação do *mapa-mundi*. As cariátides das colunas, única ornamentação presente, compõe com o estranho e bizarro motivo dos tríglifos em forma de torresões fortificados.

escritura

Certamente é possível ler as obras de Lequeu como uma extensa paródia das obras e propostas de Ledoux e Boullée. Também é possível que o artista nunca tenha de fato manifestado o interesse de ser levado a sério e se comprazesse no puro escárnio da obra desenhada. Seja qual for o caso, se torna aparente o desejo da expressão de uma fisionomia arquitetônica, como equivalente do gesto teatral ou das expressões da face humana. É onde a *architecture parlante* se depara, paradoxalmente, com seu limite. Seus estudos de expressão facial (Figs. 8.63) parecem conduzir a uma exploração praticamente literal desta 'gestualidade' em suas propostas, que é onde reside a principal diferença com a tradição antropomórfica. Esta noção de fisionomia, comum também à Boullée, Ledoux, Le Camus de Mézières e até mesmo Quatremère de

Quincy é, em suma, herdeira das teorias do caráter⁷⁹⁴. Noção que encontraria algum respaldo ‘científico’ ao longo do século XIX⁷⁹⁵, mas que também teceria uma duradoura aproximação com a então nascente psicologia. A exaltação do valor comunicativo do objeto ou de um atributo ou caractere deste objeto, neste ponto, passa a extrapolar sua condição de *architecture parlante* e, como sentencia Anthony Vidler, “transforma a arquitetura em escritura”, pois “mais do que forçar a arquitetura a exprimir seu próprio caráter, ela a descreve por extenso.” O que soa como uma vingança aos arquitetos “absorvendo o *métier* deles no seu e com isso solapando todos seus códigos”⁷⁹⁶.

Fig. 8.63

Lequeu.

Estudos de fisionomia.



disjunção

Em que pese seu caráter essencialmente *ortográfico*, Lequeu é o primeiro a propor uma arquitetura ‘montada’ com elementos não-arquitetônicos, não repertorizados ou buscados fora do léxico arquitetônico. O uso do ornamento por Lequeu pouco ou nada mais tem a ver com o do barroco ou mesmo do rococó. No barroco de Bernini, Borromini ou mesmo Guarini, o ornamento está subordinado à complexa articulação dos espaços internos. No rococó as linhas seguem o ritmo de uma ourivesaria e tratam as superfícies como uma peça de mobiliário, seguindo o gosto de uma corte. Lequeu desenvolve sua ornamentação que não deixa ser um ato de mutilação mais ou menos explícita. Ora os elementos demonstram sintonia entre si e o efeito é elegante, ora eles são membros extirpados como nos sacrifícios dos gregos antigos.

Entretanto, suas projeções ortográficas não demonstram imperícia e não há evidências de distorção intencional das formas. Muito pelo contrário, da correção do desenho é que advém a maior parte de sua persuasão e de outra forma não estaríamos discutindo sua obra aqui. O sombreamento articula os avanços e recuos das superfícies, dando profundidade e materialidade aos desenhos. Neles, a volumetria se restabelece por meio do apelo tátil das superfícies e o contraste entre os ornamentos e as partes lisas das paredes desempenha um papel crucial em sua peculiar atratividade [*venustas*].

Os códigos de Lequeu são essencialmente ornamentais e sua arquitetura, na maioria dos casos se constitui a partir deles. Os ornamentos de Lequeu são tomados à história da arquitetura e misturados sem maior constrangimento não só entre si, mas também com objetos do cotidiano, como no caso dos apetrechos de cozinha. O efeito estilístico é insólito, bizarro e incongruente.

⁷⁹⁴ “O conceito de fisionomia foi adotado mais ou menos da mesma forma por Ledoux e Quatremère de Quincy e, especialmente, por Le Camus de Mézières, para se referirem à maneira na qual as linhas e as formas poderiam evocar certas sensações, tal como na natureza, refinando o conhecimento da caracterização para o arquiteto.” Vidler, *op. cit.*, p. 121. (ing. orig., trad. livre)

⁷⁹⁵ No caso, as teorias de Franz Joseph Gall (1758-1828), de que seria possível estudar o caráter de uma pessoa pelo formato do cérebro, a que designou como frenologia. (N.A.)

⁷⁹⁶ Vidler, *op. cit.*, p. 123

A ruptura com o referencial iconográfico é drástica e mesmo quando se apóia em motivos mais tradicionais as transformações promovidas tornam o resultado perceptivamente bizarro.

A própria relação da obra com a natureza se inverte. Se na obra de Boullée, as forças da natureza são expressas em modo monumental e na escala do sublime, na de Ledoux, a natureza se articula com o objeto num jogo interminável de combinações e em ambas as duas ainda se percebe o uso da natureza como contraste, como defendia Blondel. Na de Lequeu, isto desaparece e o que se percebe é que a natureza é proposta como um *continuum*, atenuando a passagem do natural para o artificial, na forma de um exercício cenográfico. Então, no melhor sentido que possamos entender suas propostas, Lequeu dá o primeiro passo para uma sensibilidade eclética (gosto) e do tratamento da superfície; no pior, para uma cultura da acumulação e do empilhamento, antecipando o comportamento *Kitsch*. Como já ressaltou Jacques Guillerme⁷⁹⁷, Lequeu é o inventor do mau-gosto.

8.6 Metalinguagem: as formas do romantismo

Face à estagnação estilística do modelo italiano e o repúdio às fantasias do barroco tardio, o ambiente francês promove um tipo muito peculiar de teoria. Trata-se de uma teoria propositiva que, partindo de uma reorganização do fazer arquitetônicas, é capaz de engendrar exemplos práticos de aplicação. A expressão de ideais subjetivos como o sublime, a *architecture parlante* e o charme do peculiar e do pequeno não podia mais ser arranjado sob o manto da velha ordem. Num intervalo de três décadas, de 1770 a 1790, a França tomaria definitivamente a vanguarda dos acontecimentos arquitetônicos.

Mas o mais espantoso, mesmo para os padrões de hoje, é a aceleração destes processos, pois em questão de dois anos, se muito, a maioria dos arquitetos de primeiro time já sabia o que colegas de outros países estavam fazendo e os conteúdos de cada nova idéia. E aí há que se considerar também a mobilidade profissional e os locais de reunião civil, que cumpriam papel excepcional no processo de atualização e troca de idéias. Múltiplas são as causas da celeridade do processo: a centralidade geográfica da França e seu grau de integração nacional, e o trabalho de arquitetos franceses para governos de países limítrofes, as constantes viagens de trabalho e de estudo, a rede de informação propiciada pelas lojas maçônicas e o papel de divulgação da *Académie Royale* e seus *Prix de Rome*.

transformações

Dentro de um quadro marcado pela estereotipagem, ou seja, pela desestruturação do processo de atualização e adaptação das tipologias tradicionais, as propostas de arquitetos visionários franceses sinalizam para uma época cuja importância para a arquitetura só pode ser comparada ao renascimento. O surgimento de novas tipologias e o enfraquecimento dos vínculos normativos são condições históricas que favorecem o aparecimento de protótipos. Numa época em que práticas consagradas se tornam obsoletas as propostas que visam reformulá-las parecem tomar caminhos divergentes.

Neste processo de mudanças e transformações, as analogias lingüísticas tomam força e passam a servir de referência. A analogia, portanto, se constitui num recurso quando os critérios comuns já não mais se mostram úteis, nem

⁷⁹⁷ Guillerme, J. *The idea of architectural language: a critical inquiry*. In: *Oppositions* nº 10, Fall 1977.

convincentes. É e que se depreende na obra dos visionários franceses. Cada um à sua maneira, eles souberam atuar sobre extratos (sub-códigos) da linguagem que até então se mantinham inertes sob o manto da tipologia e das práticas consagradas. Seus experimentos alargaram e renovaram os horizontes da produção da arquitetura ocidental. Ainda que não tenham sido incorporados em sua forma mais radical, conceitos como escala, composição, decomposição e tipos assomam à ordem do dia e passam a fazer parte da nova base de trabalho do século seguinte.

As doutrinas vitruvianas do barroco são postas de lado junto com seus modelos e sua estética normativa (pitagórica). Como vimos em Ledoux, o tipo não é mais uma forma herdada, mas algo que pode ser proposto com base num propósito mais ou menos declarado. Mais do que as ordens, as mensagens arquitetônicas são transmitidas pela forma dos objetos ou se quisermos por sua fisionomia. Nas proposições ecléticas de Lequeu, os códigos do ornamento são profundamente alterados e com isso ele ganha liberdade e autonomia de expressão. Assim se pode propor inclusive um estilo original de ornamentação e com elementos próprios. Já o problema da escala, como tratado por Boullée, rompe os limites das tipologias tradicionais e do desenho italiano e dá fôlego para composições arquitetônicas cada vez maiores. Aí, de fato, estilo é o elemento que demarca linguagens, separando o velho do novo. Não se trata apenas da introdução de elementos novos num processo que já existe, mas de elementos que reestruturam este processo, alteram a hierarquia de procedimentos. Não é um elemento ou variável a mais, mas acima. Na reestruturação processo compositivo o que resta da velha ordem agora já são fantasmagorias. Os caminhos do novo acusam a 'velha' linguagem e a cristalização de suas formas. Mais do que um passado, a arquitetura descobre um presente.

Neste quesito, as lições de J-F Blondel se mostram inestimáveis desde o ponto de vista da possibilidade de conciliação do novo com o tradicional. Sua ênfase na planta como notação geométrica se fundamenta, portanto, numa atualização do conceito de projeção de Bernini e Borromini. Neste, precisamente é que estariam as grandes inovações, muito mais do que no jogo de ordenações. Para ele, mais do que tudo, o esforço de conciliação das ordens revelaria as tensões criadas pela planta. Daí para as composições simbólicas da *architecture parlante* de Boullée e Ledoux, seria apenas mais degrau. Em todas elas a lição do mestre estaria presente, bem como no trabalho de outros discípulos talentosos desta mesma geração e que não citamos aqui como de Wailly e Chalgrin, que seguiram dentro de uma linha mais convencional, mas sem deixar de incorporar inovações.

poética

O estranho e o bizarro são a marca mais evidente das transformações por que a arquitetura passava na França no último quartel do séc. XVIII. Com Boffrand e Le Camus de Mezières, as analogias lingüísticas assomam com força e despertam interesse. A arte poética de Horácio sugere as possibilidades retóricas. As *hipérboles* de Boullée sedimentaram o legado dos grandes conjuntos e dos grandes espaços públicos, tomados à escala da multidão. Já as 'montagens' de Ledoux, dispuseram um vasto arsenal de recursos da linguagem arquitetônica (metonímia) além da simples metáfora: o *zeugma* (efeito semântico por junção e elipse de termos), a *apócope* (supres-

Quadro VIII - Comparativo Sintético (propositivo) do Sistema vitruviano com o proposto por Boullée, Ledoux e Lequeu.

	radical		conceitos operativos		
	latino	vitruviano	Boullée	Ledoux	Lequeu
disposição	<i>dispositio</i>	<i>ichnographia ortographia scenographia [ideae]</i>	axialidade (<i>enceinte ensevelie</i>)	geometria complexa (sobreposição)	<i>ortographia</i>
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar	unidade escalar	metonímia	antanáclase
distribuição	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos	geometria elementar (concordância)	volumetria	<i>scaenographia</i>
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	hipérbole	anacoluto	pitoresco
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]	magnitude	justaposição (montagem)	<i>collage</i>
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular	escala	truncagem (mutilação)	organicidade (plástica)

são de partes), o *anacoluto* (quebra de ordem, inserção), a *geminção* (duplicação), a *lítótes* (eufemismo superlativo e negativo), o *hipérbato* (inversão de sintagmas), a *silepse* (modificação semântica de um mesmo elemento por acréscimo de função), a *sinestesia* (associação cognitiva e sensorial)⁷⁹⁸. E as antanáclases de Lequeu mostraram a mudança de sentido que os mesmos elementos poderiam quando rearranjados.

Um comparativo de recursos principais observados é o que podemos sugerir no **Quadro VIII**. Claro que um ‘corpo de prova’ efetivo demandaria um estudo à parte, enfocando particularidades de cada obra, caso a caso. Os indícios, no entanto, são fortes o bastante para estudos futuros. Ainda assim, já mostra que uso de figuras de linguagem não só é constante, como ocorre com o uso simultâneo de outras figuras. Em termos lingüísticos, diríamos que isto decorre da própria redundância do gênero. Mesmo oriundas do texto ou, mais especificamente, de narrativas, é uma técnica que, como vimos, pode e é empregada em arquitetura, como sugere Josep Muntañola em *Retórica y Ar-*

⁷⁹⁸ Suhamy, H. *Figures de style*, 2004. Houaiss, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2004.

*quitectura*⁷⁹⁹. Entretanto, como na poesia, a arquitetura é feita, mesmo que o autor da obra não manifeste consciência das mesmas. Isto porque os procedimentos envolvidos na *poiética* já os embutem. Mas à medida que permite uma maior exploração, a consciência da analogia é um estímulo decisivo à criação. A explosão da linguagem, aí, é consequência do estilo.

⁷⁹⁹ Muntañola, J. *Retórica y arquitectura*, 1990.

Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image.

... le mot « création » n'est qu'une métaphore, que l'homme ne crée rien dans le sens absolu du terme et qu'il n'est autre chose que trouver de combinaisons nouvelles d'éléments préexistants.

Loin que les règles nuisent l'invention, l'invention n'existe point hors de règles.

Quatremère de Quincy

C'est donc de la disposition seul que doit s'occuper un architecte, même celui qui tiendrait à la décoration architectonique, et qui ne chercherait qu'à plaire, puisque cette décoration ne peut être appelée, ne peut causer un vrai plaisir, qu'autant qu'elle ne résulte que de la disposition la plus convenable et la plus économique.

J.N.L. Durand

9. Linguagem ou estilo?

os ensaios

Um primeiro esboço de um quadro do desenvolvimento teórico arquitetônico, enfocado na compreensão evolutiva de seu epistema, nas primeiras décadas do século XIX, nos expõe um quadro de cisão entre os valores de uma arte universal e os de uma cultura técnica fundamentada no cálculo e nas demandas de uma sociedade moderna. Pouco encontraremos aí que possa nos instilar a visão de um século amarrado ao cultivo estilos históricos caducos. O vitruvianismo em declínio dá lugar a uma visão mais pragmática do projeto arquitetônico. O gosto grego, aí, é mais um modismo que tende a se dissipar em meio à emergência de estilos ecléticos a partir de 1830. Alguns procedimentos ligados à velha cultura barroca, no entanto, ainda se prolongam na prancheta dos profissionais mais comuns, que vão atualizando seus procedimentos na medida da conveniência e da demanda. Com a ascensão do ensino acadêmico e politécnico uma nova realidade da prática começa a se redesenhada; a prática do preceptorado⁸⁰⁰ dá lugar à sala de aula, tal como idealizada por J-F Blondel.

As abordagens teóricas, por sua vez, poriam os tratados de lado em favor de pequenos ensaios e artigos voltados à compreensão de interesses mais específicos como, por exemplo, a policromia. Face ao progressivo incremento do desenvolvimento técnico, o desafio que se apresenta é o da compreensão estética de uma realidade que oscila entre um novo sentido da *tectonicidade* e atualização dos critérios normativos. No primeiro caso pela incorporação dos conhecimentos da ciência dos materiais e do cálculo e, no segundo, numa cultura normativa que insiste em tentar distinguir, *esteticamente*, o certo do errado, o adequado do inadequado, ora se apoiando no exemplo da Grécia Antiga, ora no passado medieval, até descobrir na nascente psicologia um fundamento com bases mais sólidas e promissoras. O que se desenha, enfim, é o recorte de uma cultura que se confronta com a cisão entre as solicitações crescentes do mundo técnico e o ideal artístico que habita o imaginário da profissão.

⁸⁰⁰ O ensino 'acadêmico' até Blondel se pautava pelo aprendizado individual com um mestre laudado pela *Académie*. O mestre cobrava um valor mensal para ensinar o *métier* da profissão. Isso incluía prática do desenho e visita a obras. Stevens, G. *O círculo privilegiado*, 2003.

as ordens

Examinando com mais detalhe a produção teórica do século XIX, nos deparamos com uma realidade que contradiz o senso comum de um século voltado ao passado, avesso à inovação e sem uma produção ou aporte original. Se as ordens ainda persistem, sua utilização, no entanto, deixa de ser tratada como um imperativo absoluto. À rigor as ordens ainda seriam requisitadas em edificações que delas precisassem para enfatizar certa dignidade, com no caso de alguns prédios públicos e umas poucas igrejas. Neste sentido o emprego das ordens está associado a uma linha de continuidade com o passado que o arquiteto julgasse necessário para evocar certo caráter. Podemos percorrer, aí, três linhas de continuidade: com o barroco (1), com a arquitetura helênica (2) e com os protótipos neoclássicos de Boullée e Ledoux (3). Uma quarta linha seria uma espécie de desenho voltado à influência bizantina, que utiliza as ordens, ainda que de uma maneira muito híbrida.

perfil acadêmico

O final da era dos tratados tem no *Cours* de Jacques-François Blondel um epílogo digno, onde a importância das ordens é relativizada face a aspectos contingenciais ou de pura *convénance*. Por isso, podemos entendê-la já como uma obra híbrida, eivada de respeito pelo passado e aceitação parcimoniosa das inovações. De Blondel a Quatremère de Quincy, o *continuum* intelectual francês pré e pós-revolucionário, ao mesmo tempo em que tenta se ajustar às bases da produção arquitetônica e serve para consolidar o ensino acadêmico francês, também expõe uma faceta conservadora que se revela incapaz de manter, na própria academia, a parte mais dinâmica e representativa do debate arquitetônico. Num intervalo de mais de cinco décadas, em que não podemos deixar de citar a capital intervenção do politécnico Durand, o sistema acadêmico de ensino se torna a sede privilegiada do debate e da difusão de idéias e valores. Último grande referencial desta etapa, a *Encyclopédie Méthodique* sinaliza a transição de um pensamento de corte iluminista-francês para outro racionalista-eclético, aberto a certas influências positivas, particularmente de corte germânico. O prestígio do sistema *Beaux-Arts* tem, no século, seu apogeu, mas sua hegemonia se veria perturbada pelos clarões difusas do norte. A unificação e a industrialização alemãs, na segunda metade do século são processos intensos, acelerados e conduzidos 'à ponta de espada', para usarmos a expressão de Bismarck. Um progresso que representa também, para a França, uma concorrência incômoda. Na arquitetura, o quadro é, portanto, de uma mal-disfarçada competição entre o consolidado sistema acadêmico francês e o nascente sistema politécnico germânico⁸⁰¹. E a evidência disso está no fato de que quase praticamente toda a produção teórica relevante no período se dividiria entre a França e a Alemanha, com mútuas e recíprocas repercussões.

linguagem moderna

Em que pesem seus devaneios esotéricos, os ensaios de Boullée e Ledoux já assinalavam o quanto esta mudança de abordagem e de mentalidade seria extensa e profunda. Só que não dispunham de termos para enfrentar os desafios que se impuseram. Motivo pelo qual o núcleo de suas teorias está mais nos desenhos que em textos. O referencial teórico-científico disponível era muito débil e muitos temas necessários teriam de ser forjados. A 'descoberta' da subjetividade no ocidente advém da estética de Kant (a filosofia moderna: a *arquitetura* do pensamento) e da psicologia, particularmente aquela que se propõe a estudar os fenômenos perceptivos de maneira objeti-

⁸⁰¹ Adotaremos aqui, nos limites deste trabalho, o designativo germânico para todo o ambiente de manifestação não apenas no que hoje constitui a Alemanha, mas também em países germanófonos como a República Tcheca, o Império Austro-Húngaro, os territórios poloneses e o cantão alemão da Suíça (Zurique).

va. É um movimento que atravessa o século longitudinalmente com grandes sacadas e muitas hesitações, mas que parece conduzir a um novo estágio da relação entre sujeito e objeto. Ao se 'descobrir' o sujeito e sua individualidade, 'descobre-se' o objeto e a objetividade do objeto. Neste momento a arquitetura redescobre também os caminhos de uma linguagem natural, dos gestos primitivos de falava Rousseau ou, um pouco mais tarde, na forma de 'signos incondicionais da arte', que é como os denominou Humbert de Superville.

A idéia de uma linguagem de arquitetura⁸⁰² é, justamente, a concepção que ajudaria a romper as barreiras do pensamento barroco-renascentista, propondo um patamar original de abordagem em que a *ordenação* já não seria mais o principal elemento capaz de identificar o trabalho arquitetônico. Deste ponto em diante teremos de admitir que a concepção de uma linguagem 'própria' à arquitetura nos induz à desconstituição de uma 'gramática' fundada nas ordens e descartar, por isso mesmo, toda sua presunção normativa.

Mas no lugar das ordens o quê? O retorno a uma 'linguagem natural' da arquitetura dependeria, nesse sentido, de sua eficácia comunicativa (e cognitiva), por um lado, e de suas potencialidades perceptivas, por outro. Isto é o que Kaufmann tenta demonstrar como a força motora capaz de realizar a ruptura ou transformação do sistema⁸⁰³. Os movimentos de ruptura agem sobre extratos da língua que normalmente, de tão consolidados, já eram considerados inertes. A filosofia kantiana entende no indivíduo a realização deste *tropos* subjetivo, ou seja, a possibilidade de libertar-se das regras e das tradições históricas segundo sua vontade própria. Por exemplo, se as propostas de Boullée intentam repropor a arquitetura barroca por meio de uma gradação monumental, Ledoux reconstitui o jogo geométrico em sua base, sem a interferência de requisitos tipológicos ou esquemas 'icônicos' de ordenação ou composição. A base de construção de uma linguagem 'moderna' da arquitetura está nesta liberdade de proposição. É sua pré-condição. O tropismo que se configura, portanto, é no sentido de uma transgressão normativa, de um movimento *diastólico*.

redundância e ruptura

Não deixa de ser paradoxal dizer-se que a construção de uma linguagem moderna não exista sem a concomitante construção de uma análoga linguagem clássica ou antiga. Num gênero redundante como a arquitetura, circunstâncias históricas podem ser favoráveis a certas proposições, no sentido de generalizá-las. Se alguns teóricos conservadores insistem em 'gramatizar' a arquitetura, porque outros não insistiriam em 'estilizar' a linguagem escrita, vergando suas gramáticas já tão consolidadas. O foco da questão é admitir-se o desvão entre uma linguagem natural e as convenções que a sociedade cria. Nos gêneros não-lingüísticos as mudanças de estilo são naturalmente mais fortes do que no texto escrito, porque os vínculos ou consensos comunicativos⁸⁰⁴ são mais fracos ou não são fundamentais. Retornamos, portanto, então ao problema fundamental da descontinuidade.

Em gêneros redundantes, como a arquitetura e a música, pode-se fazer quase tudo, exceto o que não seja adequado ou não 'faça sentido'. É uma liber-

⁸⁰² Surpreende-nos constatar que a Lingüística Geral de Saussure, quase um século depois, pareça não se afastar muito do que já havia sido posto em obra no debate arquitetônico das décadas de 1780 e 1790, ou antes, inclusive. (N.A.)

⁸⁰³ Kaufmann, E. *La arquitectura de la ilustración*, 1974.

⁸⁰⁴ Silva, E. *Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica*, 2001, p. 77-88.

dade que não existe num texto científico, filosófico ou político, onde contradições não são coisas esperadas. No caso acima, o que se pode esperar como adequado a uma igreja, um palácio ou uma prisão? O léxico clássico demonstra bem esquemas pré-concebidos de expressão na própria doutrina vitruviana. Nem Vitruvius, nem Serlio, nem ninguém jamais determinou que o estilo ou modo etrusco fosse o ideal para uma prisão. É apenas uma convenção de que podemos nos valer, aceitar ou não, em função das instituições sociais, portanto *ad referendum*.

instituições

Mas as instituições humanas exigem estilos ou linguagens? Como sugere Anthony Vidler, parece que ambas as coisas, desde que o estilo possa se submeter a certos requisitos de expressão próprios a uma cabana, uma fábrica, um hospício ou uma loja maçônica⁸⁰⁵. Na alta arquitetura, com suas ordens e atributos, não tem lugar em edifícios utilitários, ponto em que o materialista Diderot e o classicista Blondel concordavam. "(...) cada trabalhador, cada ciência, cada arte, cada artigo, cada sujeito tem sua linguagem e seu estilo"⁸⁰⁶ e assim cada *métier* tem seu espaço, por sua vez uma extensão e completamento de suas máquinas e atividades e um tipo de máquina em seus próprios termos⁸⁰⁷.

Entretanto, esta ambigüidade entre estilo e linguagem, que enseja superposições, assinala uma separação: o estilo seria algo mais propriamente artístico, a linguagem um requisito institucional. Podemos, então, admitir no primeiro uma elasticidade inexistente no segundo. Por extensão, os problemas de composição de que tratam os arquitetos, nasceriam desta sorte de 'adequação de requisitos': problemas de estilo e problemas de linguagem seriam, no fundo, a mesma coisa. Para a arquitetura, pelo menos, isto é uma realidade bem plausível, pois aí *estilo é o que dá sentido à linguagem*.

axiologia

Por adequação de requisitos nos referimos a classes de problemas originados nesta ambigüidade. E a história do séc. XIX é riquíssima neste sentido, pois nunca houve, na história do ocidente, um período com tal aceleração de transformações de toda sorte. Se no início do século tudo apontava para uma procura pela desordem, para uma diminuição da entropia, para uma *sístole*; no final do mesmo, o movimento é diastólico, de síntese e de aumento da entropia e do controle. E veremos, nesta parte do trabalho que este é justamente a espinha dorsal da teoria da arquitetura, torturada e esquartejada por policromias, teorias da cor, gramáticas do ornamento, estéticas dos materiais (tijolo, concreto, vidro, ferro, madeira), dimensionamento (*raumgestaltung*), estruturas e pré-fabricação, além do insidioso e incontornável *Kitsch*. E, numa época marcada por tensões fragmentárias reais, num segundo momento, seus aportes indicam o crescente caminho de uma *sístole*, uma contração ou convergência no sentido de impedir o esfacelamento do gênero ou mesmo de seu corpo doutrinário, como se esta fosse uma tarefa possível ou supostamente necessária.

O próprio cordão sanitário das academias, isolando seus alunos da contaminação de influências indesejáveis, já é um forte indício. Parodiando Viollet-le-Duc, poderíamos afirmar que num século sem estilo, qualquer estilo vale. Mas, por outro lado, nada impede que se questione a autenticidade de *um* estilo, que se possa estabelecer uma hierarquia de estilos (=axiologia) ou

⁸⁰⁵ Vidler, A. *The writing of the walls*, 1987.

⁸⁰⁶ Diderot *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰⁷ Vidler, *id.*

procurar sua base lógica de requisitos, onde uma ordem gramática já não faz mais sentido. A tarefa da teoria da arquitetura aí é de um desvelo hermenêutico de um objeto que, permanentemente, resiste às classificações. E é disso que tratam as intervenções de Quatremère de Quincy, Gottfried Semper e o próprio Viollet-le-Duc. A primeira uma teoria da arte e uma etimologia erudita com um modelo fixado num passado clássico matizado pelo arcaísmo. As outras por esforços de prototipização, mas também por uma extensa produção textual teórica, ainda que incompleta e tateante.

9.1 As artes do desenho: hegemonias

predicados

A história da arquitetura e do pensamento arquitetônico ocidental, desde o renascimento, pode ser resumida a grosso modo como a história da sucessão de hegemonias. Se a história dos séculos XVI e XVII nos testemunha o apogeu e a decadência da hegemonia italiana e a do século XVIII, a construção da hegemonia francesa, a do século XIX nos põe face à emergência das idéias alemãs que passam a disputar prestígio e primazia com a segunda. Se compreendermos a teoria da arquitetura como uma resposta a um determinado estado de coisas, uma tentativa de ordenamento apriorístico de um sistema instável, há que se considerar a relação entre teoria e prática desde o ponto de vista do acréscimo de novos domínios. Ora, o estado de coisas é que requer, justamente, uma resposta prática e imediata do tipo 'o cliente, seu problema, a proposição do arquiteto'. Aí, modelo teórico é o que fornece um conjunto de informações prévias capazes de identificar e legitimar as ferramentas disponíveis, organizadas segundo um repertório de situações conhecidas ou relativamente previsíveis ao qual o arquiteto ou, eventualmente, o engenheiro têm acesso.

*instrumentalidade
e opulência*

O domínio do desenho de arquitetura é uma destas chaves. Outra é a das formas simbólicas e do gosto, campo exclusivo dos arquitetos. A primeira, por via da geometria, é de domínio comum, embora a aproximação com o desenho artístico confira à arquitetura um gênero próprio de desenho, por sua vez muito mais opulento e suntuoso, dirigindo-se, portanto, já à segunda das chaves. A constituição da geometria descritiva por Gaspard Monge, ao lumiar do século XIX, tinha o claro objetivo de tornar não só mais acessível o desenho em perspectiva como instrumentá-lo matematicamente, impondo-lhe coerência axiológica. Em contraponto, a prática da perspectiva pelos arquitetos responde com sombreamentos a guisa de tratamento da luz e pelo incremento no uso da perspectiva de ângulo ou com dois pontos de fuga. Esta última, embora conhecida desde o renascimento (Serlio), até então tinha sido pouco utilizada, a não ser pelo trabalho de Leroy e depois por Ledoux, que as teriam difundido segundo o princípio de uma demonstração da 'dinâmica do movimento'.

Em suma, na transição do desenho italiano para o francês, ao longo do século XVIII, há a transição da linha para as gradações de cinza das superfícies, do plano para o volume, da fachada para o *grand ensemble*, e na transição do século XVIII para o XIX, surge a cor como elemento de expressão, por meio da técnica da aquarela. O policromismo, que parte de uma compreensão bastante peculiar da cultura grega é uma teoria aplicativa que procura entender e disciplinar seu emprego. É o que evidenciam os trabalhos da *École de Beaux-Arts* e, particularmente, as pranchas submetidas ao *Prix de Rome*.

detalhe e

No âmbito do desenho um novo desafio também se impõe. Se o desenho

arquitetônico segue as formas sugeridas pelos materiais empregados, novos materiais serão novos códigos de representação. E como representar o ferro, o vidro, o concreto e os materiais pré-fabricados que não são necessariamente uma massa de alvenaria, um desenho de piso ou a elevação de um saguão portentoso? Tais técnicas têm um impacto maior na obra construída do que no desenho propriamente. Por isso a representação (ou expressão) do detalhe construtivo tomaria uma atenção inédita nos desenhos e propostas de Viollet-le-Duc e Henry Labrouste. Como nas teorias de Semper, os nós ou pontos de encontro de duas técnicas ou mais se tornam esteticamente críticos e devem ser concebidos de forma a dirigir a si toda a atenção do observador. Isto se dirige às linhas da estrutura, claro, mas ainda mais especificamente à continuidade das 'linhas de força', mesmo quando necessária a transição de uma técnica a outra. Por isto as molduras, as frisas e os capitéis. A eloqüência dos detalhes construtivos é algo que enseja uma nova forma de controle face à composição.

Entretanto, como comenta Arthur Drexler⁸⁰⁸, o que parece ser a redução final da arquitetura aos princípios positivos das engenharias ou das 'verdades' construtivas é justamente o caminho para uma nova liberdade. Da mesma forma como a arquitetura estava 'se livrando' das ordens e das tipologias, mesmo que ainda parcialmente, teria que 'se livrar' das engenharias. O que significava passar do universo das alvenarias para o do ferro, da madeira e do concreto, ou mesmo, e sem a menor sombra de dúvida, ter que concebê-los em conjunto numa mesma obra, num universo de técnicas múltiplas (ou tecnológico). Isto é justamente o que diferencia, no século XIX, a obra de arquitetura da invenção. Por isso é que há que se ter uma imensa dose de boa vontade para nos deixarmos convencer por certos historiadores que as obras de Paxton e James Bogardus possam ser tratadas como arquitetura. Nem boas, nem ruins e como tais talvez jamais pretendessem este *status*, não servindo para paradigmas senão de si mesmas, como meros inventos. Entretanto, se alguns de seus princípios pudessem ser transpostos para obras de arquitetura, isso já é uma outra questão. Neste sentido, as grandes obras paradigmáticas do século XIX, com algumas exceções, são justamente as que combinam ou agregam as novas técnicas ou desenvolvem idéias acerca do consórcio de técnicas.

9.2 História da arte: decadência e imitação

No que tange ao longo debate travado no século anterior entre o gosto grego e a insistente proposta em favor da arquitetura gótica, a situação, no século seguinte, enseja um desfecho. Para melhor entendê-la, precisamos retornar um pouco ao auge da discussão protagonizada por Laugier, centrando-nos obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-68), que bem pode ser considerada sua correspondente alemã. Trata-se de uma proposta fundamentada no estudo analítico de documentos e obras, segundo uma datação e cronologia rigorosas. Sua correspondência com uma ainda incipiente arqueologia é certa. A partir de certas características das obras conhecidas (ou ainda por descobrir) sugeria hipóteses que poderiam se confirmar ou não. O método que o aluno de Baumgarten propugnava consistia, portanto, em inferências estéticas, o que Vidler descreve como a oposição entre a tipologia de um

⁸⁰⁸ Drexler, A. *Engineer's Architecture: Truth and its consequences*. In: Drexler, A. (ed.). *The Architecture of The École des Beaux-Arts*, 1977, p. 13-59.

objeto e seu tratamento narrativo⁸⁰⁹, ou seja, entre suas características formais e sua inserção num processo histórico.

A paridade de seu método estético com o arqueológico ajudou-o a entender a história da arte como um desenvolvimento, levando-a separar os elementos gregos dos romanos e a distingui-los de uma arte helênica. Fortemente influenciado por Vasari, Winckelmann, em sua obra capital *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), acreditava que toda arte passava por períodos de auge e decadência. Então, as obras, são organizadas segundo uma conveniência estética, onde cada período e cada civilização têm seu estilo. Num sucessão diacrônica, portanto, formavam uma trajetória normativa de realização artística que servia como critério para situá-las neste processo de ascensão, apogeu e queda. À segunda etapa deste processo corresponderia o período *clássico*, intermediário entre a arte arcaica e a arte helênica. À primeira, correspondem as linhas gerais de uma arte rude ou que à pena se descobre como arte; a segunda às de uma arte conceitual e tecnicamente bem mais sofisticada, que ainda mantém certos traços da severidade do período anterior; e à terceira, já sem nenhuma das características anteriores, predominariam imitações apócrifas de períodos anteriores.

Mas como a transposição deste modelo parecia universalmente válida; em sua História da Arte Antiga seguem-se estudos sobre arte egípcia, toscana e grega (Livro I); sobre a arte arcaica dos egípcios, fenícios, persas e etruscos (Livros II e III); a natureza estética da arte grega tomando por base a escultura (Livros IV a VII) e a relação da arte com seus fatores externos, ou seja, política e instituições (Livros VIII a XII); desde a formação do que entendia por cultura grega⁸¹⁰ até a Roma tardia. Enfim, mais do que um modismo neste aspecto, o gosto grego preconizava, em última análise, olhar-se para a arte do século XVIII não com os olhos do século XVI, mas com os da Grécia Clássica, dos séculos V e IV a. C. Indo, portanto, muito mais além de um ideário normativo o autor aproxima a arte da literatura, Winckelmann compõe um painel cultural muito mais vasto e prenuncia o que hoje entenderíamos como uma ideologia da arte. Pois não só é um instrumento de pesquisa e estudo arqueológicos, mas que também fornece pressupostos para o juízo do valor contemporâneo de uma obra, *vis-à-vis* à história.

A 'redescoberta' dos templos gregos do sul da Itália, particularmente Paestum e Agrigento, e também os da Sicília, iriam ao encontro da busca de uma arte em seu estado mais original e pura. A simplicidade e rigor dórico desta arquitetura, no entanto, a contrapunham com a leveza e suavidade da escultura, que havia sido o modelo para a teoria de Winckelmann. Esta comparação não só levantava os obstáculos do gênero, mas também a própria concepção vitruviana da arte grega, que teria elidido ou menosprezado seus traços mais arcaicos. Isto compeliu o autor a formular a arquitetura como uma síntese da construção material e de sua ornamentação, numa

⁸⁰⁹ "O objeto de uma história circunstanciada (*reasoned*) da arte é retornar à suas origens pelo retorno ao seu progresso e variações até a sua perfeição, marcando sua decadência e queda até o ponto de sua extinção. Uma história da arte concebida segundo estes princípios deveria fazer conhecer os diferentes estilos e as diferentes características dos povos, tempos e artistas; deveria estabelecer os fatos, o mais possível, através do estudo daqueles monumentos da Antiguidade que nos restaram." Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) *apud* Vidler, A. *The writing of the walls*, op. cit., 1987, p. 126. (ing. orig., trad. livre).

⁸¹⁰ Convém esclarecer que o conceito de cultura grega na maior parte do período que Winckelmann tomou por estudo é altamente questionável se quisermos entendê-lo como uma sucessão de períodos artisticamente homogêneos. Neste aspecto é altamente relevante que o próprio autor já considerasse que novas descobertas poderiam vir a alterar este quadro. (N.A.)

polarização que corresponderia, na escultura, ao corpo nu e seu drapejamento (*drapery*)⁸¹¹.

Dessa forma, assim como o escultor, a matéria assumia na arquitetura um aspecto crucial. Como sintetiza Vidler, as qualidades do tijolo, sua composição e fabricação; a natureza da pedra, suas variações regionais e uso; o ferro e sua corrosão pelo tempo; tudo dota o edifício de um caráter⁸¹². E, a partir da observação da construção de paredes antigas, sua teoria se encaminha para uma reconciliação com a idéia vitruviana de simetria, ou seja, calcada na expressão do módulo, que para Winckelmann derivava do processo natural de corte da pedra (estereotomia). E o ornamento, por sua vez, deveria estar alinhado à estrutura de forma clara e sem se confundir com ela: o ornamento deve restar como ornamento, como o drapejamento da escultura de uma vestal “sem jamais obscurecer o belo contorno do corpo nu, visível aos olhos sem restrição”⁸¹³.

arquitetura e imitação

Isto também corresponde ao ideal de uma arte que define como clássica: à medida que o ornamento assume uma riqueza e uma profusão maior, o estilo começa a acusar decadência. O que, para Winckelmann, corresponde culturalmente à decadência histórica dos hábitos, dos gostos e dos costumes das civilizações. Da mesma forma, a arquitetura segue o mesmo ciclo de apogeu e decadência das demais artes, neste processo a imitação parece convergir a si própria, com um sistema de regras e proporções estabelecido por tentativa e erro ou, dir-se-ia, por ‘aprovação geral’ e que, por isso, pouco ou nada teria a ver com a figura humana⁸¹⁴.

arte decadente

Daí, portanto, deriva sua principal crítica à Vitruvius, ou seja, a de que sua proposição de uma regra fixa de proporção, no caso mais específico das colunas, conferia com o modelo estético de um período ‘decadente’ da arte. Então, se as proporções fixas da regra vitruviana só serviam para um período determinado, por acaso haveria regras capazes de referir uma produção numa escala de tempo muito maior ou teríamos de nos confrontar com regras mutantes? E dentre estas, quais seriam as verdadeiras ou melhores? Para Winckelmann, a resposta estaria no comportamento da escultura, particularmente no seu perfil definido, ou seja, numa característica tensão entre as curvas do corpo e o seu perfil. O corpo jovem, mais precisamente, corresponderia ao perfil ideal de uma arquitetura que, sem ser demasiadamente arcaica, tampouco acusaria traços de uma imitação pueril e decadente. E assim, associava o primeiro à arte grega arcaica e o segundo, à arte da Roma de Constantino⁸¹⁵.

agonia do vitruvianismo

As repercussões dos predicados de uma nascente história da arte, nos termos estabelecidos por Winckelmann, foram fundamentais para um reexame do pensamento estético ocidental. Destarte suas preferências pela arte ‘clássica’, torna-se um dos responsáveis por uma sorte de *refundação* do pensa-

⁸¹¹ Não confundir aqui com as expressões ‘roupagem’ e ‘vestimenta’ por que o *drapejamento* ou *drapejado* é uma técnica escultórica sobre o qual repousa parte da argumentação teórica de Winckelmann. (N.A.)

⁸¹² Vidler, *op. cit.*, p. 132.

⁸¹³ Winckelmann (*Ammerkungen über der Baukunst der Alten*, 1761) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 133 (n. 32).

⁸¹⁴ “Entre os gregos, as artes da escultura e da pintura atingiram uma certa excelência mais cedo do que a arquitetura porque esta é mais idealizada que as duas primeiras: ela não pode ser uma imitação de qualquer coisa atual e deve pois, por necessidade, ser baseada em princípios gerais e regras de proporções. As primeiras, que se originaram na mera imitação, encontraram todas as regras determinadas no homem, enquanto a arquitetura foi obrigada a descobrir suas próprias regras por tentativas e a estabelecê-las por aprovação geral.” Winckelmann (*History of ancient art*, 1872) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 134 (n. 36). (ing. orig., trad. livre)

⁸¹⁵ *Ibid.* (n. 37).

mento estético ocidental. Isto porque a fundação de uma história da arte em termos modernos implica numa autonomia estética incompatível com os modelos de uma estética pitagórica. De um lado, deixa esta estética ao relento pela relativização de sua base normativa longamente estabelecida por Vitruvius, Serlio e Vignola; de outro, solapa sua base material ou a ciência de fatos historicamente determinados. A velha estética (pitagórica, normativa) teria de rever seus vínculos com a cultura ocidental numa base bem mais efetiva. No âmbito etiológico, isto equivale a dizer que os europeus teriam que se descobrir como ‘europeus’.

9.3 Hieróglifos e ideogramas

Rousseau e Condillac

Dentro do quadro de teorias que, lançadas a partir de meados do século XVIII, contribuíram enormemente para a configuração daquilo que hoje entendemos como das manifestações da *língua* estão as doutrinas ‘sensorialistas’ e empiristas⁸¹⁶ de Condillac (1715-80), particularmente em seu *Éssai sur l’origine des connaissances humaines*⁸¹⁷ (1776) e suas evidentes repercussões no ensaio de Rousseau, *sur l’origine des langues*⁸¹⁸ (1781). Para o primeiro, a origem da linguagem não dizia respeito apenas à gramática e à sintaxe de pensamentos e palavras, mas também aos signos escritos (pictogramas e hieróglifos) e às linguagens (ou signos) que ‘falam aos olhos’ e não apenas à mente. Noção que está na base, para Rousseau, de uma desconfiança para com a linguagem em geral, particularmente a escrita.

Para Rousseau, as linguagens figurativas teriam nascido primeiro, tendo por base o gesto, que “fala melhor aos olhos do que os ouvidos”⁸¹⁹. A retórica de imagens, portanto, seria auto-evidente partindo-se da presunção de que a escrita seria figurativa desde o nascimento, como no caso dos hieróglifos egípcios e pré-colombianos e mesmo dos pictogramas chineses, tal como estudados pelo Bispo Warburton⁸²⁰. Todo signo visual, portanto, deriva, em maior ou menor grau, da estilização de uma ação ou de uma idéia: por simples generalização (sinédoque) ou por desgaste da própria metáfora (catacrese). Daí a idéia da prevalência de uma linguagem natural, pois o símbolo é naturalmente econômico: “a linguagem mais energética é aquela que o signo tenha tido tudo antes de alguém começar a falar”⁸²¹. Raciocínio tão simples e efetivo, quanto falacioso. Ao “reduzir a arbitrariedade do signo a um mínimo; todos os signos atuando no nível da onomatopéia”⁸²², Rousseau cai em sua própria armadilha. O retumbante enunciado nos deixa sem saber se ele está a defender uma inflação metafórica da imagem ou redução da linguagem à pura gramática ou até mesmo um posicionamento contra os artifícios lógicos desta última. Ora, num trabalho artístico, particularmente no caso da arquitetura, isto não significaria acabar com sua redundância natural? Rousseau, precipitadamente, confunde dizer com mostrar. Talvez, em suas invectivas em favor do primitivo, do mundo anterior à linguagem, ele não fosse muito além de uma fantasia escapista ao *logos*. Entretanto, sua

⁸¹⁶ Empregaremos as formas ‘sensorialista’ ou ‘sensitiva’ como designação daquilo que é próprio aos sentidos ou impressões sensoriais (Houaiss, 2004). Cremos que a forma ‘sensualista’ deturpa o sentido original da proposição. (N.A.)

⁸¹⁷ Paris, 1746.

⁸¹⁸ Rousseau, J-J. *Éssai sur l’origine des langues*, 1781.

⁸¹⁹ *Id.*.

⁸²⁰ William Warburton (*Divine Legation of Moses Demonstrated from the Principles of a Deist*, 1738) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 139. Trata-se do primeiro trabalho a propor uma separação entre o signo escrito e sua representação fonética. (N.A.)

⁸²¹ Rousseau (*Discours sur les sciences*) *apud* Vidler, p. 140.

⁸²² Rousseau, J-J. *L’Origine des langues*, *op. cit.*, p. 501.

abordagem não deixa de fazer transparecer a fé irracional numa gramática congelada e imutável, como no caso da arquitetura, da aceitação tácita das regras do vitruvianismo.

gramática e simbolismo

A transposição do século XVIII para o século XIX foi marcada pelo entusiasmo do 'deciframento' dos signos escritos (hieróglifos), o que nos conduz a dois mundos distintos. Um da possibilidade do estudo comparado de gramáticas e outro das possibilidades latentes da interpretação. No primeiro caso se depreenderia a idéia de uma gramática universal quase como uma constante física, como no caso mais específico do estudo das alegorias por Court de Gébelin e do comportamento simbólico das obras de arquitetura, por Viel de Saint-Maux, autores já discutidos no capítulo precedente. No outro caso, os pressupostos visariam o encadeamento de significados latentes, seja segundo uma idéia de 'fisionomia' ou mesmo nos termos de uma *architecture parlante*.

No caso específico do estudo gramático, Court de Gébelin via o comportamento simbólico (alegorias) como uma necessidade dos povos primitivos que ainda não tinham a escrita⁸²³. Transposta diretamente para arquitetura, esta idéia nos leva a entender o edifício e suas partes como possuidoras de uma significância iconográfica, segundo a possibilidade de uma transição entre os atributos denotativos deste (tipologia) e o poder simbólico de sua ornamentação (*décor, decorum*), ou vice-versa. Explicando melhor, é o que Vidler denominou como a passagem da 'escrita nas paredes' para a 'escrita das paredes'⁸²⁴. Se do texto de Gébelin depreendemos que a alegoria é um recurso primal ou primitivo, no percurso do signo à palavra e desta ao texto chegamos ao estilo (meta-linguagem) como última instância de controle. E aí nada nos impede de afirmar que a estilização seja uma via incontornável. Uma vez estabelecidos os elementos necessários a uma tipologia dada (hieróglifo, ideograma), não restaria senão o paulatino jogo do refinamento estilístico. Caso contrário, se a alegoria inicial enfim submergisse em meio à profusão ornamental, estaríamos diante de um claro sintoma de decadência. Mas, então, se a estilização é a apropriação artística ou poética dos significantes lingüísticos (signos), então ela (a arte) ocorre justamente no sentido que Rousseau mais abominava, o do desenvolvimento autônomo e da artificialidade.

No caso do comportamento simbólico, Charles Viel de Saint-Maux, cujas idéias já aludimos no cap. 7, retoma os argumentos de Gébelin sobre o significado ritual de cada símbolo, mas num sentido bem mais restrito. Partindo dos ritos da agricultura, particularmente os ligados à fertilidade da terra, o edifício não se compraz em ser apenas uma cabana primitiva, mas acaba agregando uma série de símbolos inicialmente inscritos: mapas do mundo conhecido, signos do zodíaco, calendários solares e lunares e alegorias da ciência dispostas nas paredes e nas abóbadas (Fig. 8.49.b - O globo de Lequeu). Para ele todo simbolismo configuraria uma espécie de 'rústico Panteão' a ser melhor configurado: a invenção da abóbada agrega um simbolismo de substituir a abóbada celeste; os signos do zodíaco são cinzelados na arquitrave e domos são ornamentados com estrelas; a frisa ou *zophorus* foi as-

⁸²³ "Como causas destas alegorias, vimos que nos primeiros tempos os homens eram privados de meios para comunicar suas idéias rapidamente pela escrita; eles desenhavam com largos perfis, nas paredes dos templos, figuras de pessoas distintas, cada uma caracterizada por um símbolo apropriado, representando cada estação, mês e seu labor, cada festival da estação." Court de Gébelin (*Monde primitif, 1773-84*) *apud* Vidler, p. 141-42. (ing., orig., trad. Livre)

⁸²⁴ *Id.*, p. 142.

sim denominada por sua significância zodiacal e o tríglifo foi uma representação do tripé sagrado. Templos circulares eram dedicados ao sol; o número de degraus eram calculados pelo número de planetas; as colunas medidas pelo número de dias e meses. Certas colunas continuaram a se referir à fertilidade, cobertas por seios e recheadas com signos da agricultura e da cosmologia⁸²⁵. Esta ortodoxia, calcada na origem antropológica de cada elemento e, particularmente, na crença em seu valor normativo e perfeitamente definido, é justamente o que faz com que Saint-Maux se oponha às rapsódias simbólicas de Ledoux e Boullée.

horizonte ampliado

Entretanto, temos que considerar que a base de julgamento arquitetônico, à época dos escritos de Viel de Saint-Maux havia se ampliado de forma considerável desde as medições de Desgodets. Seu Panteão rústico não tem era, nem geografia. É calcado segundo uma necessidade ou expressão universal. Idéia coerente com um estágio civilizatório intermediário entre o gesto e o signo. Suas proposições já pressupõem o conhecimento de relatos mais recentes e levantamentos mais precisos do Médio e Extremo Oriente⁸²⁶. Então, a emergência de uma crescente base comparativa, e estamos falando de livros, relatos e edições ilustradas, ainda que de forma um tanto imperfeita e episódica, reforça a percepção relativista da experiência estética. E como não associar este tropismo da estética ao predicativo kantiano da “beleza que atrai universalmente e sem conceito”? A depender do entendimento de alguns arquitetos seus contemporâneos, a Estética moderna já nascia relativista.

novo epistema

Ora este já é um dado novo e objetivo a por em xeque a velha doutrina vitruviana. De mesma forma que Winckelmann tenta demonstrar que o padrão estético estabelecido por Vitruvius para as ordens conferia com um período de decadência, Viel de Saint-Maux contestava a validade dos preceitos da quase todos seus preceitos do segundo, expostos em seus livros “ininteligíveis”, “cheios de contradições” e que erravam ao tentar impor um “único molde a todas as ordens”⁸²⁷. Tais asserções, embora extremamente importantes para uma discussão teórica ou crítica, ainda tinham pouca chance de servir à prática profissional da arquitetura. Mas são elas que conduziram a um novo patamar de discussão, este sim, capaz de reorientar a prática arquitetônica. Ao umbral dos 1800, se delineava enfim a necessidade de uma abordagem teórica pós-barroca ou neoclássica, convincente e abrangente, de transição, com suficiente poder descritivo e capaz de legitimar pelo menos uma boa parte da prática profissional.

9.4 Um dilema sagaz

Quatremère de Quincy

No ambiente intelectualmente febril da França que vai do período pré-revolucionário à constituição do império napoleônico, desenhado entre as décadas de 1790 e 1830, aceleram-se certas transformações não só na prática, mas também na própria concepção da arquitetura. Se remontarmos ao debate iniciado por Laugier em meados do século XVIII, no entanto, não poderemos ver isso como novidade, nem como uma grande ruptura. Ocorre que

⁸²⁵ Viel de Sain-Maux (*Lettres sur l'architecture*, 1787) *apud id.*, p. 143 (n. 24)..

⁸²⁶ Trata-se dos relatos de Frederick Norden (*Voyage d'Égypte et de Nubie*, 1755), Kaempfer (*Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire au Japon*, 1732), Cornelius de Bruin (*Voyage au Levant*, 1770) e Richard Pococke (*Voyages de RP en Orient, dans l'Égypte, l'Arabie, la Palestine, la Syrie, le Thrace, etc.*, 1772-73) *apud Vidler*, op. cit., p. 142.

⁸²⁷ *Ibid.*

só então os efeitos daquela discussão estavam sendo percebidos na prática. A questão do gosto grego e da arquitetura gótica, os novos horizontes desenhados pelas publicações que retratavam não apenas as obras da antiguidade grega, mas também do helenismo, do Japão e da China; a introdução do cálculo estrutural e a formação dos novos quadros da engenharia civil; o ensino de arquitetura; o embate entre a tradição e a inovação no período napoleônico são pontos que confluem com considerações sobre linguagem, decifração de hieróglifos e teses arqueológicas. Tudo isto produziu um alargamento sem precedentes dos horizontes culturais e estéticos europeus. E nenhum artista ou arquiteto já precisaria ficar preso a um paradigma geográfico como nos séculos anteriores. Pois justamente esta questão de entender o juízo de valor face a um crescente relativismo cultural é o motivo que desafiaria o gênio e a maturidade do realista e erudito, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)⁸²⁸.

Filho de rica família enobrecida, o jovem, posto desde cedo no caminho da advocacia, deixou-se levar no gosto pelas artes e, particularmente pela arquitetura e escultura, tendo feito estadas em Roma e Nápoles. De gênio conservador e amigo de artistas como o escultor e entalhador Antonio Canova, os arquitetos Charles Percier, Pierre-François-Leonard Fontaine e Charles-Louis Clérissieu⁸²⁹ e do escultor Pierre Julien, todos vinculados ao então emergente gosto neoclássico, Quatremère nunca foi pessoa muito bem quista na sociedade pós-revolucionária e, como Ledoux, acabou condenado, inocentado e libertado⁸³⁰. Foi secretário Perpétuo da *Académie des Beaux-Arts*, cargo que ocupou de 1816 a 1839, e também professor de arqueologia junto à Biblioteca Nacional desde 1818, tendo sido agraciado com a *légion d'honneur*.

teoria sem modelo

Dono de uma erudição insuportável, como atestava o também erudito e enciclopedista Pierre Larousse, tanto pela prolixidade como pelo pedantismo, é comum encontrar-se a obra de Quatremère sob as névoas da incompreensão. Seus vastos conhecimentos de arqueologia, nunca negados por nenhum de seus contemporâneos, advêm de uma tentativa colossal, quicá ingênua, de ordenar, classificar, datar e valorar a produção artística 'universal'. Consciente da obsolescência dos cânones barrocos e da emergência de uma nova postura face aos desafios contemporâneos, ele tenta, a partir des-

⁸²⁸ Intelectual prolífico, destacamos, dentre sua vasta produção sua contribuição (colossal) ao *Dictionnaire d'architecture* (cerca de 1.500 páginas), da *Encyclopédie méthodique*, publicados pelo editor Panckoucke, em 3 volumes, em Paris, entre os anos de 1788 e 1825. Também importantes são os ensaios de âmbito estético *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement* (1791); *(Essai) sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), *(Essai) sur l'idéal dans ses applications pratiques aux arts du dessin* (1837) e o *De l'Universalité du beau et de la manière de l'entendre* (1827). Constam ainda biografias como *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* (1824); *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti* (1839), *Canova et ses ouvrages* (1834); tratados arqueológicos como *De l'Architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque* (1803); *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins* (2 vol., 1829), e *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique* (1814); artigos de encomenda como *Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent...* (1815); e obras históricas como *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux* (1830); *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (1832, 2 vols.). Nesta última reaparecem os verbetes dos dois primeiros volumes como *Caractère* e *Décoration*. As formas mais conhecidas dos títulos foram sublinhadas.

⁸²⁹ À Clérissieu, particularmente, também *légion d'honneur*, coube a honra de ter recebido uma encomenda para um projeto na América, feito pessoalmente por Thomas Jefferson, então embaixador em Paris.

⁸³⁰ Por ter participado da Insurreição Realista de 13 de vendémiaire (Ano IV da Revolução). (N.A.)

tes, resgatar a tradição vitruviana, bem como desta apontar uma via normativa mínima capaz de aparar os excessos do gosto 'particular'. Esta superação, tal como em Laugier, se propõe pela via intelectual, ou seja, por via de um texto descritivo. Também, como em Winckelmann, a quem tributava enorme respeito, Quatremère erige um sistema com definições e conceitos o que, no estudo da arte, é quase sempre inexistente, insuficiente ou insatisfatório. Debilidade que seria, justamente, o *leitmotiv* de sua tentativa de estabelecer um corpo doutrinário para a arte em geral, no caso, escultura, pintura e arquitetura. A doutrina de Quatremère é uma teoria sem modelo, em suma, puro enunciado, própria a um diletante, mas que, por possuir conhecimentos incomuns tanto aos arquitetos como aos artistas se crê capaz de formular conceitos e valorações sobre a arte e suas expressões. Entretanto, o que escreve é demasiado erudito para os arquitetos e demasiado técnico para os enciclopedistas. Mesmo assim, sua prolixidade pouco difere, por exemplo, da de um Viollet-le-Duc ou mesmo de um Pierre Larousse e é típica do pensamento erudito francês do séc. XIX. Trata-se, portanto, de textos que não se definem como técnicos, artísticos, literários ou simplesmente enciclopédicos e tentam ser, na verdade, todas estas coisas ao mesmo tempo.

definição retroativa

As categorias de pensamento de Quatremère tornaram-se mais conhecidas do meio acadêmico nas últimas três décadas a reboque do estudo do ensino *Beaux-Arts* e da arquitetura visionária francesa, motivado, em boa parte, pela desconfiança de uma visão demasiado esquemática e estereotipada da produção arquitetônica do século XIX, até então vigente⁸³¹. Mas nem sempre suas categorias foram muito bem assimiladas, ou o foram com interesses muito particulares, traindo seu âmbito lingüístico original. Tipo, modelo, caráter, imitação já eram categorias de domínio público muito antes de figurarem em seu *Dictionnaire*. Quatremère manifestava uma consciência aguda deste processo e por isto antes de ir além, devemos reconstituí-las em seu estado original. Mas que, como toda obra antiga, requer um esforço interpretativo de releitura, procurando basicamente entender a formulação de tais proposições em seu tempo, com os recursos filosóficos e científicos então disponíveis de forma a situar sua validade, bem como de suas repercussões *vis-à-vis* à produção contemporânea.

Até aqui, a procura por traços evolutivos ou genealógicos de uma teoria de estilo, tem-nos mostrado até este ponto uma via de mão única, trilhada por um grupo privilegiado de pensadores, alguns mais integrados e outros um pouco mais marginalizados talvez, mas todos dentro de uma linha única, acrescentando, sistematizando ou refutando. Mas apesar de restrito este grupo mostra uma clara preocupação em entender a arquitetura como um campo amplo e complexo, onde o aporte teórico se mostra, em geral, falho, incompleto ou inadequado, em parte porque algumas invectivas reducionistas nem sempre foram bem sucedidas por omitirem partes importantes do fenômeno. No entanto, justamente aquelas tentativas de redução que, com todo cuidado, procuram preservar a integridade do fenômeno, mantendo espaço para sua apropriação criativa, mostram-se como as mais duradouras. Por isto, ao mesmo tempo em que o estudo do estilo nos recompõe, paulatinamente, cada estágio destas concepções, nos leva direto ao pensamento de Quatremère, por que ele, justamente, ousa abordar esta questão não só de forma frontal e explícita, mas segundo um raciocínio categórico e formal. A

⁸³¹ Em seu livro *Los Ideales de la Arquitectura Moderna* (1969), Peter Collins, um estudioso da arquitetura do século XIX, menciona Quatremère apenas uma vez. (N.A.)

modernidade do feito, no entanto, ao partir como mediação entre o perceptivo e o cognitivo, também prenuncia um embasamento fenomenológico, ainda que prematuro.

imitação

Em linhas gerais, seu pensamento se insere na tradição imitativa de linhagem vitruviana, ou seja, fundamentada na apropriação humana do fenômeno natural. Se para as ordens ou para a cabana se pode supor uma origem ou seu momento primal de transformação, assim também vale para a arte. Esta humanização da natureza é como se fosse o acorde original de processo de progressivo afastamento. A estilização, portanto, é uma decorrência inevitável e fruto do artifício. O retorno às origens significa então uma correção de rumo, um *étos*, uma retomada do ato primitivo como princípio estético, recolocando a idéia do gesto original como alegoria.

O ideal de beleza do 'gosto grego', por exemplo, não era algo de valor em si, mas observando-se o modo como os gregos chegaram a ele se poderia constituir um padrão de beleza próprio, original e independente. É exatamente o argumento que propunha Ribart de Chamoust em seu *L'Ordre français trouvé dans la Nature* (1783), já citado, para retomar e justificar a idéia de uma 'ordem francesa'⁸³², mas também para chamar a atenção sobre o processo de apropriação, para ele muito mais importante que uma forma nova de ornamento. Dessa forma, o tipo, em sua concepção, é o primeiro passo do afastamento da natureza. A regra é simples e não permite que se confunda com a imitação literal: a natureza provê o tipo, o homem o transforma em arte⁸³³. Mas, para ele, o tipo é um primeiro passo que implica numa apropriação cognitiva do homem "para subjugar a natureza, para fazê-la (a natureza) adequada a seus costumes e favorável a seus prazeres"; já o segundo passo, o arquétipo, cabe ao *artista* selecionar dentre os objetos sensíveis da natureza aqueles que, com correção e propriedade, "incendeiam e consertam, ao mesmo tempo, os fogos de sua imaginação".⁸³⁴

Nesta linha, Quatremère retorna à questão de maneira um pouco mais clara e convincente, insistindo na distinção entre tipo e modelo, respectivamente aos passos propostos por seu conterrâneo (Ribart de Chamoust). O tipo, portanto, se apresenta como uma estrutura lógica, pré-formada, mas indistinta, o modelo uma realidade sensível, singular e, de certa maneira, imprevisível. O primeiro, como a *gramática*, é uma lógica da linguagem do objeto estabelecida por consenso; o segundo, como *estilo*, se submete ao desígnio pessoal do artista, ao seu senso de adequação.

Mas é importante que se note que a gênese de sua reflexão não se aplica só à arquitetura. Suas categorias teóricas nasceram de uma reflexão conjunta e epistemológica de todas as artes da época, daí sua preocupação recorrente com a fixação do que é bom e adequado a cada uma delas (*limites*), bem como a emulação de vícios de origem como certas transposições da poesia

⁸³² Pretendia montar uma Ordem "com todas as proporções, graça e riqueza encontradas nas colunas gregas", mas com "o caráter de originalidade adequado a uma ordem de arquitetura que, elegante e rica, caracterizaria a Nação". Ribart de Chamoust (*L'Ordre français trouvé dans la nature*, 1783) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 149 (n. 11). (ing. orig., trad. livre)

⁸³³ *Ibid.* Quatremère era francamente contra a imitação literal e insistia na idealidade do recorte da natureza e nos limites expressivos de cada gênero: « On a vu comment la prétention à une ressemblance entière, interdite à l'image nécessairement partielle, porte l'artiste à convoiter hors du cercle de son art, des ressources étrangères, qu'il ne sauroit se rendre propres. Montrons maintenant, comment l'ambition tout aussi illusoire d'une vérité mal entendue, pousse l'imitateur dans un excès opposé, et le retenant en deçà des limites naturelles de son art, lui fait abdiquer une partie de ses avantages et de ses moyens. » de Quincy, Q. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux Arts*, 1823, p. 86-7.

⁸³⁴ Ribart de Chamoust. (*L'Ordre français trouvé dans la nature*, *op. cit.*). *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 149 (n. 15).

tipo e modelo

para a pintura, da pintura para a arquitetura e assim por diante⁸³⁵.

A palavra tipo, ao final do séc. XVIII, era empregada para designar a idéia de algo que era, ao mesmo tempo, vago e preciso. Vago no mundo das formas ideais e preciso na qualidade expressiva de diferentes tipos edilícios⁸³⁶. Em seu emprego geral assume conotações místicas, particularmente de gênero bíblico, designando cidades celestiais, mas também sendo usada como sinônimo de seu cognato 'arquétipo', como referência às 'idéias arquetípicas' de Platão, ainda que de maneira um tanto sarcástica. No caso da maçonaria o 'templo de Salomão' exprimia o tipo da 'verdadeira arquitetura'. Winckelmann sugeria o tipo como um ideal de beleza, por exemplo, do ideal feminino na estatuária grega⁸³⁷. Neste sentido a analogia conduz à imitação do mundo natural, a *belle nature*, em oposição à possibilidade de refinamento pela mão humana ou construção intelectual posterior, acepção que era comum à pintura e à escultura da época e que o jovem Quatremère, maçom e estudante de escultura soube muito bem assimilar.

Quatremère conhecia muito bem as idéias de Winckelmann, por intermédio de seu amigo Canova, e neste aspecto pesa a distinção que tentou estabelecer entre tipo e modelo. Partindo de uma reconstrução etimológica, a palavra tipo para os gregos tinha o significado de 'marca, impressão, caráter da escrita', para os latinos 'medida, maneira, método, regra' e para os italianos, o objeto da imitação, o *modello*. No vocábulo *Type* do *Dictionnaire*, seus argumentos procuram fixar uma relação simbiótica: "o modelo, como entendido na prática da arte, é um objeto que deveria ser repetido como ele é; o tipo, ao contrário com respeito ao qual cada artista deve conceber obras de arte que não têm nenhuma semelhança entre si"⁸³⁸. E aí podemos perceber uma aproximação do tipo como equivalente de uma gramática: um referente que permite uma evocação da finalidade de um edifício, por exemplo, mas sem obstruir suas infinitas possibilidades de materialização. Daí o seu enunciado clássico expõe seu verdadeiro sentido: "tudo é preciso e dado no modelo, tudo é mais ou menos vago no tipo"⁸³⁹.

Como Alberti, este erudito apela a um novo pacto com o espectador, mas procurando ir além do discurso representativo que fundamentou o sistema clássico-barroco. A cisão 'moderna' que propõe Quatremère reforça o ideal de estrutura real e efetiva de Laugier. Na linguagem natural e sensitiva de Condillac e Rousseau, onde a noção de tipo, sem estabelecer uma função normativa, vê a possibilidade um controle prévio sobre o resultado da composição, particularmente em termos comunicativos. Concepção que se aproxima da idéia de adequação, do *decor(um, atio)* vitruviano. Vale aqui, como exemplo, sua observação às *barrières* de Ledoux, cuja 'desnaturalização' e 'decomposição' de elementos heterogêneos e distorções de escala lhe pareci-

⁸³⁵ Para Quatremère toda imitação aspirava a um ideal, porque a imitação perfeita era impossível ou então mera cópia: "Cette erreur de l'artiste ne consistera plus à prétendre doubler ou multiplier les moyens de ressemblance propres de son art ; au contraire, resserant, si l'on peut dire, le cercle de ses attributions, méconnoissant et la nature de l'imitation, et le caractère d'image qui la constitue, et l'espèce de ressemblance qui appartient à tout ouvrage fictif, il ne visera, dans son horizon rétréci, qu'à identifier l'ouvrage avec le modèle individuel. Il affectera de l'en faire approcher au point de lui donner l'air d'y avoir été calqué. Il échangera (moralement parlant) le charme qui tient à ce qu'il y a de fictif dans l'apparence, contre le désenchantement d'une fausse vérité ; enfin, la liberté de l'imitation contre la servilité de la copie. » de Quincy, Quatremère. *De l'imitation dans les Beaux Arts*, 1823, p. 87. Outra obra que dá um tratamento epistemológico ao tema é o *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres d'imitation propres des arts du dessin* (Paris, 1838).

⁸³⁶ Vidler, *op. cit.*, p. 147.

⁸³⁷ Diderot (*Encyclopédie*, 1777) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 148 (n. 7).

⁸³⁸ de Quincy, Q. (*Type*. In: *Dictionnaire d'Architecture*, 1832) *apud* Vidler, p. 152 (n. 28).

⁸³⁹ *Ibid.*

am inadequados, lembrando que o ‘tipo’ do arco triunfal seria muito mais adequado para as entradas da cidade⁸⁴⁰.

Sylvia Lavin⁸⁴¹ alerta para o fato de que Quatremère vai ainda um pouco mais longe ao negar qualquer relação divina à sua concepção de tipo. O tipo, para ele, era algo estritamente feito pelo homem. O tipo então se baseava numa apropriação da natureza que, dependendo das condições ‘geográficas’ de cada cultura, poderia implicar desenvolvimentos e concepções diferentes de tipo epigenético⁸⁴², ou seja, relativo estudo das condições que propiciam determinados desenvolvimentos culturais, abrindo caminho para uma concepção etnográfica da arte e da arquitetura.

Como decorrência, a cabana de Laugier seria “um princípio, que, para a arquitetura deveria ser como um axioma para a moral”⁸⁴³. Admitindo que a *cabane de bois* fosse essencialmente um *modelo* (sic) grego, a *gruta* e a *tenda* seriam os tipos aplicáveis, respectivamente, aos escuros interiores da arquitetura religiosa egípcia e à arquitetura leve e *móvel* (sic) nas finas estruturas de madeira dos chineses⁸⁴⁴. Mas só a cabana era um modelo generalizável e suscetível a um grau de desenvolvimento, sendo, portanto, a origem de toda arquitetura civilizada, dos gregos até o presente. Neste sentido, como comenta Vidler, “o tipo atuou para explicar diferenças culturais e regionais ao mesmo tempo em que afirmando um *standard* fixo e preferencial, sorte de classificação congelada de uma história interminavelmente relativizada”⁸⁴⁵.

Portanto, o templo grego, o mais universal dos tipos coincidia com o tipo ideal de beleza clássica, era constituído somente pelos traços mais essenciais do tipo. Poderia também ser entendido como o tipo atrás do tipo ou de tipos particulares ou, nos termos de Quatremère, tipo geral e tipo relativo. Sobre este último insistia que não se tratava nem de um programa, tal como entendia Durand, nem da aplicação de precedentes antigos, mas, surpreendentemente, como nota Vidler, de um viés funcionalista, no sentido de uma forma típica respondendo ao uso típico, tomando o exemplo de “certas artes mecânicas”⁸⁴⁶.

tipo e caráter

Como já vimos, a palavra grega *typos* designa ‘modelo, matriz, molde’, mas também ‘impresso ou impressão’ derivadas do ato de ‘bater’ ou ‘imprimir’. Para Quatremère isto implicava num segundo estágio de relação de sua proposta etimológica, da conexão entre tipo e caráter:

“Esta palavra vem do grego *χαρακτηρ* (marca impressa, forma distintiva), formada do verbo *χαραδδευ* (gravar, imprimir). Então caráter significa uma marca ou figura traçada na pedra, metal, papel, ou outro material, com um cinzel, buril, escova, caneta ou outro instrumento de forma a ser o traço distintivo de alguma coisa. Em linguagem figurativa isto quer dizer aquilo que constitui a natureza do ser, de maneira distintiva e própria.”⁸⁴⁷

Com isto uma teoria de tipos não se afigura como mera taxonomia de aspec-

⁸⁴⁰ *Id.*, p. 162.

⁸⁴¹ Lavin, S. *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*, 1992.

⁸⁴² *Id.*, p. 91.

⁸⁴³ de Quincy (*Cabane* in: *Dictionnaire*, *op. cit.*) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 150 (n. 22-23). (ing. orig., trad. livre)

⁸⁴⁴ *Id.* (*Caractère*), *id.*, p. 151 (n. 24)

⁸⁴⁵ Vidler, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁴⁶ *Id.*, p. 153.

⁸⁴⁷ de Quincy (*Caractère*. In: *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 477) *apud* Vidler, *op. cit.*, p. 154, n. 37. (fr. orig., trad. livre)

tos genéricos, mas também como uma teoria da determinação geográfica dos gêneros artísticos e seus tipos, aos moldes da sistemática de Linnaeus, Buffon e Adanson, calcada na oposição entre tipicidade e caracterização. A visão da arquitetura como um processo natural, exposto ao jogo dos fatores naturais, também permitiria a configuração do que Buffon denominava de um 'protótipo geral de cada espécie' é o que motivaria Quatremère a compor um de seus verbetes mais longos da *Encyclopédie Méthodique*. A idéia não é nova e o próprio autor credita à Winckelmann a visão de que só a Grécia com seu clima mediterrâneo reuniria as condições climáticas para uma arte equilibrada e perfeita.

Portanto, a linguagem opera de acordo com o meio. A linguagem da arquitetura é a expressão destes meios e surge naturalmente como a sociedade e suas instituições⁸⁴⁸. Tal é o sentido da verdadeira imitação: a arte mais desenvolvida é aquela que mais se distancia do literal em benefício de uma visão progressivamente mais abstrata.

Aí repousa a origem, segundo Quatremère, de três tipos de arquitetura. Da Ásia teria se originado o 'gênio da hipérbole', o gosto pelo gigantismo e de tudo que quebra as barreiras do possível. Daí provém os arabescos, os caprichos, e a arquitetura desregulada e licenciada⁸⁴⁹. Entra a 'licença' da Ásia e a 'servidão' do Egito se encontraria o ideal de perfeição e equilíbrio representado pela arquitetura grega, a única capaz de expressar balanço (equilíbrio!), nuance e delicadeza. E, assim, retoma a idéia de 'transplantação' de Blondel⁸⁵⁰: no frio norte da Europa os modos gregos jamais encontrariam condições de difusão e onde quer que tenha havido tentativas estas foram desnaturalizadas a ponto de perderem todas as suas características originais.

Talvez no sentido de evitar confusões com uma previsível sobrecarga para o conceito de tipo e modelo, autor sugere o emprego do termo fisionomia como decorrência daquilo que chamou de caráter *distintivo*, termo suficientemente genérico capaz de designar um caráter 'geográfico' bem delineado. Então a leveza da arquitetura chinesa, o peso visual da egípcia, a graça e a leveza da grega e o luxo da romana são traços fisionômicos marcantes e que, independentes de um tipo peculiar de edifício, são suscetíveis à variedade e ao nuance⁸⁵¹. Já o caráter *relativo* seria a forma de identificar o caráter ligado às finalidades ou diferentes tipos de edifício, "sinônimos de propriedade e adequação" e cujas singularidades seriam inabordáveis desde um ponto de vista de uma teoria geral⁸⁵².

⁸⁴⁸ "O caráter da arquitetura de diferentes povos consiste num modo de ser, numa conformação ditada pelas necessidades físicas, moral e costumes e na representação dos climas, das idéias, dos gostos, dos *mores*, dos prazeres e, especialmente, do caráter de cada povo." *Ibid.*, (p. 492) Vidler, *id.*, p. 156 (n. 42). (fr. orig., trad. livre)

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 494. Vidler, *op. cit.*, p. 157 (n. 43).

⁸⁵⁰ Vidler, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁵¹ Referindo-se ao caráter 'fisionômico' Quatremère esclarecia que este "é para a arquitetura o que a fisionomia é para a face que, enquanto fixadas e dadas, não impedem todas as paixões, todas as sensações, todos os movimentos da alma sendo retratados numa variedade de modas; mas como há certas fisionomias onde o jogo das paixões é liberado mais facilmente, há também certas arquiteturas cujo caráter distintivo é tão pronunciado que as outras sortes de caráter dificilmente se manifestarão." de Quincy (*Caractère*, p. 498) *apud* Vidler, p. 158, n. 48. (fr. orig., trad. livre)

⁸⁵² "A arte de caracterizar, ou seja, de tornar sensível, por meio de formas materiais, as qualidades intelectuais e as idéias morais que podem ser expressas nos edifícios; a arte de se fazer entender por meio do acordo e adequação de todas as partes constituintes de um edifício, sua natureza, sua propriedade, seu uso e seu propósito; esta arte, eu digo, é talvez, de todos os segredos da arquitetura, o mais fino e o mais difícil de desenvolver e de compreender. Este feliz talento de sentir e fazer a fisionomia própria a cada monumento; este claro e delicado discernimento que faz perceptível as diferentes nuances de edifícios que à primeira vista parecem insuscetíveis a quaisquer distinções características; este sábio e discreto uso das diferentes maneiras que são como os tons musicais da arquitetura; a hábil mistura de signos que podem ser

Esteticamente, sua doutrina do caráter finaliza com uma distinção entre beleza ideal e imitativa, tomada da teoria clássica da pintura e da escultura. O caráter ideal seria a aproximação com a alta poética das artes e o caráter imitativo aquele específico de cada obra. Em termos arquitetônicos o primeiro consistia na comunicação de idéias por meio das formas arquitetônicas, sendo 'para a arquitetura o que a poesia é para a linguagem, a linguagem poética da arte'⁸⁵³. Tratava-se da expressão comum a certas obras tais como o poder, força e grandiosidade de um Templo de Júpiter ou a delicadeza e alegria de um templo de Vênus. Já o caráter imitativo tratava da escolha das formas, proporções, tipo de construção e recursos ornamentais, num nível de intervenção já bem específico da realização da obra. Seu sentido era o da adequação ao local e aos meios disponíveis, da gradação do luxo e da ornamentação apropriada a cada tipo edifício. Adotada a partir de 1795 pela *Académie des Beaux-Arts*, quando da reestruturação da *École des Beaux-Arts*, a doutrina de Quatremère reforça as idéias de Blondel sobre o caráter e, ao repropô-las numa base bem mais ampla, revela seu propósito pedagógico. Assim, ao expor os alunos da academia a um repertório histórico e instá-los a desenvolver um juízo crítico e parcimonioso, punha-os no caminho do controle da expressão e seus meios⁸⁵⁴. Aí os sistemas proporcionais da tradição vitruviana até poderiam ser utilizados, mas sua importância já havia se tornado secundária.

linguagem

Profundamente influenciado pelo ideário da *architecture parlante*, Quatremère entendeu as artes em geral como linguagem de forma estrita e literal. Para ele a arquitetura era linguagem porque podia ser considerada "um meio de expressar ou representar alguma coisa (...) tornando perceptíveis idéias intelectuais (...) ou usos particulares"⁸⁵⁵. Se, por um lado, evidencia-se uma tentação reducionista em termos gramaticais, como se acusa em sua classificação tipológica, por outro, permanece um nível de ambigüidade recorrente quando se trata do poder simbólico dos atributos plásticos ou ornamentais. Mesmo mostrando-se um bom entendedor das propostas de Boullée, de uma "bem montada linguagem composta de signos geométricos"⁸⁵⁶, ainda creditava um valor orgânico de suma importância à decoração, para ele, um "um tipo de escrita (...) uma linguagem cujos sinais e expressões deviam ser dotados de significação precisa e capazes de transmitir idéias"⁸⁵⁷. Mas, diferentemente da inscrição, o ornamento lhe parecia muito mais potente para a caracterização de monumentos por sua associação simbólica e alegórica⁸⁵⁸.

O problema de um raciocínio deste gênero, *ut pictura poesis*, é fornecer argumentação para a transposição de argumentos extra-arquitetônicos sob qualquer pretexto. Em primeiro lugar aparece a ilusão de transposição direta de idéias literárias e filosóficas ou mesmo de um tipo de julgamento desta

empregados pela arte para dizer aos olhos e à mente; este preciso e fino toque ... só pode ser imperfeitamente delineado em teoria.' *Ibid.*, p. 500. Vidler, p. 159, n. 50. (fr. orig., trad. livre)

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 502. Vidler, p. 158 (n. 49).

⁸⁵⁴ Vidler, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁵⁵ de Quincy (*Caractère*, p. 512) *apud* Vidler, p. 160 (n. 52). (fr. orig., trad. livre)

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ "Quando uma forma [o círculo] é como que rigorosamente pedida pela necessidade e pela natureza das coisas (...) ela se torna o motivo essencial e o tipo do edifício." *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

⁸⁵⁸ "O uso de atributos oferece ao arquiteto o mais vasto e ilimitado campo para caracterizar monumentos porque a invenção de atributos não tem mais limites que a arte da alegoria. Ninguém pode mudá-las, modificá-las, renová-las de diferentes maneiras; o gênio, o único mestre neste campo, não tem nada a temer senão torná-los obscuros pelo poder das novas combinações." *Ibid.* (p. 516) *apud* Vidler, p. 161 (n. 54). (fr. orig., trad. livre)

mesma ordem. Em segundo, isto justificaria a inclusão de alegorias forçadas sob a forma de um drama ou narrativa decorativo como no rococó. Este, justamente o ponto fraco da proposição ‘lingüística’ de Quatremère. Daí, o inevitável reparo de quem se sentia pouco à vontade em teorizar arquitetura, reafirmando o uso da alegoria como “discurso figurativo” que faz a arquitetura “uma linguagem ocular, uma sorte de escrita hieroglífica”⁸⁵⁹. Por isso, todo o discurso centrado numa teoria geral da imitação (relativa ao conjunto das artes), mesmo mencionando e teorizando explicitamente, parece confundir a natureza do desenho arquitetônico com a do desenho pictórico. Assim, a parte mais importante do legado de Blondel, Ledoux e Boullée havia sido ofuscada. Talvez Quatremère, com isso, quisesse apenas chamar a atenção para a importância de sua causa, de modo a pautá-la no trabalho cotidiano dos arquitetos. Mas a natureza discursiva da ideação de Quatremère não considerava, de fato, a questão geométrica como fator suficientemente expressivo⁸⁶⁰.

Sintetizando seu ideário de conexão da arquitetura com a linguagem, a teoria de Quatremère parece repousar em cinco pontos capitais:

- i. no caráter universal de uma linguagem arquitetônica, pautado por elementos inatos e naturais à arte da construção tais como colunas, vigas, capitéis, presentes em diversas arquiteturas em todo mundo e que caracterizam uma gramática universal⁸⁶¹;
- ii. na capacidade do tipo de referenciar esta gramática segundo suas três origens básicas: a cabana, a tenda e a gruta;
- iii. na importância de uma reconstrução etimológica dos termos, com fins a uma teoria da arte;
- iv. no comportamento imitativo, capaz de repropor a relação com a natureza, pictoricamente, numa ordem com uma finalidade compreensível;
- v. na capacidade decisiva do ornamento de determinar e enfatizar significados primários.

No primeiro item, segundo Sylvia Lavin, a idéia de uma gramática universal

⁸⁵⁹ de Quincy (*Allégorie. In: Dictionnaire, op. cit.*, p. 126) *apud* Vidler, p. 161 (n. 58). Quanto à alegoria, Quatremère adotava a definição de Beauzée: “a apresentação de um pensamento sob a imagem de um outro pensamento de maneira a torná-la mais perceptível e chamativa do que se tivesse sido apresentada sem nenhum tipo de véu.”

⁸⁶⁰ « Au moyen de l’allégorie devient une sorte de peinture. Un édifice est un tableau, ou pour mieux dire une réunion des tableaux. Les ressources que la décoration trouve dans l’allégorie sont telles, que l’architecture peut traiter toutes sortes de sujets. Ce n’est plus simplement par des rapprochements indirects, par de combinaisons plus ou moins abstraites, par un choix de rapports analogiques, qu’ils parvient à faire naître dans notre âme des idées correspondants aux qualités qu’ils met en évidence ; l’art se fait réellement *historian* e *narrateur* ; il nous explique l’objet général et particulier qu’il traite ; il nous informe du but moral comme de l’emploi physique de son édifice. La *décoration* allégorique tient lieu d’inscriptions ; elle dit plus, elle dit mieux que toutes les légendes dont on peut changer les frontispices et les murs. » de Quincy, Q. *Décoration (Dictionnaire)*, p. 179.

⁸⁶¹ « Lorsqu’il s’agit de montrer que l’architecture d’un peuple fut la même que celle d’un autre, ce qu’il faut prouver en tout, c’est l’identité de système entre l’un et l’autre. Nous avons vu (...) que le système grec, dans l’art de bâtir fut fondé sur l’imitation de ce qu’on a appelé la cabane, c’est-à-dire, fut la transposition des éléments, des formes, des divisions, des rapports du bois et de la construction en bois à l’architecture en pierre. En effet, les dissemblances de système entre les diverses architectures, ne constituent pas dans cela seul qu’on trouve partout des supports appelés *colonnes*, des traverses, des chapiteaux et d’autres parties qui font les éléments naturels de l’art de bâtir, et ne font par conséquent à toutes les architectures du monde, que ce qui font aux diverses langues des éléments de la grammaire universelle. » de Quincy, Q. *Étrusque (Dictionnaire)*, p. 373.

⁸⁶² Lavin, S. *Op. cit.*, p. 97.

⁸⁶³ *Id.*, p. 98-99. Sua conclusão é diametralmente oposta à de A. Vidler: ‘Type controlled the language of character, even as propriety controlled decoration, in a chain of command from the hut to the temple and to the all its contemporary variants. History, and historical styles, were likewise strictly controlled.’ Vidler, *op. cit.*, p. 162.

criava uma falsa impressão de continuidade entre arquiteturas, particularmente entre a grega e a egípcia e a verdadeira chave para a identificação de suas variações ou dialetos seriam justamente a sua origem tipológica⁸⁶². De forma a evitar mal-entendidos, a etimologia de elementos individuais e sua 'decoração' poderiam ser traçadas por meio da referência ao tipo, ou seja, sugere-se aqui o controle de desvios (*pathos*) de cunho gramático-estilísticas. Assim, a imitação implica numa forma de legibilidade pública, tal como nos termos de Alberti e de tal forma lhe corresponde o poder de definição atribuído aos ornamentos. Ou seja, como nos 'elementos da arquitetura' de Vitruvius, cada categoria depende ou altera a relação de seus pares.

Se bem que o raciocínio tipológico proposto manifeste um evidente interesse arqueológico, propondo, por isso mesmo, uma investigação evolutiva e genealógica do passado, o mesmo não implica necessariamente num congelamento das formas ou mesmo numa tentativa normativa. Uma coisa é a dupla ferramenta de estudo histórico e comparação estética, outra é possibilidade de transformação que sua própria ideação também engendra, ambas no interior de um processo evolutivo, onde uma não impede a outra. Um ponto interessante, como destaca a mesma autora, é que Quatremère não propõe de forma alguma a leitura do tipo segundo uma cronologia estrita, mas sim como demonstração do poder de transformação do tipo⁸⁶³, que jamais se fecha sobre si mesmo, que é uma estrutura muito mais aberta e receptiva do que aparenta.

estilo e retórica

Contudo, o entendimento da arquitetura como linguagem não estaria completo apenas com considerações gramaticais. Numa época em que se generalizavam questões de estilo advindas do estudo da literatura e mesmo das idéias, tal tema não pouparia as belas artes, arquitetura incluída. É o caso, por exemplo, do já citado Germain Boffrand que em seu *Livre d'architecture* (1745) dedica um capítulo para comentar a *Arte da Poesia* de Horácio⁸⁶⁴, autor que Alberti também citava bastante. No entanto, o problema que sempre havia posto a arquitetura de lado à considerações deste tipo, era sua essência utilitária e o fato de não poder imitar o homem e a natureza de forma direta, senão por analogias, daí, todo o sistema de proporção. Aí, o estudo das metáforas visuais lhe seria o caminho natural. Um quadro presente no *Dictionnaire des Beaux-Arts da Encyclopédie Méthodique*, nos dá um retrato bastante claro da concepção epistêmica da época, tentando conceituar cada arte segundo a estrutura expressiva de suas respectivas linguagens (Quadro IX). Repare-se que a classificação proposta identifica apenas as formas mais mediatas e sensíveis de cada gênero, excluindo os aspectos notacionais, particularmente importantes na música e na arquitetura.

estilística

No campo das artes 'visuais', teorias de estilo, para manterem certo alcance, quase sempre partiram de agrupamentos arbitrários de gêneros, privilegiando uma ou outra característica comum ou um determinado eixo relacionamento com a obra. O desenho e a perspectiva, por exemplo, podem parecer perfeitamente talhados como fatores comuns à pintura, à escultura ou mesmo à gravura, desde que suas finalidades sejam elididas. Do mesmo modo a expressão 'artes visuais', que privilegia a relação obra-fruidor, não pode ser entendida como uma relação plenamente satisfatória. Se os códigos do criador e do fruidor não convergem para um ponto de entendimento mínimo, a clivagem semântica acaba por negar, em grau extremo, tanto o

⁸⁶⁴ Lavin, *op.cit.*, p. 115. A autora também cita como antecedente a *Rhétorique ou l'art de parler* (Paris, 1675) de Bernard Lamy.

ato contemplativo como a possibilidade de entendimento de um propósito por parte da obra. A classificação do Quadro 9.I, montada segundo um critério de linguagem, no entanto, e em que pese sua data, não deixa de parecer factível e até corriqueira, inclusive para os dias de hoje. Isto assinala que a analogia lingüística se firma então como um recurso, senão o único, capaz de desvelar aquilo que Phillippe Boudon denomina de obstáculos epistemológicos⁸⁶⁵, sejam eles internos ou externos ao gênero. E não deixa de ser menos sintomática a atenção que Quatremère dedica ao tema.

QUADRO IX - CLASSIFICAÇÃO DAS ARTES SEGUNDO A ESTRUTURA DE SUAS LINGUAGENS (*Dictionnaire des Beaux-Arts*, vol. 1, iii.)⁸⁶⁶

Artes ou linguagens cujas produções são transitórias ou instantâneas

Pantomima	Linguagem da ação
Discurso	Linguagem de sons articulados
Música	Linguagem de sons modulados

Artes ou linguagens cujas produções são fixas e duráveis

Escultura	Linguagem da imitação de formas e de todos objetos visíveis e palpáveis
Arquitetura	Linguagem por meios da disposição engenhosa e significativa às quais as construções são suscetíveis
Pintura	Linguagem por meio de cores, dispostas e aplicadas com inteligência e intenção sobre superfícies unidas

Agora, seguindo uma sugestão de Sylvia Lavin, tentaremos sistematizar uma série de observações dispersas deste autor, em três passos consecutivos para uma teoria de estilo.

1ª passo:
sintaxe

O primeiro e decisivo passo em direção a uma estilística ou teoria de estilo está no entendimento de que gramática e estilo são coisas diferentes, ainda que interdependentes. A analogia da frase com o edifício é, pois, recorrente. Um edifício bem ordenado é como uma frase completa, pois ambos seriam estruturas baseadas em princípios (*principled*) que suportavam ornamentos aplicados⁸⁶⁷. A concepção estritamente adjetiva destes não pode ser mais clara e o modo de sua inserção distinguiria o texto ou edifício ordinário da obra de arte. Só que nisto há um erro básico, pois os adjetivos por si só não referem estilo algum senão uma preferência por usar certos adjetivos ou não. Então, mais do que o emprego de adjetivos, há que se a sintaxe dos mesmos na frase e suas variações numa seqüência de frases conexas. Transpondo-se isto para os edifícios, a gramática poderia ser substituída pela tipologia (como conceito abstrato), mas também pelos condicionantes construtivos, climáticos e alguma sorte de atributos específicos. Poder-se-ia dizer aqui que o primeiro se dá já no enfrentamento da redundância do gênero, em função de que a sintaxe de seus elementos (de estilo) possa ser mais elástica de acordo

⁸⁶⁵ Boudon, Ph. *Sur l'espace architectural: Essai d'épistemologie de l'architecture*, 1976.

⁸⁶⁶ *Id.*, p.117. Tradução literal do original francês. Note-se que a definição para a arquitetura é extremamente semelhante àquela atribuída a Carlo Lodoli por Milizia. (N.A.)

⁸⁶⁷ Lavin, *op. cit.*, p. 116.

2ª passo:
classes de objetos
(códigos de base
e generalização)

com uma gramática mais forte, ou vice-versa.

O segundo passo seria a compreensão do estilo como fenômeno que se articula entre objetos distintos. Ou seja, uma análise estilística exige um número suficiente de objetos que permitam um paralelo comparativo, seja pela produção geral (etno-geográfica) ou por gênero (tipos). A falácia mais comum, neste caso, consiste em admitir-se a gramática como algo já dado ou cristalizado. Só que o que vale para a escrita, não vale, necessariamente para a pintura ou para a arquitetura. No caso desta última ainda poderíamos admitir que numa determinada época, como no caso do sistema clássico-barroco, certa constância ou repetição de elementos poderia levar alguns teóricos a entendê-los como uma sorte de 'gramática', chegando muitos, inclusive a teorizar neste sentido, como já vimos nos capítulos iniciais deste trabalho. Mas o pensamento neoclássico e sua *architecture parlante* transformaram tudo isto em latim. A própria ideação de tipo que Quatremère elabora, que ora pende para a *norma*, ora para *referente*, é uma forte evidência do processo. Ora, quando ele admite que no tipo 'tudo é vago e indefinido', suas possibilidades corretivas ou 'gramaticais' também o são. E, dentro desta ambigüidade, o conceito de tipo evidencia uma dupla função, como norma, assegurando um mínimo de juízo e a classificação de objetos (códigos de case), e como referente, desvinculando a compreensão semântica das ordens, ou seja, da 'fisionomia' dos edifícios de seu aparato ornamental⁸⁶⁸.

O tipo, portanto, admite *estilos* diferentes a um mesmo objeto, o modelo não. É mais ou menos como dizer que o estilo, na literatura, existe por causa e apesar da gramática. Entre estilo e gramática a diferença está na quantidade e na qualidade das articulações possíveis. O que não se pode perceber numa única frase, mas no texto, por conseguinte, não estará na obra *x* ou *y*, mas num conjunto de objetos reunidos ou produzidos por alguma razão. O estilo se generaliza na obra de um autor ou entre um grupo de autores. Sem esta coerência mínima, o estudo do estilo é inviável, pois não haveria base de comparação, nem objeto de estudo.

3ª passo:
mimesis e abstração

O terceiro passo implica no entendimento da *mimesis* num patamar mais abstrato. Isto porque conduz à distinção entre uma linguagem natural e uma linguagem artificial. A primeira tende a reproduzir qualquer processo natural ou humano de forma literal ou quase isto; a segunda, como somatório de convenções, manifesta-se principalmente por seu caráter arbitrário, formal e abstrato. Dessa forma, e por vincular-se mais ao intelecto do que a primeira, a linguagem artificial logo passa a ser associada à razão⁸⁶⁹. Em síntese é a mesma diferença que Quatremère afirmava ver entre a arquitetura egípcia e a grega, respectivamente. Para ele, esta última preenchia os requisitos de criação racional deliberada e processo abstrato de imitação⁸⁷⁰. Defendendo a artificialidade da linguagem, também se afastava de Rousseau e Condillac, pois via nisso uma manifestação de progresso e de complexidade crescente⁸⁷¹. Para Lavin, esta visão sugeria que não se tratava apenas da linguagem natural transformada pelas instituições sociais, mas ela mesma transformada em instituição⁸⁷². Daí o ponto de partida tanto para a idéia de uma autonomia da linguagem arquitetônica como para seu entendimento desde um ponto de vista plural, pois todas as linguagens arquitetônicas constituem siste-

⁸⁶⁸ *Id.*, p. 121.

⁸⁶⁹ *Id.*, p. 118.

⁸⁷⁰ *Id.*, p. 119.

⁸⁷¹ *Id.*, p. 121-22.

⁸⁷² *Id.*, p. 122.

mas expressivos, “que variam em caráter e em eficácia de acordo com suas estruturas miméticas intrínsecas”⁸⁷³.

estilo e imitação

Imitação, caráter e tipo são justamente as categorias a que recorre Quatremère para configurar uma operação de estilo. Imitar o *estilo* é, para ele, decididamente um processo abstrato. Não basta que se copiem os ornamentos e a ordenação. Entre o modelo e o tipo se afigura um universo de relações possíveis externas ao objeto: o sítio, a finalidade, o clima. Ora, a imitação de que ele fala se realiza dentro destes limites, fora deles é mera cópia. O modelo é a referência concreta, o tipo, um ideal inatingível; na intermediação entre ambos surge a obra. Mesmo face à adequação de recursos e alteração de forma ou estilo a gramática do tipo é capaz de manter a inteligibilidade da obra.

Neste ponto, divergências sobre o pensamento tipológico, seja do ponto de vista taxonômico-normativo de Vidler, ou do ponto de vista de uma autonomia lingüística de Lavin, parecem convergir no sentido de que tipos, sim, podem ser criados, até porque em nenhum momento Quatremère parece ter se manifestado contra tal interpretação e tampouco há qualquer menção de que tenha elaborado, ou mesmo começado a elaborar, uma lista finita e definitiva de tipos, ou sequer se preocupado como isto. Entre o arquétipo, referente de toda edificação e o tipo, referente de uma classe de edificações, eis que aí já se esboçava o surgimento de uma nova categoria. O *proto-tipo*, o tipo ideal de uma necessidade que apenas começa a se insinuar.

estilo ideal

Quanto ao caráter, o estilo se manifesta dentro de uma visão que hoje poderíamos chamar de etnográfica ou epigenética que, por sua vez que se fundamenta na noção da arquitetura como linguagem natural. Marca da aurora do pensamento relativista, onde cada arquitetura é estudada, mais ou menos, como um sistema próprio atrelado a fatores históricos e morais específicos⁸⁷⁴, que lhe confere uma determinada fisionomia⁸⁷⁵. Este entendimento pressupõe a comparabilidade dos sistemas estéticos entre si, partindo do pressuposto que nenhuma arquitetura é superior à outra, senão segundo um certo critério ou noção de desenvolvimento. Para Quatremère, isto tende à abstração, ao artifício da linguagem em si, ao distanciamento do fato natural. Estilo então, para ele, é a defesa da *boa* imitação, da adequação criteriosa dos elementos da edificação, ainda que sob a égide do gosto de um novo classicismo, ainda que sob o que se supusesse serem as feições do século de ouro da civilização grega. Por isso a imitação ideal se põe no plano das idéias e dos princípios. O estilo ideal, portanto, então é aquele que contemporiza uma tradição bem definida com a necessidade de inovação e adequação. E menos do que uma opção de gosto, o *estilo* grego é, para o autor, uma opção pelo universal que esta forma de arte encerra. Enfim, a arte grega é a melhor porque é que mais se aproxima da proposta de uma gramática universal e das formas

⁸⁷³ *Id.*, p. 124.

⁸⁷⁴ « (...) *style*, appliqué à l'idée qu'on prend de la forme que chacun donne à l'expression de ces pensées, selon la propriété de ses facultés particulières, selon la nature des sujets qu'il traite, selon la diversité des genres auxquels se rapportent ses productions, selon l'influence des causes physiques, politiques ou morales, dans les diverses (ilegível), *style*, disons-nous, devient synonyme de *caractère*, ou de la manière propre, de la physionomie distinctive qui appartiennent à chaque ouvrage, à chaque auteur, à chaque gente, à chaque école, à chaque pays, à chaque siècle, etc. » de Quincy, Q. *Style* (*Dictionnaire*, 1832), p. 411.

⁸⁷⁵ « *Style*, (...) , à l'égard des arts du dessin, de leurs ouvrages, des sujets de ces ouvrages, des facultés diverses et diversement (modifiéra ?) de chaque artiste, exprime de même una manière d'être caractéristique, qui les fait reconoître et distinguer avec plus ou moins d'évidence, et de la façon dont la nature imprime à chaque nation, à chaque pays, à chaque individu, une physionomie particulière. » *Ibid.*

da arte sublime.

vulgarização

Entretanto, em meio a toda esta argumentação erudita, o autor deplora que se utilize esta expressão para coisas menos nobres. Se o reconhecimento circunstanciado do estilo permite o juízo das melhores obras, também “pela ignorância de razões” e de cada categoria de adequações, permite se identifique estilo à “mistura desordenada, produzida pelo hábito de se servir de *débris* de edifícios antigos em edifícios novos, de onde nasce a confusão de tipos e o esquecimento de toda ordem”⁸⁷⁶. Também não poupa os arquitetos que, pelo uso indiscriminado do termo, só aumentam a confusão, ora por usá-lo como o “gosto de todas as partes que entram no conjunto”, ora por entendê-la como estilo “de forma e proporções”, “de perfis e detalhes” ou mesmo “de decoração e de ornamentação”⁸⁷⁷.

figuras de linguagem

Para a arquitetura, propõe, então, uma aproximação com a retórica já que, dentre o que definia como artes do desenho, era a que mais se distanciava da arte da escrita ou literatura. Mas, mesmo assim, argumenta, “não deixou de adotar menos um tipo de metonímia, que sempre transportou à expressão intelectual das idéias a noção do instrumento destinado, desde a origem, a não traçar senão signos”⁸⁷⁸. Volta, portanto, a insistir na metáfora como instrumento a mais de inteligibilidade. Pois, pela escolha de formas e de proporções torna perceptível aos olhos concepções abstratas e “combinações de inteligência”. E pelo emprego diverso de “partes modificadas, de membros, de detalhes e de ornamentos” e pelas “modulações dos acordos que produz”, ou seja, “como no caso dos signos da escrita”, faz nascer em nós “idéias determinadas, julgamentos positivos sobre os objetos sensíveis que ela criou.”⁸⁷⁹ No entanto, Quatremère não nos precisa que idéias são essas, mas muito provavelmente talvez estivesse se referindo ao juízo estético kantiano, ainda que de um viés um tanto escolástico.

Ao final do verbete *Style* o autor insiste novamente que se trata de fato de uma transposição direta de idéias da literatura, mas muito mais como uma ênfase do que como proposição axiomática. Se o apelo ao transporte de idéias literárias é explícito, sua obra em geral carece de exemplos concretos. E, quanto a isso, soma-se sua indisfarçável natureza escultórica de sua concepção de arquitetura.

Por fim, estilo resta como uma qualidade geral e ideal das obras artísticas, condição de excelência do que “tem estilo” ou “não tem menor traço de estilo” ou de uma composição à qual “falta estilo”⁸⁸⁰. Entretanto, imprecisões à parte, o autor ainda tenta elucidar a questão, no mesmo verbete, pelo seu avesso, e que poderíamos sintetizar da seguinte maneira: se estilo é uma qualidade generalizante, própria aos objetos artísticos, não poderiam os *verdadeiros* traços do estilo (fisionomia, caráter), de fato, “particularizá-los e di-

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 412. (fr. orig., trad. livre)

⁸⁷⁷ « Les architectes usent aussi du mot *style* pour désigner le goût de toutes les parties qui entre dans l'ensemble de l'architecture. Ils reconnoissent un *style* de formes et de proportions, un *style* de profil et de détails, un *style* de décoration et d'ornemens. » *Ibid.*, p. 412. (italico orig.)

⁸⁷⁸ « (...) n'en a pas moins adopté l'espèce de *métonymie* que transporta jadis à l'expression intellectuelle des idées, la notion d'instrument, destiné, dans l'origine, à n'en tracer que des signes. » *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 413.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ « A moins qu'on ne puisse encore interpréter cette locution, par celle dont on use, en d'autre cas, comme lorsqu'on dit qu'un homme, un ouvrage, sont sans physionomie, ou sans caractère, c'est-à-dire manquent de ces traits qui particularisent les objets, les individus, et qui tendent à les faire facilement reconnoître et distinguer entre tous les autres. » de Quincy. *Ibid.* (fr. orig., trad. livre, grifo nosso)

ferenciá-los dos demais objetos?”⁸⁸¹ Na ausência de uma autoridade capaz de ditar os traços verdadeiros, devemos recorrer mais uma vez à linguagem universal da arte grega.

legado

Creemos não restar mais dúvidas do quanto a questão do estilo se revela central para o imaginário da grande arte de Quatremère, desarmada, para ele, nas categorias de tipo, modelo, fisionomia e caráter. Seu enfoque, portanto, nos leva a uma teoria capaz de relacionar objetos distintos em termos de enunciados, pressupostos e predicados. Em sua doutrina, tenta enfraquecer as barreiras entre os gêneros e é como se o tempo (cronológico) se houvesse elidido. Os tipos são atemporais, os modelos não. O tipo é o pressuposto menos de uma gramática do que de uma forma de linguagem, minimamente inteligível e reconhecível. O tipo se revela na semelhança e na diferença e por isso, talvez, seja inútil tentar representá-lo ou torná-lo mais preciso. É apenas um conceito.

Ao nos referirmos à elisão do tempo queremos dizer que, no seio desta doutrina, todos os modelos podem ser postos lado a lado (1); que todos eles podem ser estudados segundo um mesmo princípio (2); que podem ser extrapolados em suas bases histórico-geográficas (3); e que, portanto, podem-se comparar objetos diferentes exclusivamente segundo seus princípios estéticos (4). Dentre as principais consequências destes enunciados está o declínio ou abandono do princípio vitruviano da autoridade, a validação de novos quadros de referência (repertório ampliado) e o estabelecimento de um novo código capaz de fazer frente às incertezas de uma realidade mais dinâmica, mais preocupada em adaptar as coisas do passado ao presente do que apenas imitá-las⁸⁸². Para Solá-Morales é aí que reside justamente a base do ideário racionalista que em tudo se confunde com a nova atitude eclética. A atitude de Quatremère é conservadora. Há que se conciliar a grande tradição, mas num novo patamar onde a invenção seja possível a partir de “novas combinações de elementos existentes”⁸⁸³. Sua definição de invenção, no entanto, deixa clara a imutabilidade de conteúdos e elementos, mas também enfatiza uma certa liberdade sintática na criação de regras que ponham ordem em qualquer sistema arquitetônico⁸⁸⁴. Nisto se assoma a figura do jogo: « loin que les règles nuisent l’invention, l’invention n’existe point hors des règles ». Como sintetiza Solá-Morales, “a aceitação plena do jogo de combinações era necessária para estabelecer um conjunto de regras para cada estilo, ou seja, o conjunto de regras internas adequadas a cada unidade histórica reveladas pela experiência do passado”⁸⁸⁵.

No **Quadro X**, tentamos correlacionar a situação epistêmica do campo de estudo, ao início do século XIX, dos enunciados do autor com o pensamento vitruviano e também com as propostas de seu conterrâneo J.N.L Durand. No caso de Quatremère é extremamente significativa a subordinação dos elementos arquitetônicos ao emprego da metáfora, transformando os elementos

⁸⁸² Solá-Morales, I. *The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century*. In: *Eclectismo y vanguardia y otros escritos*, 2004.

⁸⁸³ « Invention est encore le synonyme de création dans la langue des arts, et les deux mots se rapprochent aussi nécessairement par une notion commune qui est à les définir. Ainsi l’on est convaincu que le mot « création » n’est qu’une métaphore, que l’homme ne crée rien dans le sens absolu du terme et qu’il n’est autre chose que trouver de combinaisons nouvelles d’éléments préexistants. Or trouver ces combinaisons, c’est inventer. » de Quincy, Q. *Invention (Dictionnaire)*, *op. cit.*, p. 569.

⁸⁸⁴ Solá-Morales, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

Quadro X - Comparativo Sintético do Sistema vitruviano com o proposto por Quatremère de Quincy e J.N.L. Durand.

	radical		conceitos operativos	
	latino	vitruviano	Quatremère	Durand
disposição	<i>dispositio</i>	<i>ichnographia</i> <i>ortographia</i> <i>scenographia</i> [<i>ideae</i>]	metáfora	malha regular
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular		(compartimento)
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	fisionomia	rebatimento axial
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta [<i>quantitas, moduli</i>]		livre
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar	metonímia	metonímia
distribuição	<i>distributio</i> [<i>oeconomia</i>]	materiais sítio custos	(epigênese)	<i>convéance</i>

construtivos e ornamentais em elementos de linguagem. Os sistemas proporcionais e o efeito arquitetônico se tornam relativos à fisionomia considerada. Uma possível síntese disto é a de que sua proposição que, se por um lado é redutora, por outro, acrescenta as possibilidades do jogo metafórico pelo emprego deliberado e consciente da analogia lingüística (figuras de linguagem).

9.5 Um método

J.N.L. Durand

Após o longo exame da contribuição de Quatremère à teoria da arte e do estilo, a obra de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) salta à vista pelo fato de que ela parece ser justamente o complemento técnico e geométrico (*ichnographia, orthographia, scaenographia*) ausente na obra de Quatremère. Até que ponto isto é uma coincidência ou um ato talhado para retrucar o oceano teórico do primeiro é difícil saber. O fato é que são obras diferentes no propósito e no instrumento, mas guardam uma estreita relação entre si. Por isso mesmo, o primeiro problema surge ao querermos determinar até que ponto uma se apóia na outra.

A doutrina e a pessoa de Quatremère eram bem conhecidas de Durand, que foi aluno da velha *École*, provavelmente a partir de 1775, tendo se submetido ao *Prix de Rome* de 1779 no qual foi agraciado com o 2º Prémio. Admirador de Leroy e Peyre, o que para seus conterrâneos o identificava como representante do *bon goût* e da pureza em arquitetura, foi colaborador de Boullée a partir de 1776, de modo que muitos de seus desenhos também lhes são creditados⁸⁸⁶. Foi colega de Lagrange⁸⁸⁷ e de Gaspard Monge na *École Polytechnique*, sendo amigo pessoal deste último. Na Politécnica, sua apresentação da arquitetura (com os devidos exercícios) era considerada como um emprego auxiliar da geometria descritiva. Suas publicações⁸⁸⁸ visavam em primeiro lugar seus alunos engenheiros da escola politécnica, mas ao que tudo indica, tiveram boa mesmo entre os alunos da *École des Beaux-Arts* e cursos de arquitetura e Belas Artes em geral pela interior da França e por toda a Europa. De um modo geral sua visão redutora e metódica da composição de arquitetura encontraram um público bastante amplo.

contraponto à
Quatremère

Mas tanto quanto Quatremère expande as bases da consideração da arquitetura como fenômeno cultural, Durand expande as possibilidades de sua produção técnica. Assim como Palladio, ele realiza uma revolução newtoniana na forma de apresentação de um método de projetar. A iniciativa em si não é nova e nos capítulos anteriores já vimos outras semelhantes como as de Serlio, Scamozzi e mesmo Robert Morris. Se para Quatremère importava o juízo e a questão da arte, para Durand, importava o procedimento e a instrumentação técnica. Se para o primeiro o arquiteto é um escultor de formas habitáveis, para o segundo é um prestador de serviço que tem de zelar pelo método e pela objetividade de seu trabalho. Se um insiste em tomar a arquitetura na condição de *fruidor*, o outro parte direto para o que interessa ao *produtor*. Incapaz de compreender a importância da geometria para a arquitetura Quatremère argumenta que o arquiteto deveria projetar imaginando a obra como uma *sucession de tableaux*. Já Durand, pouco interessado em concepções artísticas, procura apresentar um método simples para compor em qualquer estilo por meio de operações combinatórias.

o método

Na primeira das obras de Durand, *Recueil et parallèle de tout genre, anciens et modernes* (1800), o autor apresenta uma coleção de obras de todos os tempos e de vários países, destinadas “aos arquitetos e engenheiros civis”, que poderiam obter, num único livro, uma visão histórica da produção arquitetônica só possível mediante a consulta de centenas de livros. Nela todas as obras estão dispostas de forma diagramaticamente concisa, organizadas por gênero histórico, tipologias, ornamentos e estatuária e desenhadas na mesma escala em cada prancha (Fig. 9.1). Ainda que se admita precedentes semelhan-

⁸⁸⁶ Szambien, W. *Durand and the continuity of tradition*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the nineteenth French tradition*, 1982, p. 23.

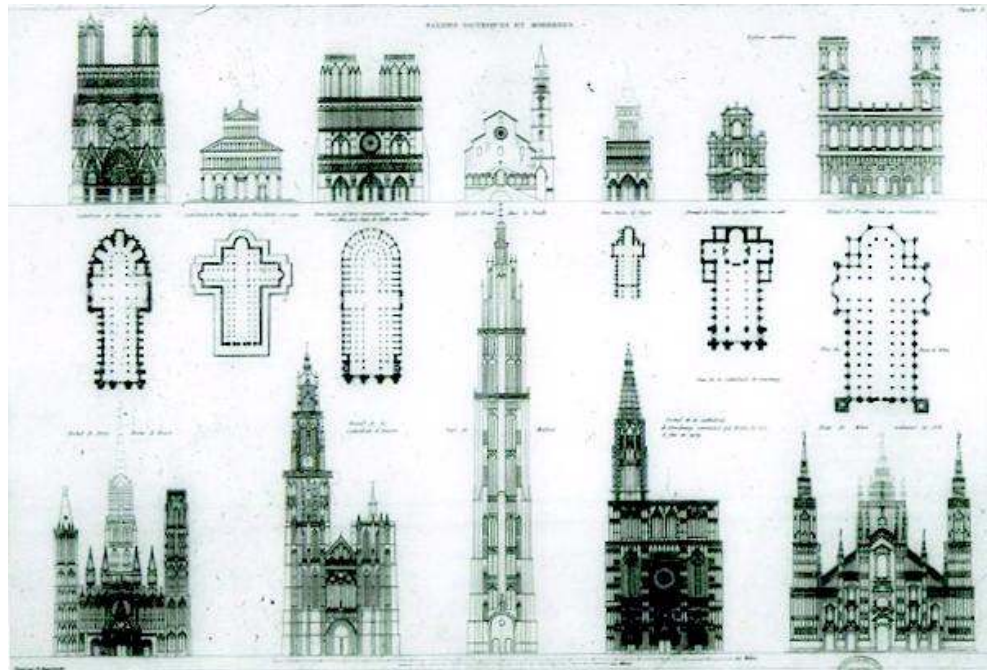
⁸⁸⁷ Físico e matemático de origem italiana (1788-1813). Cientista brilhante, seu nome é associado ao desenvolvimento das teorias do movimento ondulatório e do cálculo probabilístico. O colega de Monge, paradoxalmente, defendia a matemática como puro cálculo e separada da geometria. (N.A.)

⁸⁸⁸ Referimos sua produção como técnica por sua natureza e de propósitos pedagógicos. A seqüência de suas obras, incluindo as reedições revisadas e ampliadas pelo autor são, cronologicamente: *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (Gillé fils; 1799 ou 1800) ; *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (Chez l'auteur, 1809) ; *Nouveau précis des leçons d'architecture : données à l'École impériale polytechnique* (Fantin, 1813); *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (Avanzo; 1830?) .

tes, seja na comparação por escala na obra de Leroy⁸⁸⁹ (Fig. X.X) ou na insistente tríade planta-corte-fachada em projeção direta com a típica ortodoxia de Blondel, o ineditismo e originalidade da obra decorre de seu alcance e sistematicidade. Os principais gêneros históricos estão ali, sem realce e decodificados segundo as linhas de um desenho técnico neutro. Da mesma forma a perspectiva, quando eventualmente aparece, tem a mesma expressão gráfica dos demais desenhos. Por via da uniformidade do desenho nenhuma obra se distingue esteticamente das demais a não ser por sua magnitude e forma.

Fig. 9.1

Durand.
Recueil et parallèle, 1800.
Comparativo de
catedrais



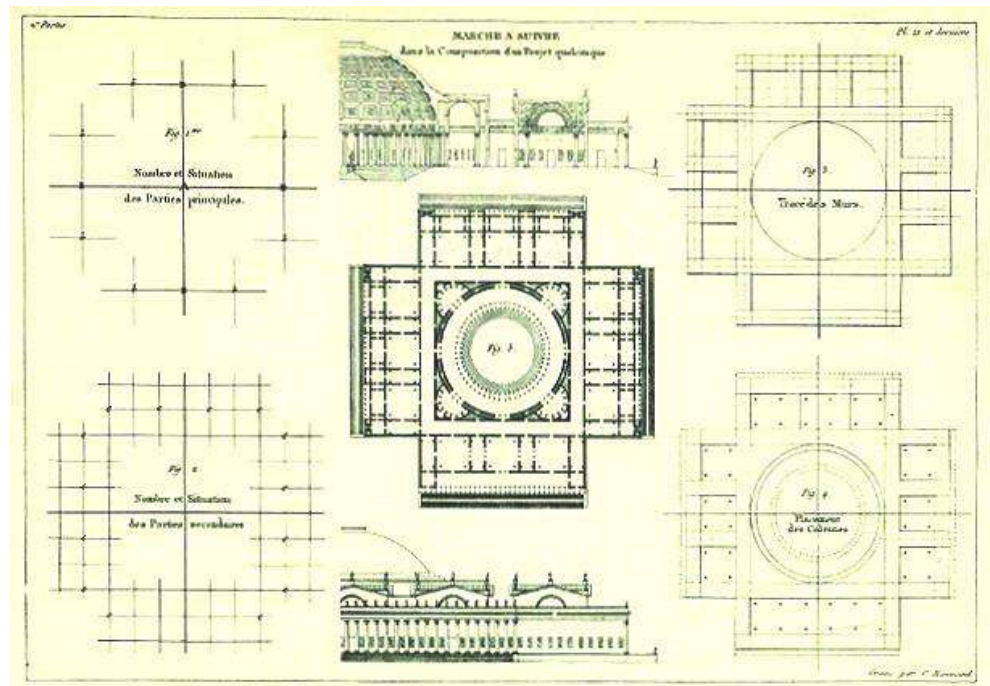
disposição e geometria

Na segunda obra, o *Précis de leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (1809), a comparação analítica e sistemática dá lugar a um processo de composição com passos bem definidos, como bem representa a prancha intitulada *Marche-à-suivre* (Fig. 9.2). O mesmo método de análise agora dá origem a toda sorte de combinações de partes menores num todo significativo. Primeiro define-se um plano de massas, trabalham-se os eixos visuais e compositivos, delinea-se as paredes e por fim, em projeção (ortografia) montam-se as elevações de cortes e fachadas e escolhe-se o tipo de ornamentação adequada. Embora lembre aproximadamente as pranchas de Palladio, o método de Durand é bem mais detalhado e analítico, revelando inclusive outros códigos intermediários de composição que geralmente não são exibidos no projeto final. Por isso, o *Précis de leçons* é a codificação mais completa do processo de composição jamais demonstrada até então.

⁸⁸⁹ Esta iniciativa tem precedente na obra de Leroy (*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758). Durand foi assistente de Leroy na *École*. (N.A.)

Fig. 9.2

Durand.
Précis de leçons, 1809.
 « Marche-à-suivre ».



O que diferencia a proposta de Durand das precedentes é que suas composições, geradas a partir de uma malha homogênea, rompem com a imitação 'icônica' dos modelos⁸⁹⁰, com as alusões metafóricas e alegorias ainda comuns às propostas de seu mestre Boullée. Suas composições, portanto, organizam-se segundo um processo geométrico, partindo senão do nada, ao menos de um esquema prévio de disposição⁸⁹¹ de circulação, eixos, distribuição de massas, compartimentos e ornamentação, nesta ordem que bem poderíamos entender como 'tipológico', no sentido de que tipos podem ser criados ou 'gerados'. A malha, por sua vez, apresenta como unidade modular não o diâmetro da coluna ou de um componente construtivo, mas a de um compartimento padrão⁸⁹². Aí o tipo bem pode ser o que fornece uma idéia, ainda que vaga, do que se vai fazer. Com a menor interveniência do modelo, o processo torna o resultado menos previsível, o que, eventualmente, poderia conduzir a inovações ou efeitos imprevistos⁸⁹³. Por mais paradoxal que seja, a presumida mecanicidade do método gráfico (disposições axializadas) é justamente o que suscita a criatividade. Como resposta às propostas 'pictorizantes' da arquitetura (os tableaux de Quatremère), Durand chama a atenção para o "poder oculto" dos procedimentos geométricos⁸⁹⁴.

⁸⁹⁰ Colquhoun, Alan. *The Beaux-Arts Plan*. In: AR.

⁸⁹¹ « C'est donc de la disposition seul que doit s'occuper un architecte, même celui qui tiendrait à la décoration architectonique, et qui ne chercherait qu'à plaire, puisque cette décoration ne peut être appelée, ne peut causer un vrai plaisir, qu'autant qu'elle ne résulte que de la disposition la plus convenable et la plus économique. » Durand, J-N-L. *Précis de leçons données à l'École polytechnique*, 1802-05, p. 21.

⁸⁹² Solá-Morales, I. 'Regular' architecture: imitation in Durand. In: Lotus 32. O autor associa este comportamento à influência de Boullée. (N.A.)

⁸⁹³ Novamente a questão do tipo acusa seu lado mais criador do que analítico ou classificatório. Neste sentido é que podemos entender a obra de Durand desde um ponto de vista epistemológico como uma reconciliação com o euclidianismo: "seu trabalho põe a possibilidade de uma nova aproximação com a história da arquitetura sem ter que se referir a qualquer modelo ou a qualquer sorte de explanação senão a da ordem formal e do conteúdo significativa da arquitetura, ou seja, do próprio caráter da arquitetura." Solá-Morales, I. *The Origins of Modern Eclecticism: The theories of architecture in Early Nineteenth Century France*, 1989, p. 128.

⁸⁹⁴ "A elevação de um edifício é, e somente pode ser não mais do que o resultado natural e inevitável da planta e da seção, e é muito mais fácil criar isso sem se referir a um modelo. No todo, quanto menos o modelo for servilmente copia-

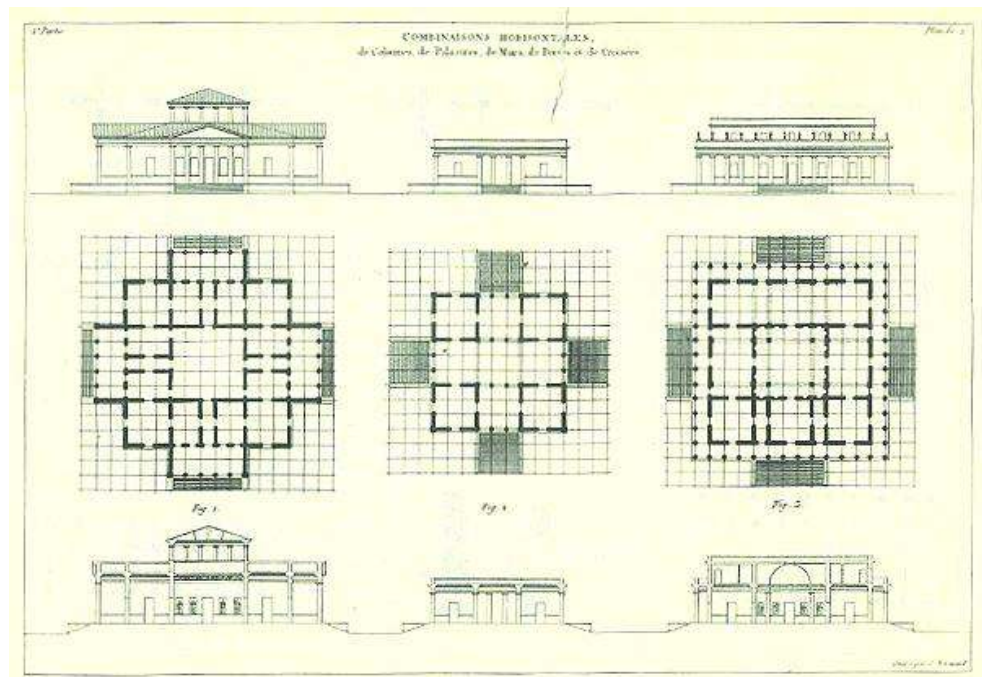
Mas como um processo analítico também pode ser criativo? É preciso imaginar o trabalho conjunto com as duas obras. O rigor analítico dos gráficos comparativos do *Recueil* colocam as obras num mesmo plano e disso transparece a inegável fisionomia dos gêneros históricos e o caráter teleológico dos tipos de forma simples e direta⁸⁹⁵. De toda essa uniformidade, a diversidade resulta de modelos de edifícios resulta de combinações de partes menores num todo significativo como demonstrado no *Précis*. No lugar da imitação pelo modelo, que parte de uma obra precisa e identificável, a imitação pelo tipo parte de uma classe de edificações dispostas num repertório previamente organizado no *Recueil*. Como num catálogo as formas estão ali para serem escolhidas e de modo a permitir uma orientação geral no processo. Para Durand, as adequações dos planos iniciais às contingências, por si, já seriam suficientes para a criação de uma obra original.

Fig. 9.3

Durand.

Précis de leçons, 1809.

Plantas centralizadas.



Com tudo isso, à medida que nos aprofundamos nas ramificações do processo, fica cada vez difícil confundi-lo com uma proposta de 'standardização' de desenho ou 'catálogo de tipologias'⁸⁹⁶. Pois em seu método, Durand se afasta do pitoresco e da retórica em direção ao geométrico, mas sem excluí-los. Num processo de criação abstrata de tipos que remete à Palladio e Robert Morris, o pictórico e o metafórico não comandam a 'composição', mas a ela se integram. Paralelamente ao reducionismo lingüístico discursivo de

do, mais próximo se estará de um entendimento do real propósito da composição." Durand *apud* Szambien, *op. cit.*, p. 32. (ing. orig., trad. livre)

⁸⁹⁵ "Uma análoga e contrastante consideração deve ser acrescentada aos esforços de Durand na história da arquitetura. Assim como no *Précis de leçons* pretendia satisfazer os requisitos *sistemáticos* do arquiteto projetista, o *Recueil et parallèle* de 1800, de fazer a *história* da arquitetura disponível para este último. Mantendo suas próprias intenções sistemáticas - nesta época com uma orientação diferente daquela dos *Précis* - Durand pretendia trabalhar *formalmente* no material histórico como tal. Além disso, isto tinha de ser feito de forma que tanto a comparabilidade de formas e a aplicabilidade no trabalho concreto do desenho estivessem garantidas no processo de redução ao essencial (ou seja, de representação da diversidade tipológica) como a standardização de meios e medidas da representação gráfica." Oechslin, W. *Premises for the resumption of the discussion of Typology*. Assemblage #1, p. 51. (ing. orig., itálico orig., trad. livre)

⁸⁹⁶ *Id.* O autor se refere às interpretações de Bruno Zevi e Giancarlo Argan. Ver também Solá-Morales, Ignasi de. *The Origins of Modern Eclecticism*, *op. cit.*

Quatremère, o reducionismo geométrico⁸⁹⁷ de Durand (**Quadro X**) abre um caminho *sui generis* à composição de arquitetura, criada a partir de regras geradas pela própria esquematização do desenho⁸⁹⁸. De fato Durand é um dos primeiros a utilizar a palavra composição numa obra teórica.

clivagem

Para o contemporâneo de Gaspard Monge, a notação arquitetônica reforça o vínculo muito peculiar da geometria e da notação arquitetônica. Nem geometrismo, nem representação pictórica, mas a codificação de um procedimento com pretensões de autonomia⁸⁹⁹. Os estilos são uma *convénance*, uma humanização do objeto ao qual se integram, um recurso que os arquitetos dispõem para se adaptar às demandas de projeto⁹⁰⁰. Para Durand tipo e estilo (caráter) já se apresentam como categorias independentes, pois o método induz a pensar que, sendo os estilos relativos, não são essenciais ao raciocínio geométrico. No conjunto dos projetos apresentados no *Précis* há exemplos de origem grega, românica, gótica e barroca postas lado a lado, sem nenhuma distinção especial. É uma demonstração iconográfica para os olhos e mentes do séc. XIX e nada mais. Os exemplos históricos, inclusive, servem como demonstração da aplicabilidade universal do método (Fig. 9.3). O verdadeiro estilo, para Durand, se originava mais da disposição do que da decoração e dos enquadramentos pictóricos e sua linguagem mais da geometria do que de associações metafóricas. E aqui transparece a inversão com o modelo teórico de Quatremère, expondo as divergências entre a concepção ‘pictórica’ de um dileitante e a ‘geométrica’ de um profissional. Mas o reducionismo geométrico deste último, ao transformar geometria, tipo e estilo em categorias independentes, abre caminho para a ‘criação’ de tipos. Descolado do ‘método’ tipológico do sistema clássico, o método geométrico, tal como apresentado por Durand, prometia uma grande liberdade de pro posição e de resultados. *A priori*, só a geometria e o método. A entropia diminui e o resultado, *a posteriori*, pode até ser algo inovador e surpreendente. Não é possível associar-se,

⁸⁹⁷ “(...) um exame mais próximo mostra que Durand, de forma alguma representa *apenas* uma contraposição à discussão histórica de Quatremère de Quincy sobre o conceito de tipologia. Nem mesmo fala *somente* de ‘uma redução geométrica da arquitetura’. Pelo contrário, ele está preocupado em esclarecer o relacionamento, na arquitetura, entre uma tipologia (histórica) concreta e existente e a *forma geral* baseada nas leis universais da geometria. O que parece ser, nas pranchas de 1802, um desenvolvimento puramente euclidiano da forma, bem ao gosto das classificações tão populares ao fim do século XVIII, se desfaz sob o escrutínio de ser uma intento cuidadosamente desenvolvido para legitimar configurações arquitetônicas mais complexas.” Oechslin, *op. cit.*, p. 51. (ing. orig., trad. livre)

⁸⁹⁸ Situação que Oechslin remete diretamente à Quatremère: “Pela definição talvez demasiado abstrata de tipo (de Quatremère) ou pela demasiado filosófica do presente (Rossi, Grassi, Aymonino), pode-se, no mínimo, contrastar uma fórmula comprometida - cultivada no contexto da definição do desenho arquitetônico como extensão da exegese vitruviana - na qual as formas geométricas puras requerem mediação ‘sensitiva’ em linhas visíveis (*lignes sensuelles*). Há, provavelmente, então, uma possibilidade de representar graficamente ‘tipologias’, e de aplicá-las e usá-las diretamente no desenho (projeto).” *Ibid.*, p. 51. (ing. orig., trad. livre) Neste sentido, o autor citado lembra a importante diferenciação de Caramuel entre *linea especulativa* e *linea practica*. (N.A.)

⁸⁹⁹ “Em seu apelo às formas geométricas gerais, os diagramas de Durand também mostram que uma identificação de figuras arquitetônicas com funções e interpretações foram prematuras, no mínimo, salvo confrontação - a serem encontradas no próprio desenho contemporâneo - às tradições plenamente desenvolvidas ou em desenvolvimento. A teoria do caráter pode constituir uma condição similar de contexto. Quatremère de Quincy menciona expressamente que o tipo deve receber sua aplicação convencional (*emploi / usage naturel*) de acordo com a necessidade (*besoin*) e constituição natural (*nature*). Assim, a arquitetura não se trata de uma tradução cega da geometria. O círculo da argumentação se fecha se se considera que em suas *Considerations morales sur la destination d'ouvrages de l'art*, junto com outras convenções sobre vários graus de necessidade, Quatremère de Quincy pensa naqueles princípios vitruvianos básicos (*firmitas / utilitas / venustas*) que por tanto tempo agiram como princípios reguladores na arquitetura. Mais uma vez, em tais casos, não se trata de imiscuir a arquitetura em atualizações sociológicas (*societal*) ou em sua indispensável historicidade. Ao invés, ele intenta definir a liberdade remanescente, por e apesar deste condicionamento, que garante ao artista uma habilidade efetiva e a possibilidade de afetar a sociedade e passar à ele uma tarefa precisa.” *Ibid.*, p. 51. (ing. orig., trad. livre)

⁹⁰⁰ Solá-Morales, I. *The Origins of Modern Eclecticism: The theories of architecture in Early Nineteenth Century France*. *Op cit.*, p. 129.

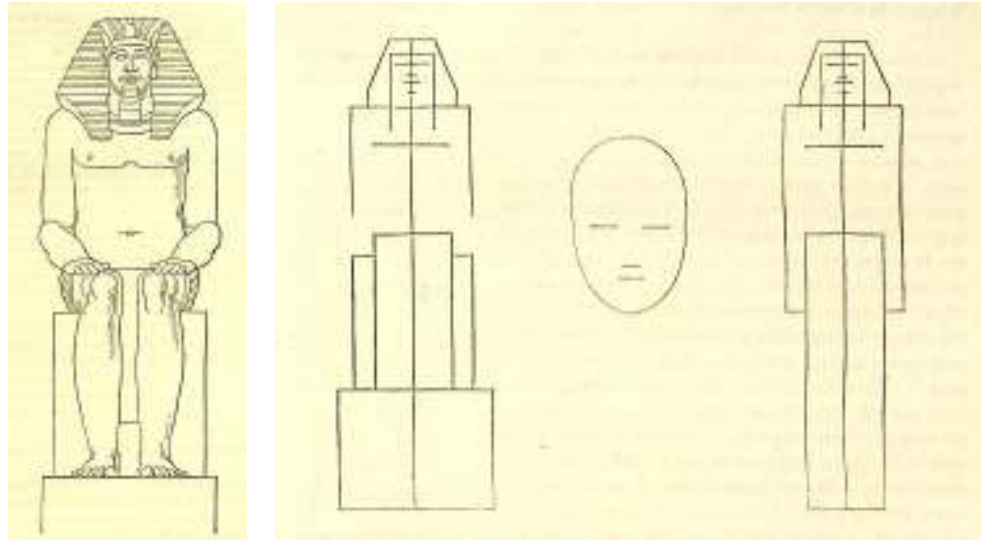
portanto, nenhum sentido normativo à sua proposta. No decorrer do próprio processo, códigos intermediários (sub-códigos) poderiam agir no sentido de controle de resultados, como, aliás, já era da prática. Por um lado, o método de Durand, formalizava o que já era da prática corrente em bem conhecido, por outro, demonstrava um futuro imenso de possibilidades pela possível radicalização do processo. Por isso, se tornaria a base da produção (e criação) eclética.

Fig. 9.4

Superville.

*Essai sur les signes
inconditionnels de l'art,*
1827.

Estrutura visual de
estátua egípcia.



os signos
'incondicionais'

Entretanto, neste movimento, um novo ponto contribuiria para alargar ainda mais o horizonte desta questão. As considerações a respeito dos signos como atributos independentes e inerentes à linguagem, até então tratadas apenas como instâncias recursivas ou eventuais, ganham corpo através do trabalho de Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels de l'art*⁹⁰¹ (1827), que acabaria por exercer um efeito polarizador no sentido de uma psicologia da estética e do projeto. A obra, destinada ao estudo da expressão na arte e baseada na aplicação de conceitos fisiológicos e psicológicos às formas artísticas, arquitetura inclusive, parece ter exercido grande influência sobre os pintores impressionistas, particularmente Seurat. O trabalho de Superville é uma verdadeira teoria do significado das formas, onde o signo é o que resulta de um processo abstrato de redução dos traços significantes de obras de vários gêneros a um conjunto de estruturas conhecidas que operariam 'inexoravelmente' no campo da produção artística⁹⁰². Estes signos são incondicionais porque são os traços permanentes ligados à percepção humana e não derivam de condições históricas, mas da capacidade do corpo e da alma humanas de assim as compreender e se fazer entender. Para o autor, estes signos operariam segundo uma sintaxe de traços (estrutura, diagrama) e cores (Fig. 9.4). Fora do campo doutrinário, sua teoria apresenta o estilo como uma unidade psicológica, à maneira de uma *gestalt*: horizontalidade, verticalidade, inclinação e emprego das cores - brancos, pretos, vermelhos, azuis, amarelos. Partindo da análise de alguns signos universais e suas características essenciais, chega a propor requisitos para 'criação' abstrata de signos, a partir da possibilidade de cruzamentos entre os padrões de cada gênero, e daí para

⁹⁰¹ Superville, H; Giottino, D.P. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. Leiden, 1827.

⁹⁰² Solá-Morales, Ignasi de. *The Origins of Modern Eclecticism: The theories of architecture in Early Nineteenth Century France*. p. 132.

a configuração abstrata de tipos ideais de expressão artística (protótipos)⁹⁰³.

9.6 Uma Instituição

ponto de convergência

O deságüe de todas estas teorias e pressupostos convergem, na Europa de então, para um único ponto. A *École des Beaux-Arts*⁹⁰⁴, reaberta em 1793 após breve fechamento pelo governo revolucionário⁹⁰⁵, seria justamente este foco e também a mais renomada de todas as academias de arte do século XIX, a grande referência em matéria de ensino de artes e arquitetura em todo o ocidente, no mínimo, até a 1^o Grande Guerra⁹⁰⁶. Mais do que um fato institucional ou educativo a *École* também seria um marco histórico na produção artística francesa, europeia e mundial. Para nosso objeto de estudo, importa como origem de um estilo de trabalho acadêmico, particularmente de seus vínculos iniciais com as idéias de Quatremère e Durand, seu posicionamento face ao debate arquitetônico e suas constantes atualizações e demandas como instituição ao longo do século francês.

1^a fase

Mas de uma instituição tricentenária, seria importante delimitar, primeiramente, uma perspectiva temporal, em qual fase de transformação que a mesma se encontrava nas primeiras décadas do séc. XIX, período em que passa por uma série de transformações importantes. De forma breve, poderíamos dizer que a história da *École* se confunde com a da *Académie des Arts* e, particularmente, em sua fase inicial é quase impossível distinguir uma da outra. Por isso a primeira fase da escola é aquela da *Académie Royale*, já comentada, que se inicia com François Blondel, onde o ensino se resumia ao aprendizado direto com os membros da Academia, no acompanhamento de obras e na audiên-

⁹⁰³ Superville, *op. cit.*

⁹⁰⁴ Seria extremamente prolixo relatar aqui a tradição de uma instituição com mais de trezentos anos (se tomarmos o ano da fundação da *Académie Française*, 1635, como base). Entretanto, fixar algumas datas importantes se nos afigura agora em momento oportuno: 1671 - criação da *Académie Royale d'Architecture*, tendo François Blondel como seu primeiro diretor; 1717 - início (informal) de uma turma de 28 alunos que estudavam sob a orientação de membros da *Académie*, que então já se autodenominava *École*; 1720 - início das competições anuais regulares tendo como premiação a estada em Roma (as premiações anteriores foram esporádicas); 1740 - fundação da escola de Blondel; 1762 - entrada de Blondel para a Academia, com o fechamento de sua escola e início do primeiro corpo de regulamentações da nova *École*, que passa a funcionar no Louvre; 1776-77 - segundo corpo de regulamentações da *École* e sistematização do *Prix de Rome*; 1791 - projeto para a criação de uma Academia Nacional de Artes; 1793 - Decreto, do Comitê de Instrução Pública, proibindo as atividades das academias e posterior reabertura no mesmo ano, por Leroy e Vaudoyer, com o julgamento do *Grand Prix*; 1795 - criação do Instituto Nacional de Ciências e Artes, a escola de Leroy ganha autonomia deste e passa a se denominar *École Speciale d'Architecture* (no mesmo ano é criada a *École Polytechnique*, advinda da antiga *École des Travaux Publics*); 1803 - mudança de local da *École*, do Louvre para o Colégio das Quatro Nações; 1807 - A *École Speciale* é incorporada à *École des Beaux-Arts* e a data é tida como a de sua (re)inauguração oficial; 1816 - destinação de terreno para a construção de um prédio para a Escola, é proposto o estatuto da *Académie des Beaux-Arts* e Quatremère de Quincy é indicado para Secretário Perpétuo da Academia; 1819 - o estatuto definitivo divide a *École* em duas seções, uma de arquitetura, outra de pintura e escultura; 1830 - Félix Duban indicado para ser o arquiteto do novo prédio da escola; 1848 - reforma curricular, levada a cabo por Labrousse e Adolphe Lance; 1852 - Viollet-le-Duc inicia campanha contra o ensino praticado na *École*; 1862-63 - Viollet-le-Duc é imposto como professor de história da arte e estética; 1851-64 - período de acomodação e adaptação curricular, com introdução de disciplinas obrigatórias, redução do tempo de escolaridade e rebaixamento da idade máxima para concorrer ao *Prix de Rome* (este período também acusa um grande aumento no número de alunos, que passa de cerca de 300, em 1852, para quase mil em 1884); 1867 - criação do diploma para estudantes de arquitetura; 1894 - início do curso de teoria de Julien Guadet. Jacques, A; Vidler, A. *Chronology: The Ecole des Beaux-Arts, 1671-1900. In: Oppositions* 10, p. 151-57.

⁹⁰⁵ O pintor jacobino e amigo pessoal de Napoleão, Jacques-Louis David descreveu o corpo da academia como "o último refúgio das aristocracias". Braham, Allan. *The Architecture of the Franch Enlightenment*, p. 252. O fechamento das academias em 1793, pela Comuna das Artes, tinha como seu principal mentor o pintor Jacques-Louis David, com vistas a uma reestruturação do ensino e das academias, projeto no qual contou com o auxílio de Leroy. (N.A.)

⁹⁰⁶ O curso de arquitetura deixou de fazer parte da *École* em 1968, na reforma universitária conduzida por André Malraux. (N.A.)

cia das discussões semanais, presididas pelo rei. Nesse sistema, a 'escola' chegou a ter 28 alunos. As aulas versavam em sua primeira parte sobre os textos de Vitrúvio e, na segunda parte, 'a pedido do rei', geometria, matemática, mecânica (esforços dos materiais), hidráulica, relógios solares, perspectivas, fortificações militares e estereotomia⁹⁰⁷.

2ª fase

A segunda fase se iniciaria com a fundação de uma escola 'concorrente', em 1740 por Jacques-François Blondel, que professava não só a necessidade como a possibilidade de formação de quadros profissionais dentro de uma sala de aula, num período de tempo determinado e com conteúdos pedagogicamente organizados. Sua escola oferecia três tipos de cursos: o curso *Elementaire*, que se destinava à ... clientes! (*patrons*) de arquitetura; o curso de *Théorie*, destinado apenas à arquitetos, pintores e escultores; e o curso *Technique*, destinado a construtores e empreendedores, que "não tinham muita necessidade de teorias transcendentais"⁹⁰⁸. O sucesso de sua empreitada educacional acaba na indicação de Blondel à Academia com a incorporação de seu método de ensino por esta última. Nesta ocasião a 'escola' passa ter uma sala exclusiva no Louvre. Blondel empenhou-se ativamente na regulamentação e formalização do funcionamento da escola, processo que continuou após sua morte, até eclodir a Revolução.

reestruturação

A supressão das academias, em 1793, pela Comuna das Artes afeta diretamente a *Ecole*, que, apesar de tudo, se reorganiza rapidamente sob a tutela de Leroy e Vaudoyer. Em 1795, o ensino técnico de nível superior na França é totalmente reformado. No mesmo ano surgem não só a *École Polytechnique* como a *École des Mines*. Oficialmente o ano de 1807 é tido como de fundação da nova academia, designada doravante e oficialmente *École des Beaux-Arts*, com a incorporação da 'desgarrada' *École Spéciale d'Architecture* de Vaudoyer que, no mesmo ano, passa a ser secretário da escola. Em 1819⁹⁰⁹, uma nova regulamentação define as atribuições da *Academie* e da *École*, que freqüentemente se confundiam. Neste período, o número de alunos aumenta de 6 para 38 e a escola começa a conquistar uma progressiva autonomia.

3ª fase

O 3º período já é marcado pela consolidação do modelo de ensino em meio à revoltas estudantis e desentendimentos entre professores, profissionais e membros da academia. Quatremère de Quincy, Secretário Perpétuo da Academia, é deposto em 1835 após uma série de embates desgastantes particularmente com os estudantes, mas também com colegas de academia. Henri Labrouste, *Prix de Rome* de 1824, é uma figura em ascensão na época. Adorado pelos estudantes, participaria da grande proposta de reforma curricular de 1848⁹¹⁰ que, se implementadas, teriam dado um feitiço politécnico à *École*.

A segunda metade do século encontra uma escola com uma estrutura de curso já mais estabilizada e que cresce como instituição não apenas em importância, como em número de estudantes, uma vez que estes passam de 281 em 1851, para cerca de mil em 1883. É nesta quarta fase, justamente, que começam os ataques de Viollet-le-Duc ao ensino acadêmico, sobre os quais nos deteremos

⁹⁰⁷ Jacques, A.; Vidler, A. *Chronology: The Ecole des Beaux-Arts, 1671-1900*. *Op. cit.*, p. 151.

⁹⁰⁸ *Id.*, p. 152

⁹⁰⁹ Jacques, A. *The programmes of the architectural section of the École des Beaux-Arts, 1819-1914*. In: Middleton, Robin. *The Beaux-Arts and the 19th century French architecture*, 1982, p. 59-65.

⁹¹⁰ Súmula da proposta de reforma curricular de Labrouste, em nome da Sociedade Central de Arquitetos: desenho e modelagem de figuras e ornamentos (1); elementos de estática e mecânica aplicada (2); física e química aplicada à construção (3); prática de construção (4); administração, jurisprudência e contabilidade da construção (5); história da arquitetura da antigüidade ao presente (6); acompanhamento de obra (7). Jacques, A.; Vidler, A. *Chronology: The Ecole des Beaux-Arts, 1671-1900*. *Op. cit.*, p. 155

mais adiante. Desta fase, dois fatos de importância histórica que dão o tom da marcha são o protesto dos estudantes de 1862 contra o resultado do *Grand Prix* de 1862⁹¹¹ e a intervenção ministerial de 1863, motivada por desentendimentos nos critérios de composição das bancas do *Grand Prix*. Destes acontecimentos decorreu a fixação da idade máxima para submissão à referida premiação e do tempo mínimo de escolaridade (permanência nos ateliês)⁹¹², entre outras medidas. A partir de 1867 a instituição passaria a oferecer diplomas⁹¹³.

corpo doutrinário

Poderíamos dizer que, no seio da escola, todas as teorias disponíveis tiveram alguma forma de repercussão. Em nada consta que nesta época houvesse alguma forma de doutrina oficial. Os livros de Quatremère e de Durand circulavam pelos ateliês, bem como o *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-17) de Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829). Este, aluno de Blondel e colaborador de Soufflot, foi professor de estereotomia na *École Spéciale* de Leroy. Em seu livro contempla prática da arquitetura desde o ponto de vista da construção, ou mais especificamente, de construir com solidez “pelo emprego da quantidade certa dos materiais escolhidos, (...) com arte e economia”⁹¹⁴. Fortemente impressionado pelos problemas estruturais jamais resolvidos de estabilidade estrutural do domo da igreja de Santa Genoveva (Panteão), o autor discute métodos construtivos tanto gregos como góticos, bem como a aplicação do ferro na arquitetura desde o exemplo de pontes inglesas com vistas à solução de problemas técnicos presentes. Sua obra é importante porque se articula tecnicamente com a geometria arquitetônica de Durand e se abre para o conhecimento das engenharias, sem entrar em conflito ou dar importância às questões retóricas de Quatremère.

Mas mesmo se tratando de obras teóricas ambiciosas, não se nota a prevalência de nenhuma delas no ambiente acadêmico até porque atuam em campos complementares e independentes. Mas isso que deveria transparecer nos trabalhos da *École* não se dá de maneira assim tão visível tal o grau de interdependência destas teorias. Tal corpo de doutrinas, que se assemelha a um *trivirato* (teoria + projeto + técnica), encontra na Academia um ambiente bastante favorável, baseado no equilíbrio de conteúdos. Sem uma prevalência definida, importa as partes de cada tronco disciplinar que melhor se ajustem aos propósitos práticos de cada atividade ou disciplina.

⁹¹¹ O tema do certame tratava do Palácio do Governador da Argélia. Os alunos Emmanuel Brune e A.F.V. Dutert apresentaram projetos em estilo ‘árabe’, mas o prêmio foi dado à F.W. Chabrol que o apresentou em estilo ‘clássico’. Jacques, A; Vidler, A. *Chronology: The Ecole des Beaux-Art. Op cit.*, p. 155-56.

⁹¹² O diretor passou a ser indicado pelo Ministério (da Casa Civil); a banca do *Grand Prix* passou a ser composta, na ocasião, por uma comissão mista composta em parte por membros da escola e em parte por membros externos; a idade máxima para submissão ao GP foi rebaixada para 25 anos; a escolaridade mínima reduzida para um ano; e foi tornada livre a assistência aos ateliês oficiais (que antes dependiam da aprovação do professor responsável). *Id.*, p. 156.

⁹¹³ Com a proliferação do número de alunos e sem qualquer controle, começou a se firmar desconfiança com a origem e idoneidade de muitos que se diziam profissionais ou egressos da *École* (N.A.) Ver referências...

⁹¹⁴ Rondelet *apud* Braham, *op. cit.*, p. 254.

Fig. 9.5

Félix Duban.

École des Beaux-Arts,
1833-63.Fachada do *Quai*
Malaquais.do ateliê ao
Grand Prix

A progressiva institucionalização da *École des Beaux-Arts* não só testemunha a consolidação de uma forma de ensinar, mas também demonstra demandas sociais no sentido de divisão de trabalho. Não se trata, porém, só da concorrência com os egressos das escolas de engenharia, mas também dos arquitetos entre si. Neste sentido, a escola preza fundamentalmente pela afirmação cultural de seus egressos. A sistemática das grandes composições (própria ao *Grand Prix*) evita a dispersão em interesses secundários e específicos e mantém a homogeneidade do conjunto dos trabalhos agraciados. Claro que para chegar à grande composição o aluno teria que passar por ateliês intermediários, realizados mensalmente (*Concours d'Emulation*) e com exercícios de dificuldades progressivas⁹¹⁵.

Nestes trabalhos acadêmicos, os clientes 'professores' são ideais, as condições técnicas idem e orçamento não é problema. No paraíso das possibilidades tudo converge para a expressão do sublime. Neste ponto, os trabalhos primam pela racionalidade intrínseca do desenho e da realização dos pressupostos de um partido. As pranchas de apresentação, com seus detalhes minuciosamente elaborados e perfeitamente definidos, constituem a prova de um processo de maturação intelectual da idéia em que múltiplos fatores intervêm. O processo intermediário de tomada de decisões é suprimido e só interessa o resultado final. Este é o estilo acadêmico, o estilo do mais puro desenho arquitetônico, revelando o controle e o domínio do instrumento por excelência do projeto: o desenho. Não há discurso de apoio, tudo deve ser transmitido pelo desenho. Na lógica acadêmica significa que o processo está completo e dá-se o trabalho por encerrado.

Para os alunos que se sentissem preparados, havia o tradicional *Prix de Rome*, grande ritual de consagração das atividades acadêmicas que outorgava ao agraciado o *Grand Prix*⁹¹⁶, distinção acadêmica que abria o acesso às obras do

⁹¹⁵ Jacques, A. *The programmes of the architectural section of the Ecole des Beaux-Arts, 1819-1914.* In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the 19th century French architecture*, 1982, p. 59-65.

⁹¹⁶ É importante que se esclareça que o *Grand Prix* não era oferecido pela escola, mas pela *Académie des Beaux-Arts*, onde os arquitetos eram minoria. Em tese, qualquer um poderia ganhar o prêmio anual, até mesmo um engenheiro. Mas, sabe-se que só os estudantes da escola estavam de fato preparados para as exigências da composição. Restava não só à *École*, mas também à Academia saber o que fazer com o resto dos estudantes. Isto tudo numa época em que já se identificavam

estado. Para o aluno excluído do sistema só restariam as encomendas privadas (as menores, pois as maiores também seriam abocanhadas pelos 'eleitos'), o serviço público nas municipalidades e departamentos (obras públicas), trabalhar com arquitetos já estabelecidos ou, se possuidor de algum conhecimento especial, dedicar-se ao ensino, como foi o caso de Durand⁹¹⁷. Dessa forma os códigos de conduta e de comportamento dentro da academia formavam parte de um código não explícito. O talento e a disciplina eram requisitos importantes, mas não suficiente, como demonstra a revolta dos alunos em 1862 com o resultado do *Grand Prix* que favorecia claramente a escolha de um projeto neoclássico em detrimento de outro estilo árabe⁹¹⁸. Tudo isto porque o tema do concurso era o Palácio do Governador da Argélia. Atitude que mais do que evidenciava a contradição latente nas doutrinas do caráter como enunciadas por Quatremère, de que todos os estilos seriam possíveis e equivalentes, mas só um universal.

Mas a preferência pelo estilo mais universal e de maior alcance não é razão suficiente para explicar toda a revolta. É que por trás disto estava se formando um sistema altamente competitivo, que implicava no acesso a uma formidável posição de prestígio social e cultural e com isso a *Ecole* engendrou um sistema *sui generis* de prestígio imediato – do *Grand Prix* para as obras do estado⁹¹⁹. E o paulatino aumento do número de alunos só tornaria esta situação cada vez mais crítica.

novas disciplinas

Não obstante o trabalho nas disciplinas de ateliê, cujo número variava entre três ou quatro, a *École* também passou a oferecer um conjunto de disciplinas resultantes da concentração e especialização de conteúdos, sendo as de Teoria e História (assim separadas) as mais antigas. Em 1846 são criadas as disciplinas de perspectiva e em 1848 Lebrouste propõe uma reformulação radical do currículo, dando grande ênfase à parte técnica (mecânica e estática, física aplicada, construção, administração, contabilidade e acompanhamento de obra, além de desenho à mão livre e história da arquitetura)⁹²⁰. Em 1862, sob aparato de intervenção, o currículo é reorganizado junto com o estatuto da escola e são acrescentadas disciplinas de arqueologia e estética sob forte oposição dos estudantes⁹²¹. Mais tarde, em 1867, com a situação se acomodando aos poucos, é criado um diploma para estudantes de arquitetura.

a composição

No seio deste sistema as capacidades de individuação artística do estudante se expõem de forma crucial. Desenvolve-se nele sua habilidade de utilização do sistema de desenho ou composição⁹²², mas também de projeção aos desígnios estéticos um tanto imprevisíveis de uma banca, mesmo considerando sua co-

vinte e sete especializações entre os arquitetos⁹¹⁶. Lipstadt, H. *Early architectural periods*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the 19th century French architecture*. Op. cit., p. 51-57.

⁹¹⁷ Durand foi 2º prêmio no Prix de Rome de 1779. Szambien, W. *Durand and the continuity of tradition*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the nineteenth French tradition*. Op. cit., p. 19.

⁹¹⁸ *Id.* Ver n. 112.

⁹¹⁹ A instituição dos concursos ou competições de projeto para as obras públicas, apesar do livro acesso, quase sempre eram vencidas pelos agraciados do *Prix de Rome*. (N.A.)

⁹²⁰ Jacques, A; Vidler, A. *Chronology: The Ecole des Beaux-Art*. Op. cit., p. 155.

⁹²¹ Um fato curioso, mas muito indicativo da situação, é o protesto feito durante um 'congresso internacional de arquitetos' acerca da ignorância dos alunos da *École* em estilos históricos e propondo a criação de uma disciplina de arqueologia francesa, demanda contestada e desaconselhada por Charles Garnier, que a considerava sem sentido e 'perigosa'. *Id.*, p. 157.

⁹²² Segundo Colin Rowe, embora apareça com este sentido pela primeira na obra de Robert Morris, seu uso só se generalizaria a partir de 1830, pelo menos em solo britânico. Rowe, C. *Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*. In: *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, 1976. Szambien cita o emprego do termo por Durand, no *Recueil* (p. 19-20). Szambien, W. *Durand and the continuity of tradition*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the nineteenth French tradition*. Op. cit., p. 32. Ver n. 96 deste capítulo.

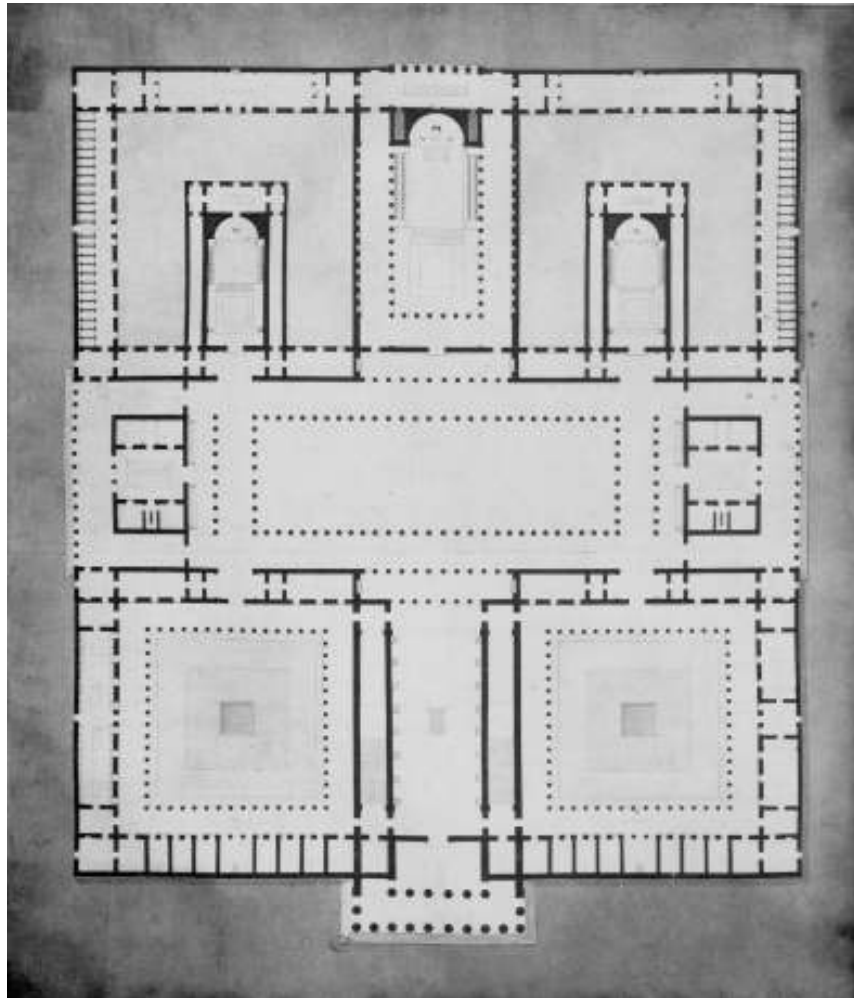
nhecida preferência pela fisionomia neoclássica. Nos ateliês o repertório do aluno é aprimorado em exercícios sucessivos de composição. Sua técnica de representação é uniformizada de modo a tornar visíveis quaisquer situações dúbias, descontinuidades ou outros aspectos que o projeto não tenha resolvido.

Fig. 9.6

Labrouste.

Cour de cassation,
1824.

Planta e elevações.



ateliês

Este processo de desenho, que em muito se assemelha com a idéia da ‘composição’ musical, de novo retoma a analogia⁹²³, agora para com um gênero não literário. Na música a idéia de composição, ao raiar das luzes do século XIX, envolvia o desenvolvimento muito mais apurado e longo dos temas. A idéia da composição musical, além de gerar um documento publicável e vendável, conferia a seu autor uma importância inédita. O envolvimento emocional que a obra propiciava independia da presença do compositor, seja regendo ou executando. Importava a interpretação daquilo que estava na partitura.

No entanto, no entender de Alan Colquhoun, não podemos creditar ao acaso que o desenvolvimento da sinfonia coincida com o início da doutrina *Beaux-Arts*. De fato há uma concomitância, e o ponto crítico é que justamente as duas impliquem em composições “muito vastas cuja complexidade pode ser controlada pela intervenção de códigos que representavam e prefiguravam o objeto”⁹²⁴. Neste sentido, a planta *Beaux-Arts* suscita mais do qualquer outra coisa o apelo da composição sistemática, regrada, à qual o rebatimento axial assume o papel de fechamento lógico do sistema (Fig. 9.6). A disposição e o programa devem se inserir no ‘jogo geométrico’, progressiva e harmonicamente. Centralidade, simetria (rebatimento axial) concatenação espacial (sic), hierarquia entre espaços serventes e servidos, todo este sistema espacial que culmina num ponto focal que centraliza o conjunto⁹²⁵. No todo deste sistema, como bem sintetiza Solá-Morales, se produz um deslocamento “da totalidade arquitetônica que se encontra na noção de tipo para a flexibilidade e versatilidade do *parti*, com sua combinatória ‘aberta,’ seu esquematismo formal e regra abstrata de composição”⁹²⁶. É o elo que une todos os trabalhos apresentados para o *Prix de Rome*. Exercícios práticos de ateliê segundo uma lógica que se fecha sobre as leis internas lançadas no *parti*. Exaustivamente trabalhado, o resultado perfeitamente acabado deveria falar por si e dispensar qualquer argumentação ou elucidação discursiva.

desvios doutrinários

Mas os ventos do romantismo literário e musical só muito transversalmente dariam bordo a um eventual romantismo arquitetônico. Não existe, nem jamais houve um estilo romântico em arquitetura, a não ser por erro de tradução. Por sugestão literária, as formas de um hipotético romantismo arquitetônico talvez pudessem ser associadas ao gótico ou então, por escapismo, às formas vernáculas. Se não quisermos ficar com o ônus do atraso, o único caminho, nesse sentido, que se afigura possível é o que oscila entre o neo-gótico e neo-românico, onde repousam as bases conceituais do *Art Nouveau*, que Nikolaus Pevsner⁹²⁷ via como o primeiro estilo moderno.

Esta explosão subjetiva, de afirmação de individualidade que se anuncia como *étos* artístico desde meados do século XIX, e que se firmaria na literatura, na música e na pintura como o que conhecemos hoje como romantismo, era em

⁹²³ “Mas com o desenvolvimento da notação musical - ou de um código que representa as idéias musicais - a produção da música é dividida: há agora dois executantes, um que compõe em sua mesa de trabalho e o instrumentista que interpreta a composição. Esta divisão do trabalho implica certos sacrifícios, mas torna possível uma estrutura musical mais complexa graças à disponibilidade de um código visual que auxilia a memória e pode ser manipulado facilmente longe da atmosfera do recital em si.” Colquhoun, A. *Le plan Beaux-Arts*. AR, p. 6. (T.A.)

⁹²⁴ *Id.*, p. 6. (ing. orig., trad. livre)

⁹²⁵ Solá-Morales, *op. cit.*, p. 61.

⁹²⁶ *Id.*, p. 57. “As vinte e quatro horas destinadas ao esboço testavam a inteligência do aluno na análise do programa e a clareza de sua proposta, definindo uma solução geral. O problema era distinguir os elementos significativos, decidir o partido, ou esquema de organização e então compor os elementos de maneira apropriada.” Levine, N. *The competition for the Grand Prix in 1824: a case study in architectural education at the Ecole des Beaux-Arts*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and the 19th century French architecture*. *Op. cit.*, p. 67-123.

⁹²⁷ Pevsner, N. *Origens da arquitetura moderna e do design*, 1996.

tudo contrária aos códigos da academia. Estilos exóticos e extravagâncias estilísticas não tinham respaldo dentro da Academia. Mas fora dela os limites seriam a gravidade e os bolsos do cliente.

Mas nem por isso o tema deixou de ser tratado com a devida seriedade, apesar da reserva de alguns professores. Labrouste, Viollet-le-Duc, Garnier ou Guadet, todos eles tinham visões de mundo conflitantes e até mesmo desavenças pessoais. Talvez, por isso mesmo, nada acontecia na sociedade ou no meio profissional que não repercutisse dentro da *École*. De toda forma, ela não defendia oficialmente a superioridade deste ou daquele estilo, senão a ideologia do bom trabalho acadêmico e nada além disso. De qualquer forma o debate sempre era bem-vindo. Oficial e tecnicamente, nem *École* nem a Academia estavam interessadas nisso.

Ceci tuera cela !

E, no futuro, mesmo que a arquitetura acidentalmente reviva, ela não será mais a mestra. Ela estará sujeita à lei da literatura, que uma vez daquela mesma a recebeu.

(A arquitetura) tornou-se feia, empobrecida, nula. Não mais expressa coisa alguma.

(Os edifícios) foram reduzidos às frias e inexoráveis linhas do geômetra.

Victor Hugo

(O desgosto dos estudantes) é um resultado das insuficiências de uma arquitetura estéril que não pode mais expressar seus sentimentos.

Henri Labrouste

(...) arquiteto deve levar em conta o ambiente com o qual deveria, tal como está, misturar-se com o edifício tanto quanto possível. Em tempos recentes, pouca atenção tem sido dada (...) a este aspecto da arquitetura; como uma arte ela tem sido confinada a uma bela fachada plantada ali sem nenhuma integração.

O estilo em questão (o gótico) não pode ser desenvolvido, se esgotou a si próprio.

Nenhum Anthemius de Tralles ou Isidoro de Mileto seria engenhoso o suficiente para criar um novo estilo a menos que um novo conceito de importância histórica universal tivesse se tornado predominantemente como idéia artística'

Gottfried Semper

Les proportions en architecture s'établissent d'abord sur les lois de la stabilité, et les lois de la stabilité dérivent de la géométrie.

Nous ne prétendons, d'ailleurs, dissimuler aucun des défauts des systèmes présentés; ce n'est pas un plaidoyer en faveur de la construction gothique que nous faisons, c'est un simple exposé des principes et de leurs conséquences.

En effet, le jour où l'artiste cherche le style, c'est que le style n'est plus dans l'art.

E. E. Viollet-le-Duc

10. De corpo e alma

Os anos que se seguem à Revolução, na Europa, com vimos no capítulo anterior são marcados em parte pela continuidade do modelo barroco, em parte pelo avanço do neoclássico. No primeiro, a continuidade se dá por atualizações de estilo, no segundo, o avanço por certa radicalização do gosto grego. Os influxos românticos que observamos na pintura e na música têm muito pouca ressonância na arquitetura, salvo senão por alguns contornos nacionalistas. O debate sobre o emprego da policromia na arte grega ganha corpo e dá seqüência ao surgimento das primeiras discussões acerca das arquiteturas nacionais e do pitoresco. Com a emergência alemã, na arquitetura, *pari passu* a seu processo de unificação, se acusa por um novo tipo de desenho arquitetônico baseado na linha e na precisão dos perfis. O Novo Mundo, por sua vez, se manifesta pela adesão ao perfil ora neoclássico, ora neogótico, como nos Estados Unidos, ou ao um ecletismo em geral de segunda linha, no restante da América.

Por sua vez, o ensino acadêmico ganha força e passa a competir com o emergente ensino politécnico. O primeiro, na França, tem na *École de Beaux-Arts* o seu modelo de maior prestígio. O segundo já é um fenômeno europeu generalizado que acompanha a marcha da industrialização da cada país. De todo modo, só partir de 1830 é que os egressos da *École* começariam a construir um novo cenário arquitetônico. O entrelaçamento da cultura acadêmica com as demandas técnicas e profissionais, bem como as novas teorias científicas, as pesquisas arqueológicas no Oriente e também do passado medieval Europeu geram um novo quadro de conhecimento que alterariam profundamente os paradigmas estéticos, fenômeno ao cujo estudo uns poucos predestinados se entregariam de corpo e alma.

Muda a maneira de desenhar e representar. O desenho é sempre cada vez mais preciso e realista. Particularmente na Alemanha, as linhas secas e precisas dos desenhos de Percier tem grande aceitação. E aí, justamente, certa influência francesa se faz sentir nas transformações e oscilações de estilo. A policromia se encontra no auge e repercute num novo gosto pela decoração. As virtudes do modo etrusco tentam se impor aos trópicos. Na Europa, a Grécia está cada vez mais próxima, e desta vez o interesse pelo gótico e pela arte medieval assomam após um longo ensaio de retorno, mas também pelo interesse de algumas paróquias católicas.

Por outro lado há que se considerar a força do *Kitsch*, a configurar produtos de estética híbrida vendidos nos grandes magazines, inseridos no emergente mercado de mobiliário e utilidades domésticas. A classe média europeia e a americana despertam para a realidade do tempo livre e do lazer. Nas cidades congestionadas a promessa de uma vida no campo é atraente, desde que com todo o conforto da cidade. Na Alemanha, as indústrias investem em habitação para operários e em toda Europa surge o mercado da residência de campo. Para os arquitetos isto representa multiplicação da clientela, situação para a qual as teorias existentes pouco ou nada tinham a acrescentar.

Em suma, a discussão sobre estilo, ao longo do século XIX, se dá com mais intensidade a partir de 1830, e o foco de articulação teórica seria o da validação de um estilo autêntico para o século XIX. Aí a cisão entre um modelo germânico neoclassicista e o modelo francês neogótico é bem matizada e complexa, ainda que com indisfarçáveis contornos eurocêntricos e nacionalistas. Na Inglaterra, contribuição de John Ruskin é mais importante e evidente no sentido do entendimento de uma percepção natural, descolada das convenções e dos gostos e se soma às manifestações convergentes ao desenvolvimento de uma psicologia da forma. De tudo isso, o que mais importa aqui é a compreensão do *turning point* na teoria da arquitetura, que, por um lado, já não busca mais nas formas do passado uma norma, mas o perscruta a procura de um princípio capaz de validar a arquitetura do presente; e, por outro, procura definir categorias de pensamento que levassem em conta o poder de desagregação interna das contingências da vida moderna sobre a arquitetura.

Quadro XI - Cronologia dos principais Tratados de Arquitetura (Séc. XIX)

1800-1910	1788-1825	<i>Dictionnaire d'Architecture (Encyclopédie Méthodique)</i>	Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome
	1801	<i>Recueil et parallèle des édifices de tout genre</i>	Durand, Jean Nicolas Louis
	1804	<i>L'Architecture considérée sur le rapport de l'art, des moeurs et de la législation</i>	Ledoux, Claude-Nicolas
	1805	<i>Précis de leçons d'architecture</i>	Durand
	1823	<i>Éssai sur la nature</i>	Quatremère de Quincy
	1820-37	<i>Sammlung architektonischer Entwürfe</i>	Schinkel, Karl Friedrich
	1840-46	<i>Werke der höheren Baukunst</i>	Schinkel
	1851	<i>Die vier Elemente der Baukunst</i>	Semper, Gottfried
	1852	<i>Wissenschaft, Industrie und Kunst</i>	Semper
	1861-63	<i>Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik</i>	Semper
	1854-68	<i>Dictionnaire Raisonné</i>	Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel
	1858-72	<i>Entretiens sur l'architecture</i>	Viollet-le-Duc
	1875	<i>Histoire de l'habitation Humaine</i>	Viollet-le-Duc
	1878	<i>Über die ästhetische Behandlung des Eisen im Hochbau</i>	Lipsius, Constantin
	1880	<i>Die Bedeutung der Triglyphen</i>	Auer, Hans
	1883	<i>Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst</i>	Auer
	1885	<i>Moderne Stylfragen</i>	Auer
	1888	<i>Étude sur la renaissance de la polychromie monumentale en France</i>	Sédille, Paul
	1893	<i>Stilfragen</i>	Riegl, Aloïs
	189?	<i>Historische Grammatik der bildenden Künste</i>	Riegl
	1894	<i>Das Wesen der architektonischen Schöpfung</i>	Schmarsow, August
	1896	<i>Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde</i>	Schmarsow
	1896	<i>Modernes Architektur</i>	Wagner, Otto Koloman
	1896	<i>The tall building artistically considered</i>	Sullivan, Louis
	1899	<i>Histoire de l'Architecture</i>	Choisy, Auguste
	1902	<i>Éléments et Théorie de l'Architecture</i>	Guadet, Julien
	1902	<i>Stilarchitektur und Baukunst</i>	Muthesius, Herrmann
	1904	<i>Das Englische Haus</i>	Muthesius
	1905	<i>Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter</i>	Schmarsow

10.1 Palladianismo e gosto grego

da academia ao canteiro

Pelo menos durante o primeiro quartel do séc. XIX, o número de realizações se mostra pequeno porque as oportunidades de construção durante o período napoleônico são igualmente poucas, predominando as obras de arquitetos da 'velha escola', de antes da Revolução ou que estudaram diretamente sob a tutela de figuras como Boullée e Gabriel. Tais obras são, em sua maioria, restaurações ou obras comemorativas como as de Jean-François-Thérèse Chalgrin⁹²⁸ (1739-1811), autor do Arco do Triunfo; Alexandre-Théodore Brongniart⁹²⁹ (1739-1813), celebrizado pela ornamentação interna policrômica do prédio da Bolsa de Paris, o velho Jacques Gondoin⁹³⁰ (1737-1818), da Escola de Cirurgia, François-Jacques Bélanger⁹³¹ (1744-1818) e Pierre-Alexandre Barthélémy Vignon⁹³² (1763-1828), o primeiro que se dedicou à construção privada e o segundo é o autor da *Madeleine* (Figs. 10.1-2). A nova geração, representada por Charles Percier⁹³³ (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853)⁹³⁴, se dedicaria ao novo estilo napoleônico de decoração de interiores e mobiliário, mais moderno de linhas mais retas (simplificação do entalhe) e com uso diferenciado e marcante da cor, desenhado especialmente para Napoleão e hoje mais identificado como 'diretório' (Fig. 10.3). Estes últimos deixariam uma importante contribuição na forma de dois trabalhos *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome* (1798), uma impressão dos trabalhos dos *envois*⁹³⁵ de Percier e *Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui a rapport à l'ameublement* (1812), espécie de coleção de seus trabalhos de decoração e mobiliário. O conjunto de prédios galeria em arcadas da *Rue de Rivoli* talvez seja sua realização mais notável por seu impacto urbanístico, mas também pela transição para o rigor e a austeridade do traço neoclássico.

a 'espacialidade' de Percier

Das obras impressas, o *Palais, maisons et autres édifices modernes*, é particularmente importante, pois se trata de uma obra desprezível mas discretamente inovadora que, ao que tudo indica, foi muito bem recebida pela academia, estudantes e profissionais. São marcantes ali uma técnica de de-

⁹²⁸ Aluno de Servandoni e Boullée. Realizações mais importantes: Arco do Triunfo (1806-36), além de restaurações no Palácio de Luxemburgo (1799-1805) e no *Théâtre de l'Odeon* (1807).

⁹²⁹ Aluno de Blondel e Boullée. Realizações mais importantes: palácios (*hôtels de Mônaco, Bourbon-Condé*), casas de campo e o *Palais Brongniart*, também conhecido como a Bolsa de Paris (1807-25) e concluído após sua morte. São seus os projetos das portas do Cemitério de *Père Lachaise*.

⁹³⁰ Aluno de Blondel. Realizações mais importantes: *Colonne Vendôme* (1806-10); é o arquiteto da Escola de Cirurgia (1781-86) e dos candelabros do Salão dos Espelhos (Versalhes, 1769). Durante sua estada como *pensionnaire* em Roma tornou-se amigo de Piranesi.

⁹³¹ Aluno de Leroy, colega de Brongniart, trabalhou para Leroy e Contant d'Ivry. Realizações mais importantes: construção do domo metálico da *Halle au Blé* (1808-13). É o arquiteto do Conde d'Artois (irmão de Luís XVI). Dedicou-se à construção de vários *hôtels particuliers*, à decoração de interiores e mobiliário. Foi notabilizado como paisagista (*Château de Bagatelle*).

⁹³² Aluno de Ledoux. Obras principais: Igreja de Santa Madalena (*La Madeleine*, 1806-28), na *Place de la Concorde*, na qual tomou por modelo a *Maison Carré* de Nîmes.

⁹³³ *Prix de Rome* de 1786. Trabalhando sempre em parceria com Fontaine, Percier assumia a responsabilidade pelos contratos e andamento dos trabalhos, de modo que a maioria das obras assim lhe é atribuída.

⁹³⁴ São de lavra da parceria com Percier, no entanto, os edifícios em galeria da *Rue de Rivoli* (em frente ao Louvre) e o Arco do Triunfo do Carrousel (Louvre, 1806-07). Também foram responsáveis pela finalização do *Palais Royal* (1814-1831), as restaurações do *Théâtre-Français* (1822), Palácio Eliseu (1816), *Château de Neuilly* (1819-1831) e do *Château d'Eu* (1824-1833).

⁹³⁵ Os *envois* eram uma remessa periódica de trabalhos que os 'bolsistas' do *Prix de Rome* deveriam fazer, como contrapartida, durante sua estada. (N.A.)

Fig. 10.1

Bélanger.
Hôtel de Brancas, 1770.
 Entrada.

**Fig. 10.2**

Vignon.
La Madeleine, 1806-28.
 Planta.

**Fig. 10.3**

Percier.
 Poltronas.
Estilo de mobiliário desenvolvido para Napoleão, também denominado regência ou diretório, (aprox. 1810).



senho 'chapado', baseado exclusivamente na precisão aguda da linha, sem *sfumatti*, nem sombreamento (Fig. 10.4), e a temática dos pátios e galerias com suas perspectivas ligeiramente 'deslocadas' ou em ângulo, como a enfatizar os eixos de visualidade. Sua técnica punha em jogo a atenção para as tensões e os ritmos visuais que se estabeleciam entre as superfícies lisas e os ornamentos. O jogo dinâmico de alinhamentos e desalinhamentos entre os elementos arquitetônicos definidores de um 'espaço' perceptivo é, sem dúvida, um efeito pitoresco que deve muito à idéia de movimento de Leroy, só que no caso de Percier a diferença é que a obra é vista por dentro, de seus pátios internos mais particularmente. E mesmo com a persistente exclusão da representação da figura humana, os ornamentos, a estatuária e o cuidado nas proporções dos elementos nos restitui a percepção da escala dos espaços representados (Fig. 10.5). Com isto, uma nova percepção da espacialidade se insinua na gradação entre o longe e o perto, o dentro e o fora, a superfície e a profundidade, bem como nos elementos que conduzem nossa vista, anunciando as formas que nos levam a outros espaços e assim por diante.

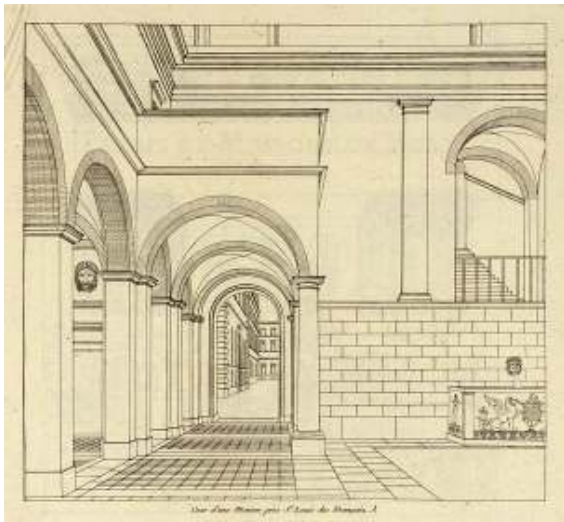


Fig. 10.4

Percier.

Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome, 1798.

Vista de pátio com arcadas.



Fig. 10.5

Percier.

Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome, 1798.

Entrada de Museu.

fora da França: Inglaterra

Fora da França, na mesma época, a influência do gosto grego do final do séc. XVIII se faz notar com mais força. É bem provável que a ausência de uma tradição acadêmica mais forte tenha colaborado para isto, seja nos principados alemães, na Inglaterra e mesmo nos Estados Unidos. Remanescentes do desenho de igrejas iniciado em meados do século passado ainda pespontavam em terras britânicas nos projetos de John Nash (1752-1835), William e Henry William Inwood e Thomas Hamilton (1784-1858), mas já diferenciados pelos traços acentuadamente arcaizantes. O nártex em forma de *tempietto* escalonado com espira gótica é um excelente exemplo de desenho com preocupações urbanísticas feito pelo primeiro na igreja de *All Souls* (1822-24) em Londres (Langham Place), pelo primeiro. Os segundos, na igreja de *Saint Pancras* (Londres, Euston Road, 1819-22), utilizaram no pórti-

co colunas de ordem jônica, mas com proporções gregas. E o exemplo talvez mais impressionante é o da *Royal High School* (1825-29), de Thomas Hamilton, em Edimburgo, onde o arranjo das massas serviu de pretexto para configurar um partido em forma de Acrópole (Fig. 10.6).

Fig. 10.6

Hamilton.

Royal High School
(Edimburgo), 1825-29.

A Acrópole grega como
partido.



Thomas Jefferson:
palladianismo

Nos Estados Unidos, o palladianismo e o 'gosto grego' do círculo de Thomas Jefferson parecem, no entanto, se reportar muito mais a iniciativas britânicas do que propriamente francesas. Neste país se destacam o conjunto de prédios desenhados por Thomas Jefferson em parceria com William Thornton (1759-1828) e Benjamin Latrobe (1764-1820) para a Universidade da Virgínia (Charlottesville, 1817-26) (Figs. 10.7). A experiência amadora do primeiro, concebida em 1804⁹³⁶, é tida como coroada de êxito e teve por base suas viagens 'arquitetônicas' pela Europa como embaixador e os contatos pessoais com o círculo de Quatremère de Quincy. Contou para isso a experiência prévia na remodelação de uma propriedade sua, *Monticello* (Charlottesville, 1770-96) (Fig. 10.8), segundo uma curiosa *mélange* de motivos georgianos (*bay-windows*), planta em 'braços', os salões ovais dos *hôtels particuliers* parisienses, panteão romano, pórticos gregos e *villas* de Palladio, mediados pelos desenhos 'generativos' de Robert Morris. Embora a iniciativa de Jefferson seja considerada como o início do neoclassicismo nos Estados Unidos, não podemos deixar de mencionar as iniciativas de Thornton e Latrobe, colaboradores de Jefferson, que iniciaram o Capitólio de Washington em 1793 com um formato que se assemelhava ao do Partenon. A cúpula tripartida seria acrescida após por Thomas Ustick Walter (1804-88) já em meados do século e executada em estrutura metálica⁹³⁷. A variante americana do estilo neoclássico seria logo identificada como a 'linguagem' dos prédios do poder público (executivo, legislativo e judiciário) e das agências bancárias.

⁹³⁶ Mignot, C. *Architecture of The Nineteenth Century*, 1994, p. 36.

⁹³⁷ Nuttgens, P. *The Story of Architecture*, 1997.

Fig. 10.6

Jefferson, Thornton e
Latrobe.

University of Virginia
(Charlottesville),
1817-26.

*Palladio como
referência.*

**Fig. 10.7**

Jefferson.

Monticello
(Charlottesville),
1770-96.

*Experimento diletante a
partir das proposições de
Robert Morris.*



10.2 Arquitetura (toscana) nos trópicos

*Grandjean de
Montigny*

Na América do Sul, uma variante mais robusta e essencialista da arquitetura da *École des Beaux-Arts*, deliberadamente vinculada ao estilo etrusco, oscilando entre o efeito ora rústico, ora grotesco (como em Ledoux), é o que se percebe na obra Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny⁹³⁸ (1776-1850). O aluno de Percier e Fontaine, *Prix de Rome* de 1799, publicou o resultado dos seus *envois* sob o nome de *Architecture toscane*⁹³⁹. Depois de ter trabalhado certo tempo na corte da Westfália, por indicação dos mestres, Montigny, ao retornar à Paris, encontrou um ambiente extremamente hostil aos bonapartistas como ele e teve que se decidir entre um convite para trabalhar na Rússia e outro no Brasil.

Optando por este último, face à generosa oferta pecuniária e à insistência de Joachim Lebreton, Montigny, ao ali chegar se deslumbra com a paisagem e projeta edificações visando à correta adequação ao clima, insistindo na insolação e ventilação de todos os ambientes. Posturas que lhe acarretam intermináveis atritos com os construtores locais. Alpendres generosos em peristilo, aposentos sempre com aberturas para o exterior são as marcas de uma proposta demasiado impactante para a realidade sócio-cultural do Rio de

⁹³⁸ A vinda de Montigny na missão francesa de 1816 se deu à convite pessoal de Joachim Lebreton, que obteve asilo político na corte de D. João VI. Lebreton, secretário destituído do *Institut de France* (que reunia todas as academias), foi quem se encarregou de montar e organizar a vinda da equipe. Seu plano, no Brasil, era reformular o ensino da arte por meio da criação de uma academia *sui generis*. (N.A.)

⁹³⁹ Publicado em fascículos entre 1806 e 1815, com a colaboração do colega Charles-Victor Famin. Braham, A. *The Architecture of the French Enlightenment*, 1980, p. 252. Ver também Luz, A.A. da. *A Missão Artística Francesa: novos rumos para a arte no Brasil*. In: Da Cultura, Ano IV, nº 7.

Janeiro da época. Sua retórica neoclássica exhibe a rusticidade dos traços toscanos que havia defendido anteriormente, mas incorporou e procurou desenvolver em suas poucas obras, o jogo volumétrico de águas de telhados que tanto o havia encantado. Dos membros da missão francesa, foi o único que não retornou à França. Lecionou na Academia Imperial de Belas Artes, criada por D. João em 1826, onde ministrava a cadeira de Arquitetura Civil. Segundo Araújo Porto-Alegre, em suas aulas na Academia Imperial utilizava textos e publicações de Laugier, Winckelman, Quatremère de Quincy, Durand, Vignola e Palladio⁹⁴⁰.

De suas obras pode-se destacar o prédio da própria Academia Imperial (inaug. 1826, demolido em 1937, Fig. 10.8) e cujo pórtico está hoje numa das aléias do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Sua residência na Gávea (c. 1826), hoje Solar Grandjean de Montigny demonstra a síntese da casa rural brasileira, mas com elementos neoclássicos como o alpendre em peristilo (parcial) e salas em formato cilíndrico. Sua maior obra foi a Praça do Comércio (atual Casa Brasil-França), um projeto de linhas simples, mas com concepções inéditas para a época como uma rotunda central iluminada zenitalmente. Apaixonado pela volumetria dos telhados da cidade incorporou sua presença volumétrica no prédio, efeito que se acentuaria pelo formato das aberturas na fachada principal (para a praça), que faz lembrar um pouco as proposições visionárias de Ledoux. Também realizou projetos para uma Biblioteca Imperial (1841) e para o Senado Imperial (1848), tidos como tecnicamente irrealizáveis para a época. Não por acaso que, quase ao fim da vida, arruinado, ainda tentaria montar uma fábrica de telhas no quintal de sua casa, com vistas a tentar melhorar a qualidade de um insumo básico da construção e, para ele, de grande importância estética.

Fig. 10.8

Grandjean de
Montigny.

Academia Imperial de
Belas Artes
(Rio de Janeiro),
1826.



⁹⁴⁰ Rocha-Peixoto, G. *Lacunas Fundadoras*, 2007.

Seus conflitos com os locais, por sua vez, demonstram de forma inequívoca o choque entre uma tradição construtiva tipológica e imitativa com uma cultura do desenho e do trabalho intelectual. A tradição portuguesa do 'risca-do' se encontrava ainda muito arraigada à tradição barroca e a mera mudança de estilo de ornamentação de algumas igrejas não mudaria o sentido operativo do trabalho. O desenvolvimento de uma cultura do desenho, tal como Montigny procurou implantar na Academia Imperial, implicava num trabalho intelectual de criação que, segundo a doutrina de Blondel, se iniciava na planta, e não numa tradição que apenas atualizava um repertório, num sentido muito mais artístico do que arquitetônico. Como no caso da Praça do Comércio, Montigny reinventa esta tradição, e daí a origem da percepção de estranheza que a arquitetura do prédio proporciona.

Mas o papel mais importante de Montigny acabou mesmo sendo junto à Academia. Com o desenvolvimento do ensino acadêmico surgem as primeiras publicações e 'tratados' brasileiros sobre o tema⁹⁴¹. Entre seus alunos constam os brasileiros José Maria Jacinto Rebelo e Teodoro de Oliveira e os portugueses Joaquim Cândido Guilhobel, Domingos Monteiro e Francisco José Bethencourt da Silva, que deixaram obras em estilo neoclássico no Rio de Janeiro e outras cidades. Dentre estes, Bethencourt da Silva, foi depois o fundador do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, em 1859, uma escola técnica de nível secundário⁹⁴².

10.3 Policromia

policromia

O debate sobre o uso da cor na arquitetura da antiguidade grega e romana, no séc. XIX se inicia com a publicação do *Jupiter Olympien* de Quatremère de Quincy⁹⁴³ em 1815 (Fig. 10.9). No ensaio endereçado à Academia fazia algumas considerações sobre o uso de metais (ouro e bronze), marfim e pedras preciosas na estatuária e observando o uso discreto aqui ou ali de algum ou outro tipo de pigmento. De resto, para ele, a arquitetura grega permanecia imaculadamente branca. Mas já ao final do séc. XVIII, os poucos europeus que iam à Atenas⁹⁴⁴ comentavam sobre a presença de fragmentos pigmentados em meio às ruínas. Os esforços de Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), um decorador nascido na Alemanha, para tentar implementar o uso da cor no interior e exterior de edificações, o levaram à Sicília, onde conduziu escavações, que revelaram o que tanto procurava, no Templo de Empédocles, em Selinus. Estas evidências, para ele, já seriam suficientes para lhe sancionar uma teoria sobre o emprego da policromia pelos antigos (gregos e romanos). Em 1824, em Roma, começou seus primeiros estudos sobre restaurações de templos (Fig. 10.10). Em correspondência trocada com Percier e Ludwig von Schorn, editor da *Kunstblatt*, comentava sobre suas descobertas. Para Hittorff a brancura da arquitetura grega idealizada por Winckelmann e Goethe já era uma coisa do passado. Entretanto,

⁹⁴¹ Uma lista preliminar inclui Bellegarde, Pedro d'Alcantara. *Compêndio de Architectura Civil e Hydraulica* (Rio de Janeiro, 1844) e Rebouças, André. *Vocabulário dos Termos Technicos da Arte de Construir* (2 vols., 1868-69). O tratado de Vignola foi publicado pela casa Garnier (Rio de Janeiro), o que ensejou uma réplica em forma de manual prático por Rainville, Cesar de. *O Vinhola Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1880), espécie de manual prático, depois seguido por Speltz, Alexandre. *Novo Vinhola Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1898). *Id.*

⁹⁴² *Id.*

⁹⁴³ Ver cap. 9.

⁹⁴⁴ Middleton, R. *Hittorff's polychrome campaign*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*, 1982.

suas idéias foram recebidas com frieza pela *Académie* que, apesar de atestar a seriedade de suas 'restaurações', não depositava muita confiança nas extensões que sua teoria policrômica parecia almejar.

Na seqüência das pranchas de Hittorff, publicadas em prospecto em 1826, seguiram-se uma série de trabalhos a respeito do assunto, notadamente na Alemanha, pela mão do arquiteto Leo von Klenze, do escultor Johann Martin Wagner e até mesmo do filósofo F.W.J. Schelling, onde a policromia era tratada como uma reminiscência do hábito de pintar os antigos templos de madeira. Outros trabalhos publicados na Inglaterra também confirmariam a difusão do interesse pelo tema. O próprio secretário da Academia, Raoul Rochette, sucessor de Quatremère, empreende viagem à Sicília e à Pompéia para verificar *in situ* a origem de toda a questão. Em 1829 e 1838 publica o terceiro e o quarto volume, respectivamente, de *Ruines de Pompéi*, a primeira publicação com pranchas coloridas sobre o tema⁹⁴⁵.



Fig. 10.9

Quatremère de Quincy.

Jupiter Olympien, 1815.

A arte grega em sua versão purista.



Fig. 10.10

Hittorff.

Templo de Empédocles (reconstituição) em Selinus, 1830.

A arte grega em sua versão policrômica.

Na primavera de 1829, Pierre François Henri Labrouste (1801-75) apresenta na *Villa Medici* suas controversas reconstituições dos templos de *Paestum*, baseadas nas idéias de Hittorff e no trabalho do arquiteto Joseph Türmer sobre as tumbas etruscas. No ano seguinte, o mesmo Hittorff publicaria *De l'Architecture polychromique chez les Grecs ou restitution complete du temple*

⁹⁴⁵ Importante notar que estas pranchas eram coloridas individualmente à mão, o que tornava a publicação extremamente cara. Entre 1844 e 1853, por meio de um novo processo de cromo-litografia, Raoul Rochette publicou uma edição mais acessível intitulada *Choix des peintures de Pompéi*, em sete partes. *Ibid.*

d'Empédocle dans l'acropole de Sélinonte e no mesmo ano Leo von Klenze (1784-1864) apresentaria a sua versão da policromia grega na recém inaugurada Gliptoteca de Munich, projeto de sua lavra. No Salão de 1831, a apresentação pública das reconstituições de Hittorff agradou tanto ao público em geral, como o respeitadíssimo Percier. Já em 1833, as resistências à policromia pareciam totalmente vencidas, embora ainda houvesse restrições aos padrões colorísticos de Hittorff⁹⁴⁶, particularmente da parte de Rochette. A esta altura, o debate já havia transposto as fronteiras. Em 1834, Gottfried Semper publica em Altona o seu *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* onde demonstra concordar com as teses de Hittorff, mas repara que o pigmento amarelo seria na verdade um vermelho esmaecido. Na Inglaterra, partir de 1835, uma comissão de notáveis se dedicaria ao estudo dos mármore de Elgin⁹⁴⁷ em busca de traços ou vestígios de cor⁹⁴⁸.

A teoria policrômica de Hittorff tinha como objetivo a demonstração de pelo menos quatro funções básicas, como sintetiza van Zanten⁹⁴⁹: harmonizar as superfícies estruturais com as pinturas e as esculturas coloridas dos templos (1); harmonizar tudo isto com as cores brilhantes do ambiente mediterrâneo (2); enfatizar ou forçar as formas arquitetônicas (3); e tornar mais precisa a expressão do caráter do edifício. (4). Neste sentido, este último especialista supõe que as três primeiras seriam relativas ao 'sistema das ordens' e a quarta uma tentativa de 'aquecer' a gélida expressão neoclássica.

Hittorff reeditou sua *Restitution du temple d'Empédocle*, ou *De l'Architecture polychrome chez les grecs* como é mais conhecida, acrescentando-lhe pranchas coloridas, num trabalho que só seria concluído em 1851, quando o auge da discussão sobre a policromia já havia passado. Todavia, seu ensaio tem pouca importância arqueológica e ele nunca esteve de fato preocupado com uma reconstituição científica, mas esteticamente ideal ou mesmo eclética. Sua visão se contrapôs diretamente com a visão ideal do mármore imaculadamente branco de Quatremère e serviu para desmistificar certas crenças, repetindo de certa maneira o feito de Desgodets⁹⁵⁰, mais de cem anos antes. Para Hittorff, tratava-se de uma apropriação de um conceito para emprego direto: "o alvo de meus estudos, se direcionado para a arquitetura antiga ou moderna, tem sido sempre o de achar elementos para o uso em minha prática profissional"⁹⁵¹.

policromia na prática...

Em que pese o emprego livre destes conceitos, desconectado de quaisquer normativas históricas ou arqueológicas, mas que se apóiam de certa forma na autoridade do passado para seu emprego contemporâneo, o melhor exemplo é a igreja de St-Vincent-de-Paul (1824-44), projetada por Jean-Baptiste Lepère. Aí, o emprego dos contrastes colorísticos ganham o apoio

⁹⁴⁶ Segue o comentário de Middleton: 'He sought to persuade his audience to imagine a Greek architecture of rich and ravishing beauty; the mechanical smoothness of white marble made soft with a coat of pale yellow paint, the surface modulations made lively with with patterns of bright blue, green, red and gold paint – an image which does not today seem either tempting or satisfying.' *Id.*, p. 187

⁹⁴⁷ Refere-se a uma coleção de mármore gregos, trazidos para a Inglaterra por Lord Elgin. (N.A.)

⁹⁴⁸ Participaram desta comissão nomes como C.R. Cockerell, T.L. Donaldson, S. Angell, Charles Eastake e o químico Michael Faraday. Middleton, R. *Hittorff's polychrome campaign*, *op. cit.*, p. 188.

⁹⁴⁹ van Zanten, D. *Architectural polychromy: life in architecture*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*, 1982, p. 207.

⁹⁵⁰ Ver cap. 9.

⁹⁵¹ Middleton, R. *Hittorff's polychrome campaign*, *op. cit.*, p. 188 (n. 10).

das recomendações do *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), de M-E Chevreul. Os cuidados no emprego da cor na decoração interna do templo implicavam no efeito da cor da luz dos vitrais, em amarelo e vermelho, sobre as superfícies. Da mesma forma, também o cuidado se estendeu às tonalidades dos motivos das pinturas e painéis internos. Owen Jones (1807-74), por exemplo, a considerou como exemplo da “mais perfeita decoração moderna”⁹⁵². Já Hittorff se confessou um pouco desiludido com o resultado, que lhe pareceu demasiado sombrio. Ao final, muita controvérsia, processos judiciais contra a municipalidade e fiéis que não aprovaram a nudez explícita de alguns painéis, que tiveram que ser retirados. A polêmica se estendeu até a década de 1860, quando o pintor destes mesmos painéis, Pierre-Jules Jollivet (1803-71) contra-ataca com panfletos em defesa da pintura em pedra vulcânica e o emprego da cor no exterior de edifícios⁹⁵³.

Fig. 10.11

Hittorff.
St-Vincent-de-Paul,
1844.
Elevação frontal.



...e na academia

No seio da academia, Henri Labrouste se torna o maior divulgador do emprego da policromia já desde a sua estada em Roma, como *pensionnaire*, de 1825 a 1829. Neste período teve como interlocutores seus colegas Félix Duban, Louis Duc, Léon Vaudoyer, seu irmão mais velho Théodore Labrouste e Marie-Antoine Dellanoy. Sua reconstituição da ‘basílica’ de Paestum, antiga colônia grega ao sul de Nápoles, causou uma comoção considerável no ambiente acadêmico e a atenção imediata dos estudantes. No arranjo cronológico do sítio, a presunção de uma evolução estilística de cada uma das obras fez com que alinhasse as obras, cronologicamente, numa seqüência diferente da arqueologicamente sabida⁹⁵⁴. Na seção do templo mostra o

⁹⁵² Jones apud Middleton, R. *Hittorff's polychrome campaign*, op. cit., p. 188 (n. 12).

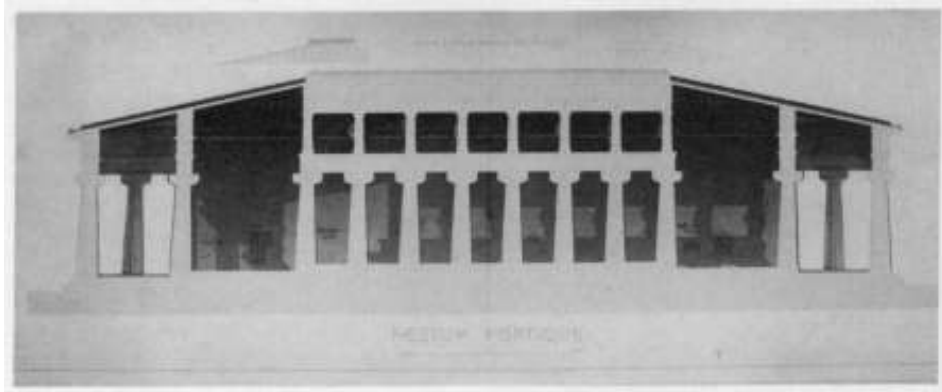
⁹⁵³ P-J Jollivet (*De la peinture religieuse à l'extérieur des églises à propos de l'enlèvement de la décoration extérieure du porche de Sainte-Vincent-de-Paul* (1861) e *Peinture en émail sur la lave. Sa Raison d'être et sa défense contre les obstacles opposés à son adoption*, 1867) apud Middleton, op. cit., p. 195 (n. 19). O mesmo pintor utiliza como exemplo de aplicação destas idéias, a fachada do ateliê que construiu em Cité Malesherbes, em 1856, projeto de do arquiteto Anatole Jal e que foi publicado na *Révue Générale d'Architecture* (vol. XV, 1858).

⁹⁵⁴ van Zanten, D. *Architectural Polychromy: life in architecture*. Op. cit., p. 198 (n. 10).

perfil chapado das colunas centrais em contraste com o fundo decorado (Fig. 10.12). Ali se expressa uma clara dissociação entre o perfil estrutural e as paredes da basílica, como elementos de gêneros diferentes. Nas paredes estão as cenas de batalhas e muitos dos elementos ornamentais são troféus militares, o que sugere uma narrativa escrita: “a necessidade de colocar aqui, de forma conspícua, um signo pintado relacionando as regras da assembléia; as paredes do pórtico, eu imagino, também se cobriam de notícias pintadas servindo como um livro”⁹⁵⁵.

Fig. 10.12

Labrouste.
Templo de Agrigento,
1828.
Corte longitudinal.



Dessa forma, numa escala de elegância e refinamento atribuiu ao templo o terceiro lugar, por sua “deformação do templo dórico”, e por demonstrar ser “menos um templo do que um foro cívico”⁹⁵⁶. A ‘tese’ de Labrouste era a de que a transposição do padrão grego de seu ambiente natural para outro qualquer levaria à desintegração de sua harmonia original. A mensagem é clara: se isto aconteceu no século V a.C. porque não aconteceria em Paris, no século XIX. Para ele toda apropriação de motivos gregos já não fazia mais nenhum sentido.

Fato significativo é que no mesmo grupo de *envois*, constavam as reconstituições de Vaudoyer com constatações reveladoras. Criticado por modificar as proporções dos templos e por simplificar seu detalhamento, o mesmo contra-argumentou que havia removido a camada de estuque, centrando-se na reconstituição do templo como originalmente construído e não nas acréscos feitas para atender o gosto pomposo do Império Romano. Da mesma forma, o autor creditou as pinturas a uma intervenção romana, o que justificaria a ausência de policromia em suas apresentações. Na apreciação de van Zanth, as proposições de Labrouste e Vaudoyer contribuíram para subverter a idéia das ordens como algo auto-suficiente e eterno⁹⁵⁷. Convém lembrar, no entanto, que estes trabalhos nunca tiveram a pretensão científica que muitos insistem em ver, havendo, portanto, sempre uma margem para idealização estética. Tanto isso é fato que os *envois* foram perdendo a circunspeção habitual e se tornando mais ousados e bizarros (divertidos, jocosos), como nas apresentações de Théodore Labrouste, irmão de Henri, e Marie-Antoine Dellanoy.

De qualquer forma, as reações na *École* foram imediatas. Nela, Labrouste e

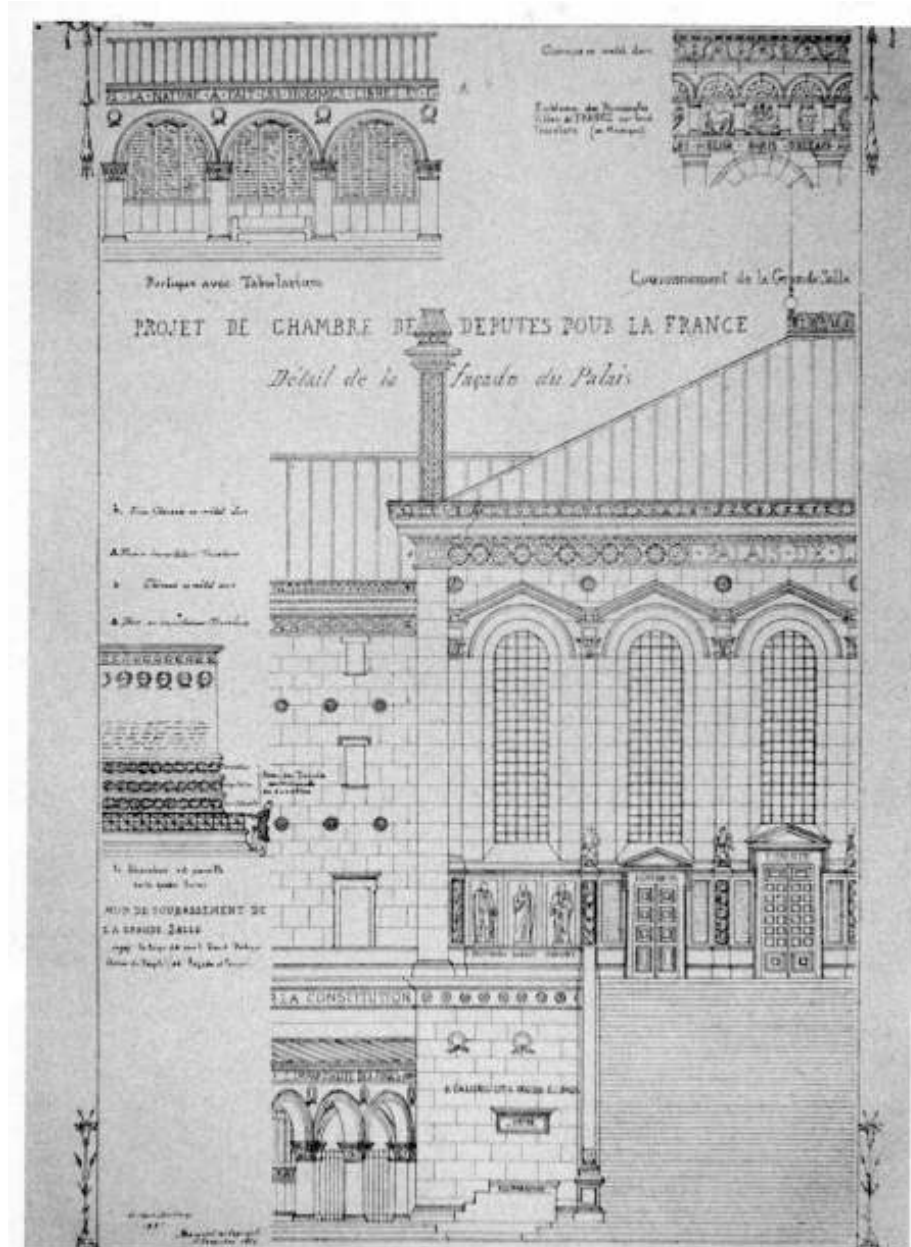
⁹⁵⁵ Henri Labrouste (*Temples de Paestum par Labrouste: restaurations des monuments par les architectes pensionnaires de France à Rome*. Paris, École des Beaux-Arts, 1877) *apud* *ibid.*

⁹⁵⁶ *Apud* *ibid.*

⁹⁵⁷ *Apud* *id.*, p. 199.

Felix Duban abriram seus ateliês em 1830 e 1832, respectivamente. A seus alunos fazia entender a policromia como uma ‘vestimenta’ de esqueleto estrutural com objetos, inscrições e cenas comunicando a finalidade social e história do edifício. Tal noção se espelhou na admiração e amizade do arquiteto e professor pelas idéias do escritor Victor Hugo⁹⁵⁸, de que a palavra escrita mataria a arquitetura. Bom exemplo disto é o projeto do *Prix de Rome* Constant-Dufeux, de 1835, para uma nova Câmara de Deputados⁹⁵⁹ (Fig. 10.13), cujas paredes foram preenchidas por escrituras. Recurso que também foi utilizado posteriormente por Labrouste no projeto para a Biblioteca Santa Genoveva (proj. 1938-39, exec. 1843-50, Fig. 10.14).

Fig. 10.13
Constant-Dufeux.
Câmara de Deputados,
1835.
Elevação frontal.

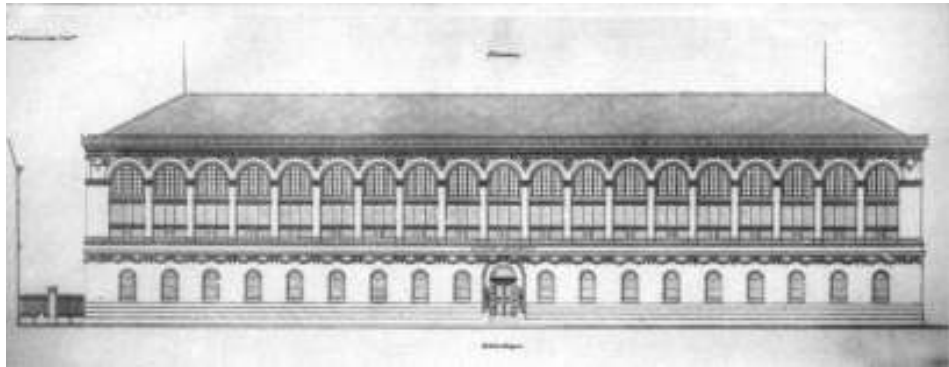


⁹⁵⁸ “O grande poema, o grande edifício, a grande criação da humanidade não mais será construída, será impressa”. Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, 1831) *apud* Levine, N. *The book and the building: Hugo’s theory of architecture and Labrouste Bibliothèque Ste-Genoviève*. In: Middleton, R. *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*, *op. cit.* (ing. orig., trad. livre)

⁹⁵⁹ Trata-se de um *envois* de 5º ano do referido *pensionnaire*.

Fig. 10.14

Labrouste.
Biblioteca Santa
Genoveva,
 1843-50.
 Elevação frontal.



mútua influência

Há nas propostas de Hittorff e de Labrouste uma influência mútua, embora com objetivos bem diferentes. Para o primeiro se interessava demonstrar que o sistema policrômico e o sistema de formas eram duas coisas distintas, mas que poderiam operar em harmonia, uma reforçando a outra. Para o segundo, a cor e os ornamentos teriam um compromisso histórico e não poderiam ser combinados livremente sob qualquer pretexto. Hittorff rebatia argumentando que estes sempre foram parte da linguagem arquitetônica desde a antiguidade e, da mesma forma, a mistura de elementos de origem distinta lhes conferia vitalidade. E que isto não implicava na perda de traços (etnográficos) distintivos nem mesmo entre edifícios de diferentes épocas⁹⁶⁰. Sendo assim, as modificações de estilo eram, na verdade, o resultado de uma *mélange* imitativa, não só nos detalhes ornamentais, mas também como um princípio arquitetônico geral.

a-historicidade

De fato, as idéias de Hittorff iam totalmente de encontro às de Quatremère. Se este defendia a pureza das linhas escultóricas e o traço cultural 'distintivo' das proporções, é porque o uso da cor atenuaria irremediavelmente o gradiente de luz e sombra, de modo que o uso da cor lhe parecia muito arriscado. Já as proporções seriam registro de um perfil exclusivo e inconfundível, fruto da evolução de toda uma cultura. Hittorff, por sua vez, não admitia a evolução da arte grega, egípcia ou mourisca como algo independente e livre de influências externas. Via na mistura o motor mesmo das mudanças de estilo. Em Saint-Vincent-de-Paul, por exemplo, acrescentou torres 'góticas' ladeando um ático, mas, ainda assim visivelmente subordinadas à composição, à ela se integrando de maneira discreta e estilizada, resultando numa combinação em tudo original e inusitada (Fig. 10.15), ainda que o espaçamento em *aeróstilo* das pilastras dos campanários pareça um tanto bizarro. Suas justificativas, contudo, demonstram com extraordinária precisão o espírito essencial do ecletismo. Se um edifício moderno tivesse de ser uma mistura, tal deveria ser feito de maneira a parecer um *tout homogène* seguindo na sua composição *règles certaines* e *préceptes éprouvés*⁹⁶¹.

Curiosamente, ambas as teorias de Quatremère e Hittorff são bastante análogas e já se mostram conscientemente a-históricas. A comparabilidade do efeito compositivo e o ecletismo radical, respectivamente, se afinam como as faces de uma mesma moeda. Um lado obcecado pela ortodoxia e pela pureza original da grande arte e outro pelo efeito imediato da ornamentação. Mais curioso ainda é o fato de que o primeiro professava que esta era o elemento mais eficiente para a designação do caráter e o segundo, sem ne-

⁹⁶⁰ van Zanten, D. *Architectural Polychromy: life in architecture*. Op. cit., p. 207.

⁹⁶¹ *Apud id.*, p. 208.

nhum interesse pelo prolongado efeito da composição, a utilizava como recurso para a pronta e eficiente exposição dos meios perceptivos aos recursos decorativos de superfície. Ora, Hittorff faz exatamente aquilo que propunha Quatremère, só que com uma licença ornamental quase abusiva. Em meio a tudo isso, a postura contemporizadora e profissional de Labrouste ainda se mostra a mais ponderada e sensata. Ela preserva o sentido da pureza dos traços históricos e da composição, tão cara à Quatremère, ao mesmo tempo em que demonstra entender o potencial arquitetônico do emprego da cor, administrando-os de forma equilibrada e sem cair nos excessos de uma ou outra visão.

Fig. 10.15

Hittorff.
Igreja de *St-Vincent-de-Paul*,
1831-44.
Fachada.



10.4 A acrópole alemã

As repercussões do gosto grego em terras alemãs adquirem provavelmente a mais radical de suas manifestações. Um de seus maiores expoentes foi sem dúvida Franz Karl Leopold von Klenze (1784-1864), que se tornou arquiteto na Alemanha e em Paris e também participou nas escavações na Sicília, junto com Hittorff. Outro nome incontornável da mesma geração é o de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) que estudou arquitetura com seu padrao David Gilly e com seu meio-irmão, o talentoso e renomado Friedrich Gilly⁹⁶² (1772-1800). Tanto Klenze como Schinkel têm partem de uma

⁹⁶² Friedrich David Gilly nasceu em Altdam, Pomerânia. Muito cedo viajou pela França, Inglaterra e Áustria. Em Paris, seus desenhos mostram a influência política e cultural do Diretório, ou seja, Percier e Fontaine. Foi nomeado professor da *Bauakademie*, de Berlim, com apenas 26 anos. Faleceu prematuramente de tuberculose apenas dois anos depois. Em seu projeto de um monumento funerário para Frederico II, se faz notar a influência de Boullée.

admiração pelos modelos gregos, mas que sob os influxos do nacionalismo alemão (Unificação Alemã, libertação da Grécia) acabam por ter que transigir para um tipo de expressão mais adequado à realidade política e cultural de seu tempo. Ao contrário da atitude eminentemente pragmática de v. Klenze, Schinkel se permite alguns vôos teóricos. No caso deste último o mais importante são as alterações às vezes bastante drásticas do universo estético de sua produção que, ao mesmo tempo em que evidenciam grandes hesitações, também demonstram o desenvolvimento de uma visão polivalente do estilo com forte tendência ao sincretismo.

von Klenze

Os distintivos traços gregos da arquitetura de von Klenze, já se acusavam no pórtico do Castelo *Wilhelmshöhe* (1809-10) em Kassel, quando trabalhou para Jerôme Bonaparte, Rei da Wesfália, o mesmo que já havia albergado no mesmo local o jovem Grandjean de Montigny. Já sob a *patronage* de Ludovico I, Rei da Baviera, ergueu, principalmente em Munique e arredores, uma série de obras fortemente marcadas com a predileção real pela cultura helênica, sob circunstâncias que se ligam fatores políticos muito específicos⁹⁶³.

helenismo e policromia

A participação de Klenze interessa especialmente por sua introdução não só de temas gregos como pórticos e estoas como pela adaptação outros temas tomados à história da arquitetura ao uso contemporâneo. Literalmente, v. Klenze projetava cada obra num estilo histórico que ele ou seu cliente julgasse mais apropriado. De suas obras, destacam-se, em Munique, obras como a Gliptoteca (1816-30, Fig. 10.16), edifício destinado a conter um acervo de obras gregas e européias antigas relacionadas; o Templo Monóptero construído no *Englischer Garten* (1836); a *Propylaea* (1846-62), porta da cidade e monumento comemorativo aos feitos de Otto I; o *Walhalla* (Regensburg, 1816-42, Fig. 10.17), monumento-acrópole que acabou se tornando uma versão alemã do *Panthéon* e o *Ruhmeshalle* (1850), monumento em homenagem à deusa da terra (bávara e pagã) alemã. Em todas estas predomina o emprego de motivos originalmente gregos: ordens, ornamentos, proporções e, principalmente, estoas. No caso da Gliptoteca e do *Walhalla*, o tempo maior de execução permitiu modificações para atender os novos critérios de policromia, dos quais v. Klenze era um de seus principais adeptos e difusores. Particularmente em seus interiores se nota a profusão de qualidades de mármore e granitos, num tipo de trabalho muito próximo ao do que propunha Hittorff, com o qual, aliás, manteve uma longa disputa sobre a apresentação de resultados das escavações feitas na Sicília (Agrigento). No caso, coube a v. Klenze a primeira apresentação do tema em 1827 sob o título *Der Tempel des olympischen Jupiter von Agrigent*⁹⁶⁴.

Mas o aluno de Percier, além de aderir ao policromismo, havia herdado do mestre o sentido da pureza da linha no desenho, o que empresta a suas obras um rigor e um refinamento inconfundível. Não só, particularmente, pelo forte contraste entre os alinhamentos horizontais e verticalidade dos pórticos em diástilo, mas também pela precisão e leveza do resultado plástico. A diferença existente, portanto, entre a sua visão da policromia e a de Hittorff está na submissão desta à elegância concisa das linhas geométricas, que se tornam mais evidente ainda no arranjo da ornamentação interna.

⁹⁶³ Trata-se do fato de que Otto, filho do rei, ter lutado pela libertação da Grécia do Império Otomano e se tornado o primeiro monarca ocidental a ocupar o trono da Grécia após muito tempo. (N.A.)

⁹⁶⁴ Middleton, R. *Hittorff's polychrome campaign. Op. cit.*, p. 185.

Fig. 10.16

v. Klenze.
 Gliptoteca de Munique,
 1816-30.
 Vista da fachada.

**Fig. 10.17**

v. Klenze.
 Walhalla, 1830-42.
 Vista da fachada.



oscilação estilística

Entretanto, como já dissemos acima, esta não é a única interpretação possível de sua obra, pois mais afastado das exigências simbólicas da realeza, a arquitetura de Klenze trilha por outras vias. Na mesma época da Gliptoteca e do *Walhalla*, o *Königsbau* (1826-33), ou Residência Real, de Munique, já acusa referências diretas ao *quattrocento* italiano (*Palazzo Pitti*) com sua fachada inteiramente rustificada e edículas em arco e que se tornaria uma das primeiras manifestações do revivalismo românico na Alemanha (*Rundbogenstil*). No desenho do Novo Hermitage, em São Petersburgo, repete a mesma sobriedade da *Altes Pinakothek* (1823-36), para uma ala nova do referido museu russo. No caso da *Propylaea* (Fig. 10.18) o conjunto lembra a fachada de *Saint-Vincent-de-Paul*, por Hittorff, com seu pórtico ladeado duas torres truncadas e massivas e com uma perceptível fisionomia egípcia, num arranjo volumétrico que deve muito à Ledoux. De 1863 a 1865, é designado para a corte de Otto I, na Grécia, para trabalhar na reconstrução de prédios antigos, e lá projeta a igreja católica de São Dionísio. Ao retornar à Alemanha, em 1863, conclui o *Befreiungshalle*, em Kellheim, iniciado por Friedrich von Gärtner em 1842. Este, um monumento à vitória contra Napoleão, se constitui de um cilindro fechado na base, iluminado zenitalmente e encimado por uma estoa períptera, cujas proporções remetem diretamente à Boullée.

Fig. 10.18

v. Klenze.
Befreiungshalle, 1863.
 Monumento à vitória
 contra Napoleão.



época de transição

O desenvolvimento de uma multiplicidade de expressões na obra de Klenze expõe as incertezas de uma era de transição e na qual o estilo passa a desempenhar as mesmas funções das ordens. De um paradigma clássico cujo poder de expressão era regulado por 'ordens' oriundas de uma 'época de ouro' passa-se a outro, regulado por 'estilos' históricos escolhidos segundo algum motivo alusivo ou por simples demanda do cliente. A habilidade do arquiteto se demonstra no sucesso da adequação ao uso contemporâneo, tendo em vista a elegância do resultado. Com isso se torna expresso o esgotamento de uma tradição evolutiva de mais de quatrocentos anos, fundada no Renascimento. Retornar aos modelos barrocos ou insistir no Rococó, na Alemanha destes dias, simplesmente deixa de fazer qualquer sentido.

O longo enlevo da arte ocidental com os ideais de uma linguagem universal oriunda da cabana primitiva do homem mediterrâneo logo sofreria a 'concorrência' cultural de modelos nacionais mais 'mediatos'. O dilema que muitos arquitetos se deparariam é porque a distante Grécia, no tempo e na geografia, e não o passado europeu tão mais próximo? Se por um lado se procura de novo um passado normativo (nacional ou cristão), por outro também se afirmam os valores de uma arquitetura contemporânea sem nenhum passado, ou que também passa a olhar para o futuro com os olhos de um presente, aparentemente, sem nenhuma transcendência. Resgatar um passado morto tem óbvias implicações simbólicas, para demandas práticas e prementes existe a técnica. Todavia, nessa linha de desenvolvimento, parece que certas demandas preparam o cenário de uma pouco provável interação destas duas poderosas circunstâncias.

K.F. Schinkel

A obra de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) se insere neste 'nicho' histórico configurado num país pela inexistência de uma tradição secular acadêmica já secular como a que havia na França. Aí o neoclassicismo já nasce com a peculiar fisionomia grega, ainda que originada e moldada em terras da França. Numa Alemanha que vivia o fim dos últimos resquícios feudais face um novo estado de ânimo que viria após as guerras napoleônicas (es-

tados alemães), as demandas de arquitetura oscilavam entre o gosto grego 'culto' de algumas elites, o gosto nacional que toma para si o gótico e as solicitações técnicas de um país que passaria a se industrializar rápida, porém tardiamente. Schinkel talvez seja o único arquiteto de sua geração a ter uma pauta de solicitações tão intensa como variada, atendendo de monumentos artísticos a instalações fabris, cenografia, paisagismo e intervenções de escala urbanística. Como v. Klenze demonstrou uma versatilidade ímpar face aos desafios que lhe foram propostos. Entretanto, mesmo que Schinkel não possa ser considerado um teórico *strictu sensu*, suas observações e proposições revelam uma aguda consciência do problema da composição.

Schinkel teve uma educação autodidatada. Como já dissemos, seu aprendizado se iniciou com seu padastro David Gilly, um arquiteto de certo renome que se preocupava muito com a parte técnica e a execução de obras. Já trabalhava com ele quando seu filho Friedrich Gilly retorna de sua *Studienreise**, na França. Ali Schinkel teve acesso à biblioteca que o jovem Gilly havia formado em sua viagem. Com sua morte súbita, Schinkel terminou e deu andamento a alguns de seus projetos, entre outras encomendas⁹⁶⁵. Com o dinheiro que conseguiu juntar, em 1803, parte para o seu *Wanderjahre*** incluindo Nápoles, a Sicília, Dresden, Praga, Viena e uma estada em Paris, périplo que completa no interstício de dois anos.

Ao retornar à Berlim se depara com uma cidade ainda pequena para a época e destituída de qualquer atrativo ou unidade estilística. De 1805 até 1820, as Guerras Napoleônicas haviam tornado o trabalho escasso e uma forma de sobrevivência encontrada por Schinkel era a atividade como cenarista. Sua reconstrução de um ambiente egípcio para a Flauta Mágica de Mozart (1815-16) teve ótima repercussão. Na mesma época já se havia tornado membro da Academia e Chefe responsável pelos prédios da corte⁹⁶⁶. Com o retorno da família real a prosperidade retorna à Prússia e o arquiteto passa a receber encomendas importantes que passariam a compor o novo perfil da cidade.

o grego e o gótico

Alinhadas cronologicamente, algumas de suas principais obras revelam de forma muito evidente as mesmas hesitações que já vimos na obra de v. Klenze. A *Neue Wache* ou Cada da Guarda (1816-18) apresenta um severo pórtico dórico numa composição com traços que remetem diretamente às *barrières* de Ledoux. No *Neues Schauspielhaus* ou Teatro Novo, (1819-21, Fig. 10.19) o arcaísmo dá lugar a uma fusão entre motivos gregos e a gramática palladiana, com sua fachada dominada pelo grupo de pórtico com oito colunas jônicas colossais e escadaria principal. No *Altes Museum* (1825-28, Fig. 10.20), uma inusitada combinação de estoas com escadarias e uma rotunda-panteão reforçam o efeito conjunto da possibilidade de múltiplos percursos para o acesso às salas de exposição. Neste projeto de características prototípicas, o equilíbrio do resultado da junção de formas chama atenção especialmente por sua plasticidade, elegância e concisão⁹⁶⁷.

* Viagem de estudos. (N.A.)

⁹⁶⁵ Schinkel era solicitado por seus projetos de mobiliário e porcelanas. Carter, Rand. *Collection of Architectural Designs by Karl Friedrich Schinkel*. Chicago, Exedra Books, 1981.

** Ano sabático, peregrinação. (N.A.)

⁹⁶⁶ Carter, R. *Collection of Architectural Designs by Karl Friedrich Schinkel*, 1981.

⁹⁶⁷ A *Altes Pinakothek* de Klenze foi projetada antes (1823) e concluída depois (1836).

Fig. 10.19

Schinkel.

Teatro Novo (Berlim),
1819-21.Monumento à vitória
contra Napoleão.**Fig. 10.20**

Schinkel.

Museu do Mundo Antigo
(Berlim), 1819-21.Monumento à vitória
contra Napoleão.

O domo da rotunda fica embutido no corpo do museu, evitando a competição com a catedral próxima. Nas paredes recuadas da *loggia*, são dispostos murais com uma visão idealizada da história da civilização.

Já no projeto da Igreja *Friedrich-Werdersche* (1824-31, Fig. 10.21), projeto de um ano antes, estoas gregas se consorciavam às cúpulas renascentistas. Em 1825, a pedido do príncipe, Schinkel reformulou o projeto para o estilo gótico, o que fez sem maiores alterações em planta. Assim edificada, a igreja se configura como um bloco monolítico no exterior, como nas antigas igrejas românicas, ao passo que no interior a retícula gótica se exhibe homogênea, correta e sem grandes vãos. A princípio, ele não levava o gótico - a grande arte nacional 'alemã', segundo Goethe⁹⁶⁸ - em muita conta, uma vez que como luterano considerava o gótico uma expressão da arquitetura católica. Foi comum, nas vezes em foi solicitado a compor neste estilo, misturar com discrição elementos clássicos "que as tornassem mais perfeitas"⁹⁶⁹.

⁹⁶⁸ Ver adiante, cap 10.5.

⁹⁶⁹ *Apud Carter, op. cit.*

Em todos estes projetos o elemento comum é aquela linha nua, clara e precisa das perspectivas, sem esfumatos, nem sombreamentos, típica de Percier, sem deixar de contar, inclusive, com os característicos pontos de fuga centrais ligeiramente deslocados.



Fig. 10.21.a

Fig. 10.21.b

Schinkel.

Schinkel.

Igreja *Friedrich-Werdersche*, 1824-31.

Igreja *Friedrich-Werdersche*, 1824-31.

Estoas e cúpulas renascentistas.

A mesma planta com nave gótica.

Mas a procura incessante de uma relação concisa entre a ornamentação, o uso de materiais aparentes e o emprego de pigmentos ainda iria mais além. No projeto da *Bauakademie* (*Allgemeine Bauschule*, 1832-34, Fig. 10.22) uma inflexão neste sentido se torna mais evidente. O uso de tijolos pigmentados e painéis de terracota se consorciaram com o uso de delgadas edículas⁹⁷⁰ de modo que o edifício se veria reduzido quase que só a janelas e estrutura. O aumento de área das aberturas lhe emprestara uma leveza inusitada à fachada de um prédio que logo seria associado com à expressão neoromânica, como no caso da *Königsbau* de Klenze. Mas esta intenção não estava nos planos iniciais de Schinkel, uma vez que objetivo no projeto da *Bauakademie* era o fomento de técnicas de industrialização de materiais e não afetar 'um estilo' ou seu sistema de valores⁹⁷¹. De fato, aqui, Schinkel dá um passo além do historicismo. Na trilha desta presunção, a história deixa de ser normativa e o que realmente passa a valer é a adequação do edifício aos seus propósitos, conferindo ao ecletismo, enfim, o valor da contempo-

⁹⁷⁰ Mignot, *op. cit.*, p. 45-46.

⁹⁷¹ Schinkel já havia feito experimentos neste sentido num projeto, em 1828, para Tobias Chistoph Feilner, um proeminente fabricante de fornos de cerâmica e terracotas ornamentais. Carter, *op. cit.*

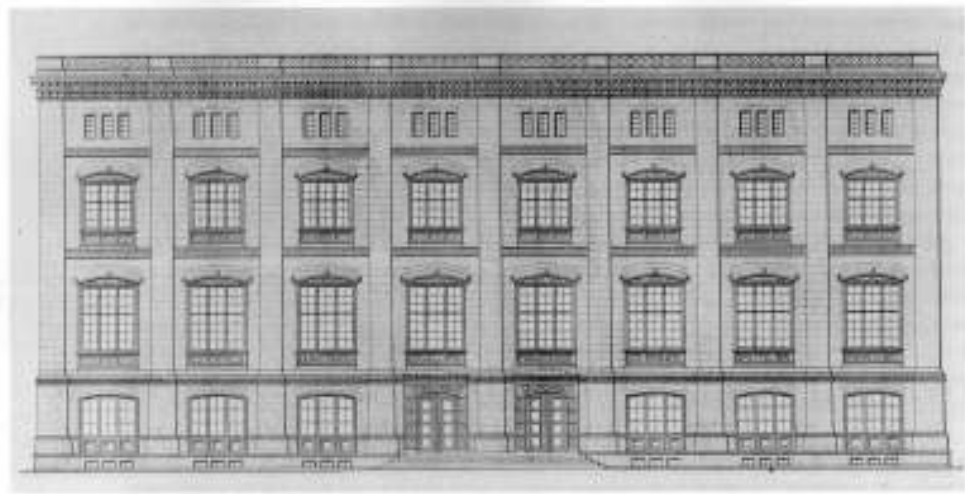
raneidade. Atitude que pouco difere da de Labrouste na Biblioteca Santa Genoveva.

Fig. 10.22

Schinkel.

Bauakademie, 1832-34.

Aberturas amplas, consórcio de técnicas, e revestimento em terracota.



'modos' compositivos

Entre estes dois titãs, ou seja, entre a expressão 'grega' e a 'românica' algumas pequenas obras residenciais chamam a atenção pelo cuidado extremo na relação entre interior e exterior, tanto quanto na fusão muito bem sucedida de motivos, típicas de uma bem sucedida expressão eclética. No *Charlottenhof* (Fig. 10.23), uma casa de verão desenhada para a família real em 1824, em Potsdam, nos chama a atenção que a capacidade múltipla do arquiteto neoclássico não consistia apenas de jogar com estilos, mas com *modos* de composição. Tal e qual as *maisons de plaisance* de J-F Blondel, tomadas aqui por modelo, Schinkel parte das dificuldades intrínsecas do sítio e do programa para configurar uma *villa italiana*, como desejava seu proprietário. Assim, o arquiteto buscou assegurar o contato direto dos aposentos com as áreas adjacentes externas, por meio de uma série elementos de desenho de áreas intermediárias como fontes e pérgulas que se articulavam com a diversa variedade do paisagismo adjacente. O efeito pitoresco do conjunto se percebe no arranjo 'orgânico' de sua planta que, de certa maneira já parece antecipar a *Red House* (1859-60) de Phillip Webb. O *modo*, aí, efetivamente se manifesta na composição da planta, tal como em J-F Blondel. Schinkel modifica a sintaxe dos elementos de estilo - aberturas, ornamentos, estátuas, vasos, pisos, cerâmicas - que, reordenados e rerepresentados, configuram um objeto original e autêntico. A profundidade e intensidade da *mimesis* com o entorno é o que de fato conta. Como no modo italiano, toscano ou francês, a composição é mediada por uma instância intermediária, abstrata, puramente mental, mas cujos resultados demonstram sua operacionalidade. O modo orienta a disposição e tamanho dos cômodos e os efeitos de sua acomodação no terreno. O efeito geral obtido (*eurhythmia*), de equilíbrio dinâmico, é discreto, demonstrando perfeita adequação e integração dos elementos, ao mesmo tempo complexa e distendida. Sinaliza, enfim, a presença dos traços essenciais do *bon goût* de Blondel⁹⁷².

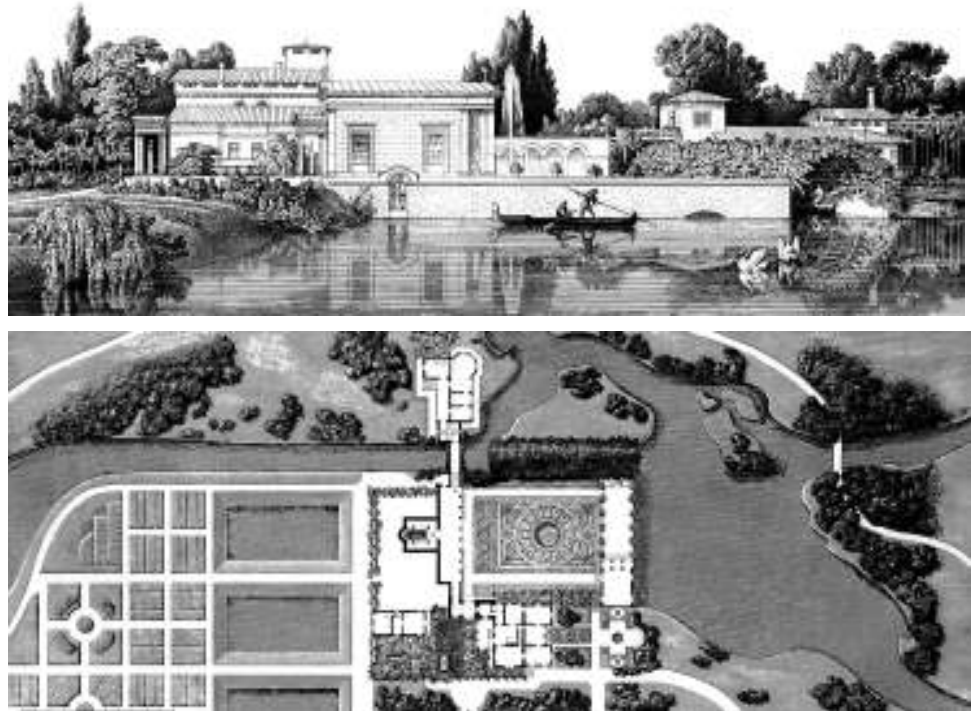
⁹⁷² Ver cap. 7.

Fig. 10.23

Schinkel.

Charlottenhof, 1832-34.

Perspectiva e implantação geral. Integração orgânica de interior e exterior.

*höhere Baukunst*

Mas as grandes idéias de Schinkel se desenvolvem melhor em desenhos. O *Sammlung Architektonischer Entwürfe*⁹⁷³ publicado em fascículos entre 1820 e 1837, pretendia ser o registro gráfico de suas obras mais importantes, inclusive algumas não executadas. Mas ali estão seus pontos de vista expostos com a mesma técnica de desenho. Numa escala de tempo percebemos que a oscilação entre o gótico e o grego paulatinamente dá lugar a uma melhor compreensão do ecletismo e do complexo controle de sua expressão no todo e no detalhe. Ainda assim, mesmo sua expressão gótica já está inapelavelmente dominada pelo rigor neoclássico de sua composição.

No *Werke der höheren Baukunst* (Trabalhos da alta (ou grande) arquitetura, 1840-1842; 1845-1846), publicação, em sua maioria póstuma, de trabalhos de Schinkel, foram incluídas obras inéditas, especialmente, a *Ideal-Residenz am Gebirgshange* (Cidade ideal ao pé das montanhas) o Palácio Real para a Acrópole de Atenas (1838) e a *Orianda* (1838), três projetos não construídos, mas que para o autor pareciam ter uma importância toda especial. O primeiro apresentava uma cidade utópica que exemplificava princípios arquitetônicos propostos num texto sobre arquitetura que deixou inacabado. O segundo, tratava-se de uma intervenção na Acrópole, em Atenas, a pedido do Rei Otto I da Grécia, que deixaria intactos os monumentos de Péricles, retirando os acréscimos mais recentemente. Conferindo-lhe um tratamento paisagístico discreto, propunha a ocupação da parte leste do platô com um edifício neoclássico de baixa altura. Mais do que deixar o sítio como legado arqueológico, a idéia de Schinkel era trazê-lo de volta à vida civil, idéia que acabou sendo posta de lado por ausência de recursos. O terceiro, *Orianda*, um castelo num promontório à beira do Mar Negro, na Criméia, para uma princesa russa, baseou-se inicialmente nas ruínas de uma antiga construção

⁹⁷³ Coleção de esboços (ou desenhos) arquitetônicos. (N.A.)

rusa existente. O segundo projeto, a pedido da princesa, deveria ser algo *in der Art von Siam* (ao modo do Sião) tomando por base o *Charlottenhof*. A proposta final de Schinkel apresentava uma edificação em estilo original composto de formas clássicas e exóticas, ornamentação em ouro e mosaicos e o uso extensivo de pedras semi-preciosas da região, capazes de, segundo o próprio autor, “refletir o caráter cítico-asiático, meio bárbaro, desta região na Antiguidade”⁹⁷⁴.

sincretismo

Para Schinkel o grande estilo se revelava na grande composição. E em suas grandes composições, a complexidade das articulações do sítio exigia mais do que um único eixo axial. Disto resulta que a alternância de espaços internos e externos é o próprio estímulo à percepção dinâmica das formas, seguindo o sentido processional da percepção arquitetônica. A preocupação com o foco visual e a sucessão de cenas em algumas vezes se revelam incompatíveis com a disposição de alguns projetos. O mesmo vale para efeitos de regularidade estilística que revelam o sincretismo de Schinkel. Eclético, o arquiteto sabe muito bem dissimular a origem fragmentária dos elementos, impostos mais por uma necessidade compositiva do que pela necessidade prática. Este é o sentido romântico e transcendente que aponta a sua ‘alta arquitetura’. Não só de triunfo sobre a matéria e a construção, como na arquitetura gótica, mas também de superação dos meios de controle da (grande) composição.

Desde uma axiologia da composição, eles agem por força de um contexto geral, por todo um sistema de idéias que é posto em obra e onde todo o corpo da edificação expressa ora o ‘estilo nacional’ e mais apropriado ao culto católico, ora o estilo intemporal e internacional do classicismo num museu dedicado à história universal. Da mesma forma, o local eleito ou mais apropriado admite uma modulação da expressão caso o edifício fique no centro da cidade ou numa colina do subúrbio. Para Schinkel, a linguagem arquitetônica não é indiferente a nenhum destes fatores. Algumas regras do jogo podem ser pré-determinadas segundo o próprio contexto geral, outras surgem no decorrer do projeto. A composição apenas ensaia algumas regras gerais. A precisão do estilo, por sua vez, dirige a totalidade dos elementos no sentido da perfeita homogeneidade, ou de aumento de entropia da expressão.

legado

Schinkel deixou ainda uma série de textos que tencionava reunir no projeto de um *Architektonischer Lehrbuch*, mas cuja reconstrução ainda é uma tarefa que envolve alto grau de especulação⁹⁷⁵. É possível, no entanto, que uma boa parte da evolução de seus pensamentos possa ser estudada nas cartas, diários e memorandos que produziu durante a longa convalescença que o levou à morte em 1841. Este volumoso material foi compilado por seu genro, Alfred Freiherr von Wolzogen, e publicado em quatro volumes sob o título *Aus Schinkel Nachlass: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen* (Do legado de Schinkel: anotações de viagem, cartas e aforismos. Berlin, 1862-64). Para Rand Carter, o argumento básico de Schinkel é que a “utilidade é o princípio fundamental de todo edifício”, mas a utilidade e a construção permanecem muito “secos e rígidos” sem dois elementos igualmente importantes: “o histórico e o poético”. A mistura destes quatro elementos é a adição de sentimento à razão⁹⁷⁶.

⁹⁷⁴ Carter, *op. cit.*

⁹⁷⁵ Carter, *op. cit.*

⁹⁷⁶ Carter, *op. cit.*

10.5 *Im welchem style sollen wir bauen?**

Estas oscilações estilísticas bastante bruscas de dois dos maiores expoentes da arquitetura alemã do período são particularmente interessantes porque evidenciam que as possibilidades de proposição arquitetônica são maiores em contextos culturais mais heterogêneos ou em formação. O processo de formação e institucionalização das academias nos estados alemães mal se iniciava e pouco tinha a oferecer contra o que profissionais luminares faziam ou se propunham a fazer.

Situação que não se verificava na França, onde a academia aí já somava uma tradição de mais de 130 anos. A primeira metade do século, por isso, é uma época marcada pela hesitação, pela tentativa paulatina e pela instabilidade dos critérios. Um dos papéis das academias é justamente referendar e validar a produção geral de um gênero, espécie de anteparo oficial e público das manifestações individuais. No caso da academia francesa, o perfil coletivo de seus membros quase sempre se mostrou conservador e arredo a grandes mudanças. No caso das bancas dos *Grands Prix*, por exemplo, o júri tendia sempre a privilegiar a questão menos polêmica e mais objetiva, ou seja, a excelência técnica da realização gráfica do trabalho.

Fora da Academia, face às realizações e à tendência geral do debate, não havia mais como não admitir que o renascimento do interesse pelo gótico, longamente ensaiado, agora já fosse um fato. Enfim, a tradição clássica teria um rival à altura em toda a produção européia. Mas viriam outras ocupando os nichos produzidos pelo crescimento econômico e aumento de riqueza geral das nações européias. Fora destas duas grandes tradições a disputarem a primazia do estilo, aliás, as únicas a se proporem como ideal normativo, as demais manifestações do ecletismo em geral evidenciam uma miríade de graus de sincretismo dos mais diversos elementos. A questão se amplifica quando se trata do estilo dos grandes prédios simbólicos, onde a disputa pelo espaço de manifestação estética de determinada cosmovisão se alinha com outras de cunho evidentemente político-ideológico. Com isso o debate estético cede lugar ao ideológico. Os neogóticos atacam, os neoclássicos contra-atacam. Os primeiros têm certo amparo nacionalista ou religioso, os segundos se fecham na esfera técnica de suas realizações. Mas em ambos os casos a disputa é pela distinção, prestígio e benefício das obras públicas e de seus honorários mais generosos, cujo acesso por concurso de idéias vai se tornando mais generalizado.

Portanto, já em meados do século XIX, o quadro geral da disputa é mais ou menos este. Nas grandes obras representativas, como igrejas e grandes edificações privadas, predomina, tendencialmente, a pessoalidade do neogótico; nos edifícios públicos, a impessoalidade cívica do neoclássico. O neorromânico, por sua vez, vai se afirmando como uma tendência intermediária, de expressão mais austera e fixada, ao menos inicialmente, no *quattrocento* italiano. No entanto, aos poucos, é nela que se concentra a discussão mais importante sobre o valor das obras contemporâneas, numa perspectiva teórica que se aprofunda mais e mais.

o 'jogo' eclético

Se a arquitetura neo-gótica depende da presença direta de um *patron* capaz de definir cada pequena particularidade da composição, que tanto pode ser

* 'Em qual estilo devemos construir?' (N.A.)

um nobre, um industrial endinheirado ou uma rica paróquia católica; a arquitetura neoclássica, por sua vez, parece exibir um caráter de comunicação mais isento e oficial, destinado a um público mais amplo, como no caso dos teatros, das cortes de justiça, museus, escolas, prefeituras e prisões. Já a expressão neo-românica não manifesta a predileção por um gênero em especial e, talvez, por isso mesmo, possamos entendê-lo como o mais versátil e o mais contemporâneo dos estilos do século.

A vertente inglesa do neogótico, mais interessada nos aspectos pitorescos do estilo, cedo assimila a tradição rural das *cottages* do século XVIII, aqui já discutidas⁹⁷⁷. Sua vertente francesa, mais ambiciosa, busca a realização de um ideal plástico derivado da expressão de uma física da construção, feita de tensões e esforços e da adequação do edifício ao uso. Isto, ao menos, propositivamente. Via de regra, seu tipo são as fortificações medievais francesas, ora com uma ornamentação normanda, típica do norte da França, ora a românica típica do sul. Na Alemanha, apesar da exortação de Goethe em favor da autêntica arquitetura alemã, *das deutsche Baukunst, ihre Architektur*⁹⁷⁸, o século lhe contempla apenas umas poucas igrejas neo-góticas. Seja pelas manifestações equivocadas de Goethe, tomando o gótico como a grande tradição arquitetônica alemã, ou pela descrição de uma igreja gótica por Chateaubriand em seu *Génie du Christianisme* (1801), a identificação dos fiéis com o estilo gótico, como representativo da tradição católica, se coaduna com o repúdio às novas igrejas em estilo grego do início do século XIX, que passam a ser vistas como estruturas pagãs, desajeitadas e de mau gosto.

Dentre as nuances do neoclássico o recurso ao repertório clássico-barroco italiano é constante. O gosto grego, em menor escala, ainda compareceria em circunstâncias excepcionais, notadamente palácios governamentais e museus. Em algumas obras, há uma clara retomada dos moldes barrocos atualizados, renovados e notadamente distintos de seus antecedentes, com a incorporação de conceitos modernos, como a compreensão do fenômeno da escala. Não se trata, evidentemente de um tardo-barroco, mas de um neobarroco, cuja uso se destinaria de caráter suntuoso e opulento. E é o que ocorre na maioria dos casos, com a ornamentação atuando no limite da legibilidade arquitetônica, como no caso da Ópera de Paris (1861-74), de Charles Garnier (1825-98).

Heinrich Hübsch

Em 1828, o arquiteto alemão Heinrich Hübsch (1795-1863), num panfleto intitulado *Em qual estilo devemos construir?* constata, em primeiro lugar, que a demanda por um novo estilo ainda não se havia cumprido e que um novo estilo seria resultado da ação do clima, materiais disponíveis e o estágio tecnológico. Seguindo este caminho o novo estilo teria a mesma validade “eterna” do estilo clássico. Em segundo lugar, também constata, a única resposta para a questão parece aquela que conduz ao revivalismo da arquitetura românica⁹⁷⁹.

A indagação de Hübsch define com muita pertinência a situação da arquitetura europeia. Não se trata de escolher um estilo, mas de conseguir-se distinguir o comportamento de algo novo e sem precedentes. Mas isto é uma armadilha de que o próprio Hübsch se ressentiu ter caído. Como arquiteto, em suas obras construídas, que não foram poucas, se percebe a frustração de não conseguir fugir à expressão neo-românica que pautou toda sua pro-

⁹⁷⁷ Ver cap. 6

⁹⁷⁸ Goethe, W. *Von Deutsche Baukunst*, 1773

⁹⁷⁹ van Eck, C. *Par le style on atteint au sublime*, 2007.

dução. A moral da história não podia ser outra. Se todas as contingências fossem respeitadas este estilo seria inevitável.

o neorromânico

Tanto o neogótico como o neoclássico ou o neobarroco apresentam, portanto, esta característica da escolha das formas de um passado determinado, mas sempre adaptando-os aos confortos (*convénances*) da vida moderna. Mas não é exatamente uma volta ao passado e sim a adaptação de certas tradições às condições do presente. Aí o estilo é o que mantém a previsibilidade de resultados. Esta é a essência do jogo eclético. Já a corrente neorromânica depõe ordens e gárgulas e se fixa num desenho mais técnico, austero e, de certa maneira, menos previsível. Nele, a rusticagem dá lugar ao trabalho com tijolos pigmentados, introduzem-se as esquadrias de ferro, muitas estruturas metálicas já são deixadas expostas e a serralheria se integra ao projeto. O neorromânico não apresenta o grau de restrições estilísticas de seus outros dois congêneres e já parece nascer talhado para uma concepção policrômica. Sua descrição, entretanto, faz com que se lhe atribua ou que seja geralmente confundido com outros estilos. Mas a partir dele, a aproximação com o vernáculo e com formas de arquitetura parece ser menos dispendiosa e mais corriqueira. Sua origem, no entanto, é motivo de dissensão, ora centrando-se num referencial bizantino, ora na Alta Idade Média européia. Propondo-se como o mais livre dos estilos, nada o impedia, por exemplo, de consorciar várias técnicas num todo orgânico. Mas o mais importante é como neste estilo a idéia de imitação da natureza e da ação humana se coloca num patamar onde a *convénance* se transforma numa espécie de psicologia da composição.

cultura ornamental...

Paralelamente ao debate sobre o verdadeiro estilo contemporâneo surgia uma cultura ornamental, em boa parte ligada à produção industrial de bens de consumo. Com isto um novo tipo de ornamento surgia, destinado especificamente para estes produtos. Num estágio mais avançado de desenvolvimento, esta cultura do ornamento, que se desenvolve na segunda metade do século, constitui o que passou a ser conhecido como 'gramáticas do ornamento'. Eram publicações com coleções de ornamentos para uso em decoração e arquitetura, geralmente consultadas por arquitetos e decoradores. Nelas o ornamento, arte 'menor', era visto como dotado de uma beleza autônoma: molduras e temas para aplicação sobre superfícies. Os exemplos mais interessantes são os que demonstram capacidade de se adequar às modificações das superfícies, como curvaturas, dobras e interrupções. James Owens e Alois Riegl são dois grandes nomes nesta temática a que retornaremos mais adiante.

...e sem estilo

Mas a febre ornamental, por sua vez, revela dois lados antagônicos. De um lado, a exigência de grande apuro e afinamento do ornamento com o objeto, num grau até então sem paralelo, levando inclusive à deformação das superfícies de seus objetos. É como se o ornamento passasse a comandar a sintaxe do objeto, fato fartamente conhecido nas obras do chamado *Art Nouveau*. De outro lado, num estágio mais precário de desenvolvimento, a acumulação de ornamentos de diversa origem, o caráter 'festivo' exibido em muitos edifícios, a sobrecarga de estatuária alusiva denotam a emergência de um fenômeno novo, mas que de certa maneira remonta às propostas de Piranesi, Legeay e Lequeu. A diferença agora é que o mesmo ideário se dirige para a criação de objetos de consumo que 'imitam' estilos, só que uma maneira 'frouxa' e informal. Trata-se das amálgamas, misturas e pastiches que prenunciam o *Kitsch*. Que se afirmam na nascente sociedade de

consumo como um *modo* de criação de objetos guiado pelo princípio da acumulação, tal como descrito por Abraham Moles⁹⁸⁰. É o processo que permeará a produção industrial ocidental, das bugigangas vendidas em magazine à Torre Eiffel.

estereótipos

Fora disso, resta a cultura do objeto *standard*, que pode se apresentar em vários graus de composição entre o artesanal e o industrial. Trata-se do objeto comum, ordinário, neutro, feito para receber uma ornamentação qualquer, independente da concepção do objeto. A ornamentação aí empregada é geralmente anódina, feita segundo formas ou moldes, selecionada de um catálogo de ornamentos e geralmente executada por construtores, estucadores, ou mesmo por mão-de-obra menos qualificada, quando não pelo próprio proprietário. Aí é que forma uma cultura propícia ao estereótipo, a que já nos referimos no início deste trabalho, e que se caracteriza pela repetição exaustiva de clichês estético-construtivos e onde o grau de inovação estética, em geral, é desprezível.

Até aqui, toda discussão sobre estilo se baseava em propostas sobre o estilo ideal ou mais adequado à realidade contemporânea e presumia que tal estilo deveria ser suficientemente flexível de forma a permitir certas inflexões de modo e de adequação programática, e suficientemente rígido de modo a transparecer uma lógica distributiva reconhecível ou o que Solá-Morales denomina “poética da regra”⁹⁸¹. E sob a injunção da psicologia, isto implica que os objetos passem, então, a ser produzidos segundo uma concepção mais ativa do objeto artístico, substituindo o ‘o prazer da imitação’ pelo desejo de expressão⁹⁸², ou seja, da ‘descoberta’ do gênero como potencial expressivo.

É claro que de todas as obras que possam ser arroladas nas categorias aqui descritas muitas se prestem à confusão. Isto porque o modelo descritivo procura alinhar objetos segundo um determinado princípio compositivo. Mas nada impediria, por exemplo, se erigissem parlamentos góticos e igrejas católicas neobarrocas, nem que a aristocracia inglesa desse um tratamento hiperbólico à *cottage*, ou mesmo que as cortes e parlamentos americanos disseminassem a sua versão da iconografia grega. Entendemos, no entanto, que nada disso se trata de anomalia ou patologia, pois a maior parte produção eclética do séc. XIX é uma produção de excelência e a crítica porventura a fazer não é de valor, mas de adequação.

O fato em questão, a nosso ver muito pouco comentado na literatura do gênero e no qual tentamos nos aprofundar, é que a arquitetura do século XIX é aquela que descobre, justamente, a liberdade da composição. É possível, porém, que ao trocando as ordens pelos estilos também procurasse fixar um novo quadro de normas. O ocaso das ordens, que para um arquiteto clássico ou barroco seria o mesmo que um atestado de morte da arquitetura, se constitui para uma nova geração um jogo mais arriscado e estimulante. É a partir deste ponto que as doutrinas se realinham e reformulam, e é o que tentaremos alinhar a seguir, através do reconhecimento das regras do jogo.

⁹⁸⁰ Moles, A. *O Kitsch*, 2001.

⁹⁸¹ Solá-Morales, I. *De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts*, p. 58.

⁹⁸² *Id.*, p. 59.

10.6 Doutrinas do estilo ideal

autenticidade

Nada caracteriza melhor a produção arquitetônica da segunda metade do século XIX do que a busca ou a validação de uma nova forma de expressão. No embate entre os revivalismos, que visavam essencialmente ao controle do resultado final, o movimento neorromânico se afirma, tentativamente, como uma via de exploração teórica. Se aqueles buscam na história os exemplos práticos de validação de suas práticas, o último procura obstinadamente uma expressão inovadora e autêntica, sem apontar para um caminho definido. Os primeiros tomam o estilo como um fim, o segundo entende o estilo como o resultado de um processo. Em termos lingüísticos, os revivalismos como o neoclássico, neogótico, neobarroco, neovernáculo trabalham com sobre-códigos, os neorromânicos com sub-códigos.

Partindo de uma visão conceitual e abstratizante dos princípios de uma determinada tradição, o modelo neo-românico é justamente o que mais se aprofunda numa releitura da poética de regras, com vistas à compreensão teórica dos procedimentos arquitetônicos, tal como a havia empreendido Quatremère de Quincy, ainda dentro de um sistema geral das artes. O que importa aqui é o entendimento teórico de um processo que gera objetos. Um processo que em última síntese imita a vida e a cultura de cada época. Se um conjunto de fatores que produziu um estilo não pode ser revivido, pode ser estudado visando à apreensão de regras de configuração do estilo. Regras que, em última análise, serviriam para comparação com a produção contemporânea. Estilo, para os neorromânicos, portanto, equivale à busca de uma zona de traços ainda livres na obra. A marca do estilo, aí, se constitui na busca da autenticidade, da perfeita homogeneidade do conjunto. Em suma, dentro deste ponto de vista, o estilo buscado *a priori*, é um simulacro. O estilo encontrado *a posteriori*, conformado segundo as leis gerais de produção de uma época, é o verdadeiro estilo.

paradigma

Mas, antes de seguirmos na discussão teórica sobre estilo, uma questão terminológica deve ser esclarecida. Entenderemos aqui, para fins deste trabalho como neoclássica, em sentido amplo, toda a produção da arquitetura do século XIX e, em sentido restrito, um estilo de produção rígido, severo e que utiliza o repertório de formas clássicas, preferencialmente as de origem grega. De fato, o primeiro tratado neoclássico, o *Recueil et Parallèle* de Durand, já aponta para uma ordem ao mesmo tempo neoclássica e eclética. Uma nova ordem do desenho e do projeto coincide com uma nova ordem política e social e que se manteria em pé ainda pelos menos até a 1ª Grande Guerra. Os revivalismos góticos, barrocos, gregos, bizantinos, rurais e vernáculos de toda origem são variantes 'regionais' da grande ordem neoclássica. Mas nem sempre é possível uma perfeita delimitação de estilos e, em muitos casos, nem sempre o objetivo é um estilo 'puro' (no sentido arqueológico do termo).

Neoclássico é a retomada das formas da arte em seu apogeu. Mas, internamente à história de cada cultura, o que representa este apogeu? Lembremos que o próprio Winckelman já havia fixado, com certa propriedade, que 'clássico' seria o período de apogeu destas tradições. Ora, se seus conceitos arqueológicos visavam uma melhoria do estudo histórico destas artes, nada impediria que o mesmo conceito ou sistema de hipóteses pudesse também ser dirigido ao um período clássico da antiguidade européia não helênica. Ocorre que para alguns este apogeu estaria na arte românica (*romanesque*,

Rundbogenstil) dos séculos X-XII ou na gótica dos séculos XI-XVI.

Do ponto de vista arqueológico este é um período tão suscetível à problemas de datação como a civilização helênica. A redescoberta da antiguidade medieval européia trazia à tona todos os problemas de um passado próximo, mas ainda cronologicamente confuso. Assim surge a primeira cisão interpretativa. A doutrina artística neoclássica, tomada desde um ponto de vista da ortodoxia Winckelmann-Quatremère, seria aquela que se refere, portanto, à retomada do clássico, da manifestação da arte em seu apogeu, independentemente de sua etnogênese. Por sua vez a proposição de uma etnografia da arte medieval não buscava senão recuperar o terreno perdido ao helenismo. Se no século XVIII, a procura por um passado normativo se produziu pelo deslocamento do juízo estético da península itálica à península grega, ao decorrer do século seguinte, o mesmo modelo eurocêntrico se depara com uma multiplicidade de passados disponíveis. Claro que neste contexto, uma interpretação classicista da estética arquitetônica tenha mais a ver com um ideal de universalidade do que uma interpretação gótica, mourisca ou barroca.

teorias de estilo

Na órbita profissional, o ambiente competitivo logo se encarregaria de propor o estilo normando mais 'autêntico', o gótico mais 'moderno', o barroco mais pomposo, o vernáculo mais rústico. Já a austeridade do estilo românico, em contraponto, rechaça esta banalização dos fins. A preocupação, em que pese certa influência bizantina ou gótica (ou certa preferência pelo arco pleno ou ogival), tem mais a ver com a expressão de um ideal de contemporaneidade, de uma adequação de meios e fins, de uma arquitetura mais afinada às novas exigências de conforto e de estilo de vida (*convénance*).

Foi neste sentido que surgiram as propostas do alemão Gottfried Semper e francês E.E. Viollet-le Duc. Ambos partem de uma visão algo idealizada da antiguidade medieval européia e procuram instrumentar a arquitetura para os desafios técnicos e estéticos que ora se impunham. O primeiro desenvolvendo uma visão classicizante da tradição arquitetônica ocidental e o segundo, a sua variante gótica. Embora suas atividades profissionais e realizações os vinculem respectivamente à arte clássica e gótica, suas abordagens teóricas não se restringem apenas a isto e se propõem universalmente aplicáveis. Ambas partem de uma apreciação depreciativa do ecletismo e tentam entendê-lo, se bem que por meios e considerações bem diferentes. Suas teorias dividem a mesma preocupação com um pensar estético contemporâneo, propondo algumas categorias de juízo. Ambas também se deixam influenciar tanto pelos progressos da ciência e da técnica como por uma espécie de psicologia da construção, ou seja, da capacidade desta de poder sugerir pelo gesto um meta-discurso instrumental. Mas, mesmo que até o paralelo histórico entre elas seja factível, são teorias fundamentalmente diferentes e que teriam uma série de conseqüências diretas para a concepção do objeto arquitetônico ao raiar do século XX.

10.7 Gottfried Semper: as artes industriais

A obra de Gottfried Semper (1803-79), nascido em Altona, atualmente um distrito de Berlin, ocupa um posto-chave no entendimento da evolução das teorias estéticas do século XIX. A extensão do entendimento do emprego da policromia, os paradigmas compositivos de Schinkel, as oscilações estilísticas e o desenvolvimento do conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total),

estilística da cor

norte da arte romântica alemã, são temas cuja expressividade na arquitetura ele se propôs a entender desde o ponto de vista de sua *produção*. Tal estudo, portanto, parte da técnica e da tectônica para desenvolver o maior e mais ambicioso quadro de estudo teórico e científico do tema. Temática que surge do cruzamento de discussões e contatos pessoais mantidos com J-I Hittorff, Christian Gau⁹⁸³, Owen Jones e Labrouste, bem como a amizade com o compositor Richard Wagner, para quem chegou a produzir alguns cenários.

O primeiro passo para a constituição de sua monumental teoria, ainda que tenha ficado incompleta, foi a publicação de *Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik*⁹⁸⁴ (1836), um folio de pranchas cromo-litografadas, feitas ainda sob a influência das pranchas de Hittorff. No panfleto que lhe serviu de introdução, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*⁹⁸⁵ (1834), Semper explicava, a partir das idéias de Labrouste, como a cor e a forma evoluíram dialeticamente e como ambos derivaram de objetos reais originalmente ligados a cabanas e templos primitivos⁹⁸⁶. A obra é resultado de suas viagens arqueológicas pela península itálica e depois pela Grécia, entre 1830 e 1833, ainda bastante vinculado às idéias de de Hittorff e à teoria policrômica de Quatremère de Quincy. Mas como já duvidava do esquema de cores único, defendido pelo primeiro, entendia que outros esquemas poderiam coexistir, combinando-se entre si e desenvolvendo sistemas independentes⁹⁸⁷. Para Semper a inclinação humana para a cor e o ornamento era natural e prazerosa. Seu uso, diferentemente do proposto por Winckelmann, começava com um “caos brilhante”, se tornando, depois, mais simples e mais organizado em seu desenvolvimento estilístico. Mas o entusiasmo colorista de Semper lhe rendeu fortes censuras, particularmente por certas afirmações exageradas como o “o mármore sempre era pintado” ou “o Coliseu era vermelho”⁹⁸⁸. Não que não houvessem evidências, mas ainda se carecia de provas efetivas ou mesmo um conhecimento sistematizado e difundido sobre o tema.

do Hoftheater à Nikolaikirche

Em 1834, com as reformas políticas liberais na Saxônia, Semper foi indicado para a Academia local, ocupando o posto que Gau havia declinado. Tão logo assumiu o posto em Dresden, iniciou a reorganização do método de ensino de seu departamento. Mas ainda lhe faltava autoridade. No mesmo ano, finalizando os desenhos de um grande teatro, remeteu-os ao superintendente dos teatros reais, Graf Bühl, que não só os apresentou ao príncipe como ainda obtiveram a indicação de Schinkel⁹⁸⁹. O projeto do *Hoftheater* (1838-1841), por sua vez, inovaria em vários aspectos, mas muito particularmente no tratamento de seu entorno, no caráter festivo dos monumentos circundantes e por rejeitar os modismos das construções vizinhas (Fig. 10.23). Conscientemente tentou seguir “o princípio de fazer a aparência ex-

⁹⁸³ O arquiteto e arqueólogo Franz Christian Gau (1790-1854), natural de Colônia, egresso da *École des Beaux-Arts*, participou de expedições na Itália (1815), na Núbia (1817) e depois se estabeleceu em Paris, onde manteve um ateliê particular. Criou e manteve uma escola particular de arquitetura que atendia alunos que queriam estudar na cidade, particularmente estrangeiros, mas que não desejavam se submeter aos rigores e preparativos para os exames de admissão na *École*. Lá estudaram Semper e o dinamarquês M.G.B. Bindesbøll, mais tarde arquiteto do Museu Thorvaldsen (1839-44), em Copenhague. Publicou em 1819 um folio com o resultado de sua viagem ao Egito com o título *Antiquités de la Nubie ou monuments inédits des bords du Nil, situés entre la première et la seconde cataracte, dessinés et mesurés*. van Zanten, *op. cit.*

⁹⁸⁴ ‘O emprego das cores na Arquitetura e Escultura’. (N.A.)

⁹⁸⁵ ‘Observações preliminares sobre a arquitetura e escultura pintadas dos antigos’. (N.A.)

⁹⁸⁶ van Zanten, *op. cit.*, p. 210.

⁹⁸⁷ Mallgrave, H.F. *Introduction*. In: Semper, G. *The Four Elements of Architecture and other writings*, 1989, p. 14.

⁹⁸⁸ *Apud* Mallgrave, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁸⁹ Herrmann, L. *Gottfried Semper; In search for architecture*, 1989, p. 4.

terna (do teatro) dependente das necessidades da organização interna”⁹⁹⁰. Wolfgang Herrmann assinala que o projeto de Semper conseguiu “uma composição de grande diversidade: a disposição externa do auditório semi-circular com suas duas alas de arcadas com janelas em recesso era a figura dominante; mais acima eram as paredes e telhados das frisas superiores e o palco, flanqueadas por proeminentes pavilhões de entrada; o todo era adornado com uma disposição estrutural de motivos então pouco usuais da Renascença Italiana e por uma ampla decoração figurativa como prelúdio do interior festivo, decorado por expoentes profissionais franceses (...)”⁹⁹¹.

Fig. 10.23

Semper.
Hoftheater, 1838-41.
Perspectiva.



Na seqüência, em 1837, a comunidade judaica de Dresden obteve permissão para a construção de uma sinagoga⁹⁹², cujo projeto foi confiado a Semper. O edifício, com planta centralizada, inovaria com a introdução de motivos e ornamentos bizantinos. Tema que retomaria com mais força ainda no frustrado concurso, em 1844, para a igreja de São Nicolau (*St. Nikolaikirche*) em Berlim (Fig. 10.24). Neste concurso, junto com a proposta, anexou um memorando explicando que a escolha do estilo bizantino é a que melhor se adequava à idéia dos templos cristãos primitivos e também porque a planta centralizada, e não a basílica, lhe parecia melhor aos serviços do culto protestante⁹⁹³. Tendo recebido o primeiro prêmio, seu projeto foi rejeitado pelo conselho da igreja⁹⁹⁴ em favor de um projeto neogótico de Sir George Gilbert Scott, após uma acirrada campanha de setores da comunidade em favor do estilo deste último, o “estilo alemão ogival”, o único que encarnava “a sublime expressão das idéias cristãs”⁹⁹⁵.

⁹⁹⁰ Semper (*Hoftheater*) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 6 (ing. orig., trad. livre)

⁹⁹¹ Herrmann, *op. cit.*, p. 4. (ing. orig., trad. livre)

⁹⁹² Destruída na 2ª Guerra durante a *Kristalnacht* (09/11/1938). (N.A.)

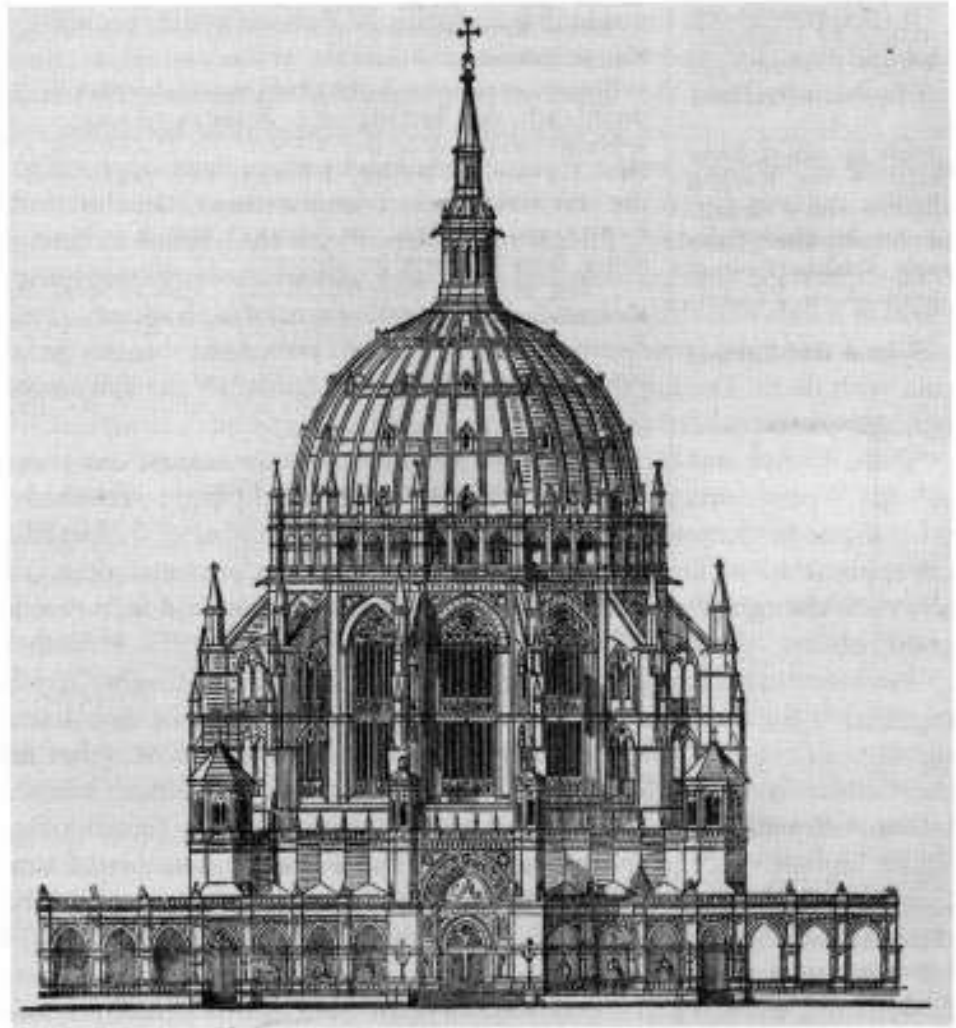
⁹⁹³ Semper (*Briefe*) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁹⁴ A decisão foi referendada por um júri independente constituído pelos arquitetos Ernst Friedrich Zwirner e Sulpice Boisserée. (N.A.)

⁹⁹⁵ As expressões foram anotadas por Semper e constavam de um panfleto anônimo intitulado *Andeutungen über die Aufgabe der evangelischen Kirchenbaukunst*, que circulou em Hamburgo em 1845. Herrmann, *op. cit.*, p. 130.

Fig. 10.24

Semper.
Nikolaikirche
 (Concurso), 1844.
 Perspectiva.



rejeição ao gótico

É bem possível que este acontecimento tenha precipitado a aversão de Semper pelo gótico que mais tarde descreveria como “estrito esquema arquitetônico-hierático”, baseado num sistema “completo em si mesmo” e “sem possibilidade de desenvolvimento” tal a sua “tiranía estrutural”. Sua atenção a esta época já convergia para as qualidades do estilo românico. Já em escritos de sua estada em Dresden, anteriores ao concurso, se refere à composição pitoresca das igrejas românicas do Reno que, em sua opinião, se aplicava só ao exterior; e que os interiores destas igrejas “foram ultrapassados pelos das catedrais góticas, desenhados segundo as estritas leis da perspectiva e no qual o interior era tudo, enquanto o exterior lhe era subordinado”⁹⁹⁶. Por fora o estilo aniquilava a massa e “parecia como se estivesse sempre em construção e cercada de andaimes”. Além disso, lembrava do risco de desmoronamento ou colapso súbito ao que aquelas frágeis estruturas estavam expostas e que, segundo ele, “continham o elemento de sua própria destruição”⁹⁹⁷. Por fim, para ele, o gótico era o resultado de um trabalho coletivo das corporações de ofício e não o produto íntegro de um indivíduo.

Todavia, o tom geral de sua apreciação sobre o gótico é de admiração com reservas. Para Semper, esta arquitetura havia morrido com as corporações de ofício, que detinham os segredos para a sua construção e, principalmen-

⁹⁹⁶ Semper (*Briefe*) apud Herrmann, *op. cit.*, p. 127. (ing. orig., trad. livre)

⁹⁹⁷ *Id.*, p. 132. (ing. orig., trad. livre)

te, sabiam trabalhar seu efeito moral. Reparava que embora em seu interior a arquitetura gótica “se esforçasse em embelezar as partes estruturalmente necessárias por meio das proporções da decoração fina, seu exterior sempre dá a impressão de inacabado ou de algo que precisa ser coberto”⁹⁹⁸.

Para ele o românico, ou estilo *bizantino*, como chamava, não chegou a se desenvolver totalmente por causa da adoção do arco ogival. Para ele o românico trazia a influência das cruzadas, cujo leque cultural não influenciou apenas edifícios, mas também os costumes, o vestuário, o armamento e até o mobiliário. A grande vantagem do românico (*Rundbogenstil*) seria, então, a possibilidade de desenvolvimento, que permitia “trazer a representação das formas arquitetônicas quase ao nível da ‘finesse’ (sic) fisionômica, como no caso do sistema colunar grego e romano” e que “mudanças sutis em forma e proporção são suficientes para dar ao edifício, como na face humana, um caráter totalmente diferente”⁹⁹⁹.

Semper atribuiu os acontecimentos de Hamburgo à forças políticas que viam na arte um meio para fins propagandísticos. Propaganda amparada no crescente interesse pela cultura medieval, pelo nacionalismo e pela concepção política de um estado católico¹⁰⁰⁰. Sob tal sistema construtivo, dizia, a gravidade era empurrada para as laterais do edifício e escondida, sempre que possível, da vista. Viu na ‘ditadura’ estrutural do gótico uma metáfora da construção da hegemonia católica. Dessa forma também presenciou as diversas combinações econômicas e culturais destas forças e seu monumental aporte de recursos em castelos, casas, e palácios como a *Houses of Parliament* (1840-65), em Londres. Esta, mesmo empregando procedimentos estandardizados e industrializados de construção resultou na construção mais cara desde a igreja de São Pedro, em Roma. Ainda assim, com toda a riqueza exibida, o resultado final, para Semper, foi maçante: o erro foi “arranjar os compartimentos de uma maneira que os mais magníficos estivessem no interior e os menores e mais baixos junto às partes externas; isto produziu fachadas de proporções insignificantes – a arquitetura é rica, mas monótona”¹⁰⁰¹.

Já datam desta época suas anotações cotejadas à leitura das obras de Viollet-le-Duc. Onde este diz que “a construção comanda a forma”, aquele retruca que “a construção domina a forma ainda mais tiranicamente”. Assim sua apreciação sobre a arquitetura gótica se torna cada vez mais negativa, diferenciando-se daquela dos teóricos do século XVIII e formando um juízo agora próprio típico do século XIX. Mesmo concordando com Viollet-le-Duc que a arquitetura clássica não utilizava escala, mas módulo, Semper observa que a escala dos góticos era o pé, “bom para casas, mas não para igrejas”, o que fazia também a diferença entre o grande e o grandioso: “O grandioso não tem escala. A natureza trabalha tal como os gregos - sem escala”¹⁰⁰².

os quatro ‘elementos’

Este profícuo e feliz período de sua vida é interrompido pela agitação política que se espalha pela Europa Continental e que tiveram por estopim a Comuna de Paris, em 1848. Semper toma partido da causa republicana e participa das malfadadas barricadas de Dresden. Após uma semana de

⁹⁹⁸ *Id.*, p. 129. (ing. orig., trad. livre)

⁹⁹⁹ Semper, G. (*Über den Bau evangelischer Kirchen*. Leipzig, 1845) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 134. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁰⁰ Semper (*Briefe*) *apud* Herrmann *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰¹ *Id.*, p. 130 (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁰² *Id.*, p. 138 (ing. orig., trad. livre)

tumultos, quem até então era tido como um dos mais promissores e respeitados arquitetos de sua geração é declarado fora-da-lei, junto com seu dileto amigo Richard Wagner. Semper é destituído de todos os cargos públicos que outrora lhe haviam sido confiados e se vê obrigado a separar-se da família e buscar exílio em Paris¹⁰⁰³. Lá, sem conseguir trabalho e vivendo em precárias condições financeiras, chega a considerar a emigração para os Estados Unidos. Entretanto, em 1851, antes de partir para Londres, publica um importante estudo sobre policromia, *Die vier Elemente der Baukunst*¹⁰⁰⁴, já com vistas a se inserir no interesse que o público inglês tinha sobre o tema.

Neste estudo, a primeira parte (caps. I-IV) é basicamente a refutação de um ensaio Franz Kugler¹⁰⁰⁵ sobre o mesmo tema. Já a segunda parte (caps. V e VI) representa uma drástica ruptura com a visão tradicional da teoria da arquitetura. Aí persegue uma teoria mais geral capaz de alicerçar suas idéias sobre policromia, mas também de um desejo de aproximar, científica, estética e historicamente, a tradição grega da européia ocidental. Neste último aspecto, particularmente, concorrem uma série de revisões cronológicas da história da humanidade, baseadas em novas evidências científicas (antropológicas, lingüísticas, geológicas e etnográficas), que começaram a pôr em dúvida a cronologia bíblica. Tudo isto somado a novas descobertas arqueológicas, particularmente os baixos-relevos de Khorsabad¹⁰⁰⁶ recém-chegados à Paris em 1849, deram-lhe novas certezas sobre os próximos passos a seguir.

Tecnicamente Semper recorre a um engenhoso 'salto' teórico assentado na associação dos padrões policrômicos à idéia de 'vestimenta' ou *Bekleidung* às técnicas fundamentais de edificação. Em primeiro lugar, sua teoria parte de uma atualização da cabana primitiva. Aqui, ao invés do desenvolvimento etnográfico tal como proposto por Quatremère, ele propõe um desenvolvimento temático. Para ele, a civilização grega não era o resultado de uma formação espontânea, mas de uma mistura de motivos e idéias de outros povos e configurada de uma maneira original. Para que esta 'mistura' acontecesse seria necessário o aporte de quatro elementos ou técnicas básicas das artes aplicadas, capazes de gerar formas: o forno, o telhado, o encerramento e as barreiras. Do forno se originaria a argila cozida, base das alvenarias; do telhado, as estruturas de madeira e a carpintaria em geral (mobiliário inclusive); e das barreiras, o uso de aterros e o preparo do solo para o piso bem como, no caso dos romanos, das paredes de alvenaria.

Do 'encerramento' advém o princípio do *Bekleidung*, originado de panos de algodão pendurados verticalmente, cuja técnica de tecelagem num dado momento incluiria fios coloridos em padrões de desenho cada vez mais complexos. Daí, por influência do clima e pela necessidade de manter o calor e a aumentar a solidez, estas tapeçarias teriam passado a 'vestir' as paredes, sendo substituídas mais adiante por motivos semelhantes em reboco, madeira, placas de metal, terracotas, alabastro e painéis de granito. Como evidência disso apontava o alabastro dos baixos-relevos assírios, argüindo que as figuras imitavam o estilo dos desenhos dos tecidos. Desta forma, concluía, a policromia teria se originado na prática com os antigos

¹⁰⁰³ Mallgrave, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰⁴ 'Os quatro elementos da arquitetura'. (N.A.)

¹⁰⁰⁵ *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptür und ihre Grenzen* (Da policromia na arquitetura e escultura grega e seus limites), 1835. No ensaio do autor, Semper e Hittorff eram vistos como 'extremistas' do colorismo. Mallgrave, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰⁶ *Id.*, p. 21.

assírios. Procedimento que teria sido repetido, depois, pelos gregos, o que explicaria a origem policrômica de sua arte. Os motivos são imitados, transformados ou repostos, mas o princípio, segundo Semper, se mantém. A apoteose da policromia teria se dado no templo ateniense, quando o antigo sistema dórico-egípcio de cores foi repostado pelo sistema ático-oriental, mais brilhante. Sistema que, segundo o autor, teria sobrevivido na Europa durante a Idade Média.

As reminiscências arcaicas da cabana primitiva (*Urformen*) ainda estariam presentes no sistema predominante de fechamento (*Umfriedung*) ou cobertura. Partindo do espaço central em torno ao fogo, a disposição dos 'elementos' implica, na forma da habitação, num jogo de preponderância e subordinação entre a parede e a estrutura do telhado. Deixada à vista ou demarcada, a estrutura estabelecia seu ritmo à interrupção dos fechamentos. A parede, muitas vezes deixada nua, com o trabalho de alvenaria aparente, atuaria no mesmo sentido. E a estatuária, então, seguia o mesmo caminho da emancipação dos materiais; da pintura para os relevos e daí até a separação do corpo da escultura.

ruptura estilística

Vista sob o prisma de uma concepção altamente idealista, a teoria da arte que aí se delineia, parte de uma restauração antropológica do *etos* arquitetônico. Do curso natural evolutivo das civilizações, o ornamento surge com naturalidade até o ponto de sua máxima realização. Este *laissez-faire* construtivo é que, agora, se afigura como uma norma ou um juízo possível, apontando para a perfeita congruência entre estilo e técnica. Como o arco ogival que teria bloqueado o desenvolvimento natural da arquitetura românica, o retorno a este ponto de ruptura anterior à arquitetura gótica, para Semper, se impunha como ponto de partida para o desenvolvimento de um estilo autêntico e adequado para o século.

ciência, indústria e arte

O aceno de algumas oportunidades em Londres o faz temporariamente adiar seus planos de emigração para os Estados Unidos. Viaja à Inglaterra, recomendado a Edwin Chadwick¹⁰⁰⁷, então encarregado de importantes reformas urbanas de cunho higienista em Londres. Mas os encargos não o satisfizeram nem profissional, nem financeiramente. No entanto, os contatos com Chadwick o levaram a Sir Henry Cole, responsável pelos trabalhos do *Crystal Palace*. No primeiro encontro, Cole apenas prometeu ajudá-lo na publicação da versão inglesa de seu ensaio sobre policromia. Através dele Semper seria apresentado a Joseph Paxton e Owen Jones. Nesta época desenha alguns estandes para a *Great Exhibition* de 1851 e ainda publica uma versão inglesa do ensaio *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, Indústria e Arte).

No ensaio o autor pontifica as questões levantadas pela qualidade estética dos produtos industriais e propõe uma teoria de estilo para a arte como uma forma de superar este impasse. Consciente da dificuldade do tema define estilo como "dar ênfase e significância artística à idéia básica e a todos coeficientes intrínsecos e extrínsecos que modificam o corporificam o tema num trabalho de arte"¹⁰⁰⁸; e sua antítese, a ausência de estilo, como "as falhas de um trabalho causadas pelo desdém do artista do tema fundamental e por sua inépcia em explorar esteticamente os meios disponíveis

¹⁰⁰⁷ Chadwick era diretor-membro do *Board of Health*. A indicação havia sido feita pelo Dr. Emil Braun, secretário do Instituto Arqueológico de Roma, que conhecia o trabalho de Semper. Herrmann, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰⁸ Semper, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge Press, 1989, p.136.

para aperfeiçoamento do trabalho”¹⁰⁰⁹. Todas as artes técnicas, segundo Semper, se baseiam em certas formas prototípicas (*Urformen*) condicionadas por uma idéia primordial, “que sempre reaparece e permite infinitas variações de acordo com as circunstâncias”.

Consciente do caráter doutrinário de sua teoria, divide-a em três partes: uma teoria dos motivos primordiais (*Urmotiven*) e das formas primárias (1), uma teoria da transformação dos motivos, ou dos diferentes formatos que assume em função dos meios (2) e uma teoria das influências extrínsecas ao trabalho, tais como caráter e expressão (3). A primeira seria a parte histórica, da tradição e das precedências, do encontro do contemporâneo com o originário, da ordem dos ‘elementos’; a segunda, a parte técnica, onde se torna necessário compreender como os materiais podem ser tratados estilisticamente quando as técnicas evoluem; e a terceira, cultural e semântica, a necessidade de compreensão das influências do local, do temporal e do pessoal sobre estes traços. Para Semper, o capitalismo (*speculation*), o mercado e os processos industriais carregam, “inconscientemente e sem rumo”, o germe da “desintegração de tipos tradicionais”, por seu próprio tratamento ornamental: “este processo de desintegrar tipos de arte existentes deve ser completado pela indústria, pela especulação e pelas ciências aplicadas antes que algo bom e novo possa resultar”¹⁰¹⁰.

enformadores

De certa maneira, o processo que Semper procura entender não é outro senão o que hoje entendemos como a realidade que oscila entre o *standard* industrial e o *Kitsch*. Mas o processo industrial, que substitui o trabalho humano, se rege por uma esfera técnica própria e também, de certa maneira, independente. A posição da esfera industrial em sua teoria é, então, a de meio entre a demanda e o trabalho substituído. O conceito de *indústria* é, portanto, fundamental para a compreensão de suas proposições. Exemplificando, o autor se refere aos antigos egípcios, assírios e jônicos, com suas tendas e seu luxo (armas, vasos, tapetes, tecidos) como *enformadores* de algo novo: “por isso, as formas parcialmente nativas e parcialmente estrangeiras foram primeiro fundidas; de sua aplicação ornamental para os produtos da indústria e uma terceira e nova forma era preparada”¹⁰¹¹. Tal realização dependia fundamentalmente de dois passos: as trocas precedem a arquitetura e a indústria (1), e a arquitetura é, fundamentalmente, uma indústria (2). Para ele, se deveria “deixar as descobertas, as máquinas e a especulação trabalharem da maneira mais ‘dura’ possível, de modo que o bolo será amassado de tal maneira que uma ciência interpretativa lhe poderá desenhar uma nova forma”¹⁰¹², ao que segue o significativo comentário: a “arquitetura deve descer de seu trono e ir ao mercado; para ensinar – e para aprender”¹⁰¹³.

artes aplicadas

O texto de *Wissenschaft, Industrie und Kunst* foi adaptado à repercussão da Grande Exposição de 1851. O adendo final faz críticas ao método inglês de ensino de desenho e artes aplicadas, baseado na cópia pura e simples de modelos e sem nenhum estímulo à criatividade do aluno. E, por extensão, da mesma forma, o sistema de ateliês e *patrons* do ensino francês. Defendia o aprendizado por *workshops* e a necessidade do aprendizado diretamente

¹⁰⁰⁹ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre)

¹⁰¹⁰ *Id.*, p.144. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰¹¹ *Id.*, p.145. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰¹² *Id.*, p.146. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰¹³ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre)

na indústria.

De parte das autoridades, a Exposição mostrou que algo precisava ser feito tanto com relação ao ensino das artes aplicadas como no próprio ensino de arquitetura. E o mesmo para a opinião pública com relação às imagens da cultura ornamental de povos primitivos do Pacífico e da América do Norte. Nesta oportunidade o artigo de Semper foi logo posto em foco, ganhando relevância. Finalmente, em agosto de 1852, Cole o designa para o cargo de professor do *Department of Practical Art*, onde até 1855 trabalha na implementação de seu plano de reformas e reestruturações.

Fig. 10.25

Semper.
ETH (Zurique),
1858-64.
Perspectiva.



Zurique

O trabalho de Semper no departamento foi prolífico e exitoso, apesar de toda sorte de percalços que ele atribuía à inveja e à corporatividade dos arquitetos ingleses. O fato é que apesar de ocupar um posto relevante, suas propostas arquitetônicas tinham pouca receptividade e mesmo as que pareciam de melhor sorte, acabavam postas de lado por uma infinidade de motivos¹⁰¹⁴.

Em 1855 recebe uma indicação, por via de Richard Wagner, para o cargo de professor de arquitetura junto à *Eidgenössische Hochschule* que seria formada em Zurique. A proposta de trabalho em Zurique, embora vantajosa, tinha o inconveniente desta ser uma cidade pequena e sem qualquer projeção cultural significativa. No entanto, duas coisas foram decisivas. Além de do cargo de professor, contava a possibilidade concreta de voltar a projetar e retornar ao centro da vida cultural alemã. Como parte da negociação havia sido prometido a Semper o projeto e a construção do novo prédio da politécnica de Zurique (ETH, 1858-64, Fig. 10.25).

À reboque, durante a década de 1860, viriam outros projetos, como o observatório *Sternwarte* (1861-64), a prefeitura no *Winterthur* (1863-69, Fig. 10.26), a Estação Central de Zurique (1860) e um cassino em Baden (1866). Além destes, constam outros projetos não realizados, como a Prefeitura de Zurique e um teatro para o Rio de Janeiro (Fig. 10.25), ambos realizados em 1858 e - o mais celebrado de todos - o *Festspielhaus* (Fig. 10.27), desenhado para as óperas de Wagner a pedido do Rei da Baviera (Ludwig II).

¹⁰¹⁴ Para um histórico detalhado ver Herrmann (*op. cit.*), particularmente o cap. 2 da primeira parte (p. 9-83), que narra a vida de Semper no exílio.

Fig. 10.26

Semper.
Winterhur (prefeitura),
 1863-69.
 Perspectiva.

**Fig. 10.27**

Semper.
Festspielhaus, 1858.
 Perspectiva.



Toda esta atividade, além das tarefas de ensino, se soma à retomada de sua produção teórica. De fato, seus pontos de vista publicados no *Vier Elemente* e no *Wissenschaften*, amadureceram durante a estada em Londres, mesmo que o próprio Semper a tenha considerado como 'improdutiva'. No bojo disto se encontra *Der Stil*¹⁰¹⁵, cujos dois primeiros volumes foram publicados em 1860 e 1863. Obra que estenderia os princípios já manifestados nas obras anteriores para a proposição de uma teoria de estilos muito mais abrangente.

Der Stil

Em parte, *Der Stil* é a retomada das idéias já antecipadas no prospecto da *Gebäudelehre*, ou 'Teoria Comparativa dos Edifícios', de 1852, obra encomenda por seu editor alemão Edward Vieweg¹⁰¹⁶. Mesmo que o projeto não tenha sido concluído, demonstra a preocupação de uma apresentação sistematizada dos princípios expostos no *Vier Elemente*, mas com uma apresentação gráfica expressamente baseada no *Récueil et Parallèle* de Du-rand. Para a obra também convergem as proposições do arqueólogo Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen* (1844-52), e as que fez numa aula em Zurique publicadas em 1856 sob o título *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmukes und*

¹⁰¹⁵ *Der Stil in den tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (Vol. 1, Frankfurt, 1860; Vol. 2, Munique, 1863).

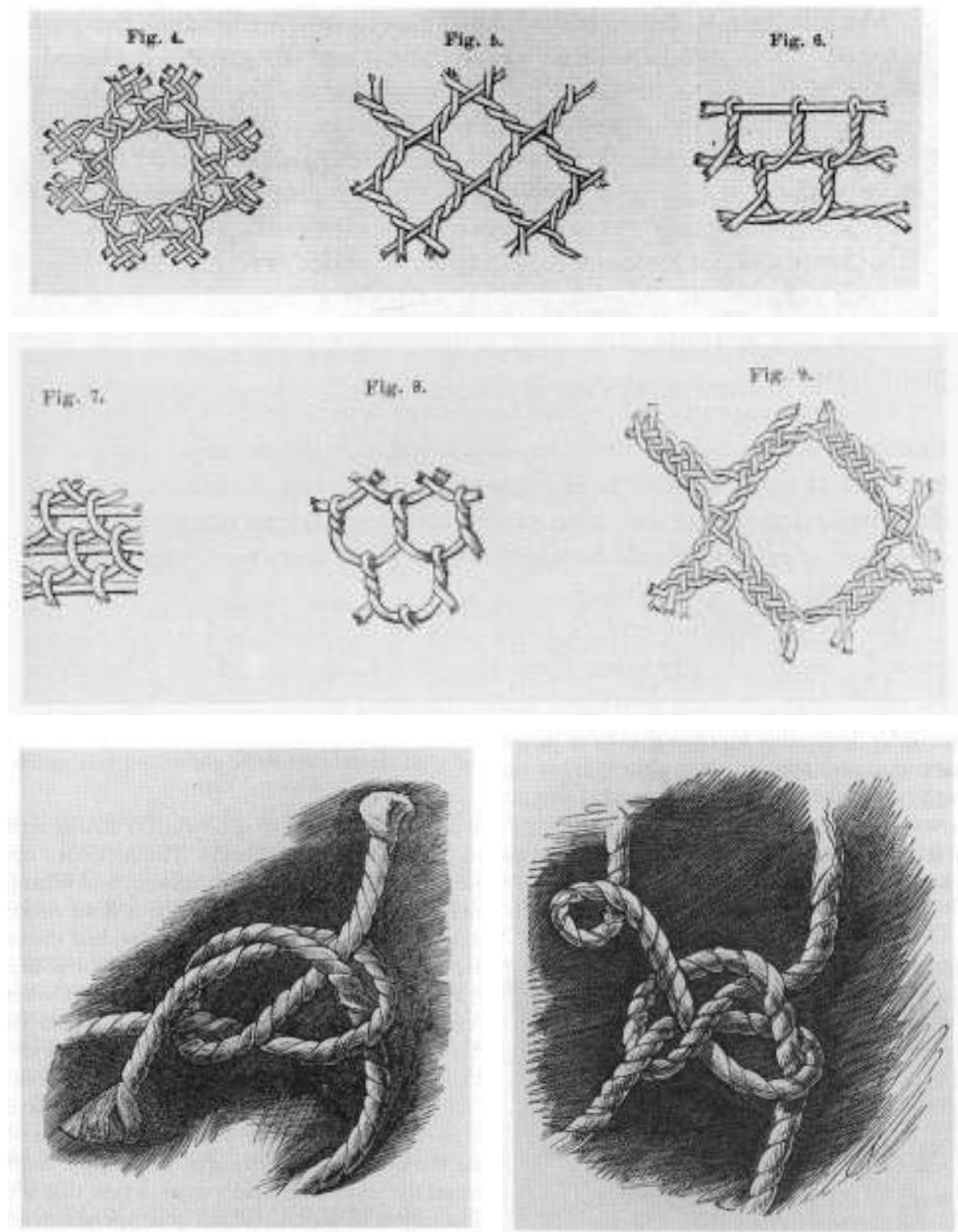
¹⁰¹⁶ Mallgrave, *op. cit.*

*Bedeutung als Kunstsymbol*¹⁰¹⁷, onde expôs sua *Theorie des Formell-Schönen* (Teoria das belezas formais), que já apontavam sua mudança de rumo.

Fig. 10.28

Semper.

Der Stil: Arte Têxtil,
1861-63.
Nós.



No plano original da obra o primeiro volume deveria expor as variáveis funcionais, técnicas e materiais (intrínsecas) aos quatro 'elementos' ou motivos da tecelagem (Fig. 10.28), da cerâmica, da carpintaria e da alvenaria e o segundo volume, o exame dos fatores culturais e pessoais (extrínsecos) relacionados ao estilo arquitetônico. Com a inclusão de uma parte sobre o 'princípio da vestimenta' na primeira seção, o primeiro volume se expandiu para dois. Com isso o planejado segundo volume ficou para um terceiro volume que nunca foi concluído.

¹⁰¹⁷ 'Sobre a moderação das leis formais do ornamento e seu significado como símbolo de arte'. (N.A.).

Para se entender *Der Stil* é preciso levar em conta que, apesar de todos os indícios e manifestações prévias, não se trata de uma obra sistemática. Mais se parece, de fato, como um conjunto de insights, onde o autor muitas vezes parece mudar de ponto de vista ao longo do texto, o que pouco ajuda a elucidar seu argumento central. Na parte inicial ou *Prolegomenon*, o autor critica o estado em se encontra a arte, enunciando causas econômicas e sociais e que o resultado de tudo isto seria a batalha de estilos. Estende as críticas às academias e ao sistema de ensino, mas elogia o sistema francês, cuja fama atribui a seu caráter menos politécnico e mais liberal.

Semper também propõe uma classificação das abordagens estéticas, de feição e interesse fortemente normativos, dividindo-as em materialistas ou sob a influência das ciências naturais e da matemática; historicistas ou antiquaristas, sob a influência do passado e os esquematistas, segundo ele, voltados à filosofia da arte. Os primeiros, segundo ele, se concentrariam na questão tectônica, na relação de forças dos materiais, muito provavelmente tal como propunha Rondellet¹⁰¹⁸ Os segundos estariam ligados à pureza dos estilos históricos e o autor exemplifica com a preocupação pela pureza do estilo gótico e os terceiros promoveriam um pensamento especulativo, mas quase sempre inconsistente desde o ponto de vista da execução técnica. Neste último caso o autor parece se referir aos filósofos, estetas e historiadores de uma maneira geral, mais preocupados em resolver o “seu problema”¹⁰¹⁹, mormente de significado ou ideológico, do que se envolver com questões técnicas (ou operativas) e, neste caso, ele exemplifica com os trabalhos de Lessing, Rumohr e Zeising¹⁰²⁰, que procuraram aproximações mais técnicas e positivas (materialistas) da estética.

A teoria de estilos até aqui, como definida por Semper, é a da exploração da ordem inerente na arte em sua criação (*Gesetzlichkeit*) e dos princípios universais voltados a uma teoria (ou norma) empírica da arte (*Gesetzmässigkeit*). Ou seja, como sintetiza Malgrave¹⁰²¹, não se destina a analisar a forma, mas as idéias que a geram, suas pré-condições exemplificadas em técnicas e processos primários. O mesmo autor repara ainda que, em *Der Stil*, Semper retoma a idéia de jogo como base de uma condução estética e meio pelo qual o homem se confronta com o mundo hostil e lida com suas imperfeições¹⁰²². Mas este jogo de adaptações, que parece se propor como analógico à zoologia comparada e transformacional de Cuvier¹⁰²³, transposto para a arquitetura se revela muito como uma lingüística comparada nos termos de Humboldt¹⁰²⁴. Esta visão evolutiva de Semper é estritamente germânica e remete aos conceitos tipológicos de Goethe como *Stuffengang der Ausbildung*

¹⁰¹⁸ *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Paris : chez l'auteur, 1803-17.

¹⁰¹⁹ Para Semper o filósofo da arte está simplesmente concentrado em resolver o seu problema, que não tem nada em comum com o do artista “que toma o mundo fenomenal como proposta e alvo de sua atividade, enquanto para o esteta a idéia é o princípio e o fim; o germe e a semente de tudo, a força fértil de toda a criação, incluindo a beleza, lhe deve sua existência” Zeising (*Ästhetische Forschungen*) apud Semper, G. *Style: Prolegomenon*. In: *The Four Elements of Architecture and other writings*, 1989, p. 193.

¹⁰²⁰ Provavelmente Semper deveria ter em mente o *Laocoonte* (1766), de Gothold Ephraim Lessing, espécie de diatribe contra o princípio *ut pictura poesis*, princípio imitativo defendido por Quatremère; as *Italianische Forschungen* (1827-30), de Carl Friedrich von Rumohr, tido como o fundador da moderna ciência histórica em arte, a qual refuta a visão idealizada da mesma, procurando se basear apenas em documentos originais ou fontes primárias; e as *Ästhetische Forschungen* (1854-55), de Adolf Zeising, que se refere aos conceitos goethianos de *Urtypus* (tipos primordiais, protótipos; ex: *Urpflanze*, a planta genérica). (N.A.)

¹⁰²¹ Mallgrave, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰²² *Id.*, p. 30.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ *Ibid.*

(estágio formativo), *Normalformen* (formas normais) e *Urformen* (formas prototípicas).

Gestaltungsgesetz

A zoologia comparada é justamente a forma¹⁰²⁵ com que apresenta seu conceito de *Gestaltungsgesetz* (leis de configuração), de uma transposição de conceitos científicos para âmbito da estética e daí para os momentos formativos (*Gestaltungsmomente*) que atuam na geração da forma: simetria, proporcionalidade e direção. Os dois primeiros comuns aos reinos mineral e vegetal, o terceiro próprio aos animais, dotados de movimento e de livre arbítrio sobre este. A forma dos animais, neste caso, revelaria não só o seu princípio de *mobilidade*, mas também de *velocidade*. Aí, dependendo das condições, estes momentos poderiam ser reduzidos a um só ou ainda se subdividir. Para Semper os três sempre coexistem, mas um sempre demonstra ascendência sobre o outro, princípio que denominou de “autoridade”, conceito advindo de uma interpretação muito particular da *auctoritas* de Vitruvius e “que dá ênfase a componentes formais de um fenômeno que fica fora do resto”, mas que “se tornam líderes do coro (...), a (parte) visível de um princípio unificador”¹⁰²⁶. É o princípio da subordinação.

De forma independente, a euritmia, descartada a ininteligível definição que Semper faz de simetria ‘fechada’, parece melhor representada pela distribuição (*distributio*) de elementos ornamentais em seqüências alternadas ou coordenadas, como no caso dos tríglifos. Neste caso, o que importa é a *transição* entre espaços com *escalas* distintas. O papel da molduras, aí, é justamente o demarcar a transição entre a euritmia dos elementos internos, isolando-os dos elementos externos: “nenhuma composição sem moldura, nenhuma escala de tamanho sem ela”¹⁰²⁷.

O *Prolegomenon* se encerra com a idéia de um princípio unificador de alta ordem, capaz de trabalhar os princípios de baixa ordem, já mencionados. Assim, a *enformação* final de um objeto se daria segundo uma unidade de proposta (*Zweckseinheit*) ou unidade de conteúdo (*Inhaltseinheit*) e, dependendo do “nível de perfeição que a arte permite” se “manifesta como *regularidade, tipo, caráter* e culmina como *expressão*”¹⁰²⁸. O navio, segundo ele, seria um exemplo de utilização de uma “organização direcional”¹⁰²⁹. Na arquitetura monumental, os exemplos do emprego da *autoridade* direcional seriam os templos processionais do Egito e as basílicas católicas do século XIII. Na arquitetura grega, a acrópole de Atenas exemplificaria a utilização simultânea dos três princípios: “como a visada das deusas, a dominância da proporção, a quintessência da simetria e a reflexão da procissão sacrificial que se aproxima”¹⁰³⁰.

4+1 elementos

Uma vez expostos estas categorias de análise, a teoria de estilo avança no sentido de uma descrição minuciosa dos quatro elementos, aí, já perfeitamente definidos como técnicas ou *classes* de motivos subjacentes à criação arquitetônica, todos eles entendidos segundo suas características tectônicas:

¹⁰²⁵ Hauser, Andreas (*Der 'Cuvier der Kunswissenschaften'*. In: *Grenzbereiche der Architektur*, 1985) apud Malgrave, op. cit., p. 295 (n. 105). Cuvier foi o primeiro a propor a extinção dos grandes fósseis por via de catástrofes naturais. (N.A.)

¹⁰²⁶ Semper, op. cit., p. 209. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰²⁷ *Id.*, p. 213. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰²⁸ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre, itálico original)

¹⁰²⁹ *Id.*, p. 214. (ing. orig., trad. livre, itálico original)

¹⁰³⁰ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre)

Quadro XI – Os quatro elementos da arquitetura, segundo Semper.

Os Quatro + 1 Elementos da Arquitetura		
	Elementos (classes de motivos)	propriedades tectônicas
i.	têxteis	flexibilidade, resistência à tensão
ii.	cerâmica	maleabilidade, plasticidade, moldabilidade
iii.	carpintaria (tectônicos)	decomponibilidade (pedaços, tábuas), capacidade de transferir cargas no sentido do comprimento
iv.	Alvenaria (estereotômicos)	agregados sólidos resistentes à compressão
v.	Metal (forjas)	posterior, secundário

O quinto elemento, adicionado ao corpo de classes de *Der Stil* como representante da tecnologia do metal, segundo Semper, não apresentava características próprias, tomando-as emprestadas de outras classes.

Isto compõe a maior parte dos dois volumes da publicação, mas não há nenhuma preferência ou hierarquia manifesta pelo fato de os têxteis serem descritos em primeiro lugar ou mesmo por serem a parte mais extensamente descrita. Nem tampouco sob o epíteto de uma teoria da ‘vestimenta’ ou da policromia, que considerava comum a todos os demais e que seria o tema principal de seu nunca completado terceiro volume.

As hesitações para o término deste já se faziam notar quando da proposição do próprio *Der Stil* e remontam ao início da década de 1850. Por inúmeras vezes protelado e redefinido, alvo da disputa e negociações com dois editores, Semper chega a manifestar receio de não ter condições de poder concluí-lo¹⁰³¹. Mas tal tipo de dificuldade, particularmente de base conceitual e científica, levou-o ao limite do conhecimento disponível, o que se percebe tanto por suas lacunas como por sua desorganização interna. Uma falha notada por Herrmann, por exemplo, é que no corpo dos dois volumes não há uma única definição de estilo¹⁰³². Percebe-se, também, que a montagem dos grandes blocos de texto sobre os elementos se desenvolve em planos independentes e pouco articulados. A proposta do princípio da “autoridade”, outro exemplo, é interessante e bastante provocativo, mas é certamente uma idéia posterior aos elementos, em cujo texto o conceito não encontra ressonância. Também muitas vezes o autor se refere a propostas de outros textos sem mencioná-los, exigindo uma leitura completa de quase toda sua obra, tornando seu mapeamento um tanto complicado. Mas o tipo de problema enfrentado por Semper não difere muito dos enfrentados por Viollet-le-Duc, cuja obra tinha por modelo. O fato é que ela abriu uma série de caminhos divergentes para uma exploração teórica inovadora em um tema demasiado amplo. Se, por um lado, há uma excessiva preocupação arqueológica com detalhes ínfimos que demonstram pouca articulação teórica em temas efetivamente importantes, por outro, sua abordagem se abre para o estudo empírico do estilo de forma inédita. A teoria de estilo que Semper propõe é uma teoria da arte que se afasta do jogo estilístico das metáforas pictóricas e

¹⁰³¹ Semper (*Briefe*) apud Herrmann, *op. cit.*, p. 113-14.

¹⁰³² Herrmann, *op. cit.*, p. 115.

literárias, tal como propunha Quatremère. A totalidade de sua obra não desmente isso, e é natural que ele procure um meio-termo entre os diagramas de Durand, o tecnicismo de Rondelet, as gramáticas de ornamento e a dialética historicista de Viollet-le-Duc. De toda forma, seus esforços pareciam visar, paradoxalmente, uma concepção politécnica da arquitetura, centrada na expressão estética do consórcio de técnicas e materiais industrializados. E neste aspecto seu trabalho inaugura de fato uma perspectiva estética tecnológica.

Karl Bötticher

Um fato bastante perturbador para Semper, mas que pode ajudá-lo a montar seu quebra-cabeça teórico, foi a descoberta do trabalho de Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen* (1844-52), quando ainda estava em Londres. Segundo W. Herrmann, Semper nunca se conformou com o ineditismo das idéias de Bötticher, que considerava suas, e em suas anotações procurava esmiuçar traços que a diferenciasssem de sua própria concepção. Semper não só concorda com a terminologia proposta por Bötticher como passa a usá-la. A diferença que se acusa entre as duas visões revela, no entanto, uma dissensão ideológica.

Para Bötticher a habitação primitiva se constituía em torno ao forno. A ocupação dos espaços periféricos (*Kernform*) era feita por uma estrutura “onde cada parte é mecanicamente necessária e a estrutura estaticamente funcional”. Tornar estas funções aparentes, por um tratamento visualmente expressivo, é dar-lhe uma forma artística (*Kunstform*). Esta expressão da tectonicidade ou simplesmente tectônica, para Bötticher difere do processo das formas naturais. Se este último ocorre de dentro para fora (como a ‘extrusão do basalto’), contrariamente, o processo de construção não poderia se dar senão de fora para dentro, como uma lógica aplicada e externa aos materiais. Para Semper, se assim fosse, a expressão tectônica seria aparente e ‘decorativa’, uma metáfora representativa e independente das funções estáticas. Se a doutrina de Bötticher induz a uma interpretação nesse sentido, favorecendo uma autonomia da retórica ornamental, a contraproposta de Semper consistia na normatividade do fato estático (=física dos materiais). Admitia, enfim, “que os símbolos decorativos não tinham função estática”, mas considerava errado “concluir que eles eram aplicados e colocados desde fora”¹⁰³³. Nos escritos do *Über die Schleudergeschosse*¹⁰³⁴ ele descrevia os gregos como o único povo que conseguiu “dar a suas estruturas arquitetônicas e produtos tectônicos uma vida orgânica, por assim dizer (...) Os templos e o mobiliário gregos não são construídos ou habilidosamente montados, eles cresceram; eles não são estruturas adornadas por ter formas florais e animais afixadas; suas formas são como daquelas forças orgânicas que primeiro se impõem ao lutar contra a massa e o peso”¹⁰³⁵. De tudo isto se depreende que, para ele, a arquitetura grega estava muito ligada com a construção e que sua proposta era expressar simbolicamente as funções mecânicas das partes estruturais, dando-lhes apoio, suportando peso, adicionando pressão. Caso contrário, interroga, seria possível imaginar uma civilização capaz de inventar arbitrariamente “símbolos como tríglifos, *viae*, gotas sem que tenham sido analogias de um processo previamente conhecido?”¹⁰³⁶.

¹⁰³³ Semper (*Briefe*) apud Herrmann, *op. cit.*, p. 142 (n. 28) (ing. orig., trad. livre)

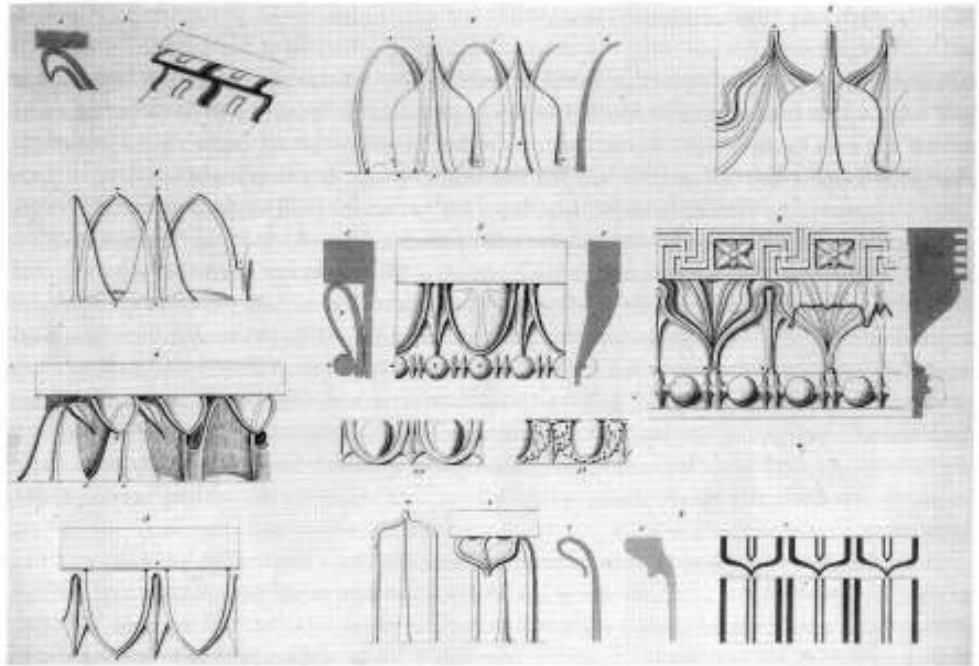
¹⁰³⁴ Semper (*Über die bleiernnen Schleudergeschosse der Alten und und zweckmässige Gestaltung der Wurfkörper im Allgemeinen*. Frankfurt, 1869) apud *id.*

¹⁰³⁵ Semper (*Briefe*). *Id.*, p. 142 (n. 29) (ing. orig., trad. livre)

¹⁰³⁶ *Id.*, p. 149 (ing. orig., trad. livre)

Fig. 10.29

Karl Bötticher.
Die Tektonik der Hellenen, 1844-52.
 Ornamentos gregos.



o estilo arquitetônico

As amarras estruturais (*Strukturscheme*) que Semper enfatiza em seu esquema apontam para uma cisão continental entre a cultura da construção e a do ornamento. Mas ele parece perceber que esta já era uma batalha vencida ou um problema para o qual já não havia solução. O caminho para a autonomia do ornamento já estava aberto, e isto era o que, de fato, lhe desagradava. O Prof. Dr. Carl Bötticher já havia alinhavado suas bases com os adeptos da gramática de ornamentos e, para este, a livre combinação de motivos já era o bastante e seus objetivos se distanciavam da apreciação estritamente arquitetônica.

Uma resposta tardia à doutrina de Bötticher ocorre no *Über Baustile*, de 1869, transcrição de uma aula dada por Semper na Prefeitura de Zurique, onde tenta reforçar a analogia evolutiva de tipo darwinista aos estilos arquitetônicos. A lembrança do aforismo de Darwin, “a natureza não dá saltos”, vem exatamente no sentido de desautorizar o trabalho daqueles que apostavam na livre ‘criação’ de estilos. Não que em seu juízo uma época cheia de novas invenções não o permitisse, mas o que pesava era a total negligência no entendimento de sua base técnica, para ele a verdadeira origem de todo estilo e, é claro, também uma norma ou última possibilidade de juízo.

Neste texto, particularmente, Semper define estilo como “o acordo do objeto com sua gênese e com as pré-condições e circunstâncias de seu vir-a-ser (*werden*)”¹⁰³⁷. O estilo é o resultado de uma idéia, a ser realizada segundo uma técnica. À ferramenta e à mão que a guia há o material a ser tratado, “a massa informe a ser transformada”. Por isso há um estilo da madeira, do tijolo, da cantaria, da pedra porosa e do mármore. Mas, além do material, há ainda o tema ou tarefa a ser artisticamente explorada. Para o ‘animal social’ de Aristóteles, os ornamentos são parte de um jogo simbólico que está na origem também de toda arte. Ornamentar é “o primeiro e mais significativo passo no sentido da arte; na ornamentação e sua ordem inerente (*Gesetzlich-*

¹⁰³⁷ Semper, G. *On Architectural Styles. In: The Four Elements of Architecture and other writings. Op. cit., p. 269.* (ing. orig., trad. livre)

keit) está contido o *codex* completo das estéticas formais”¹⁰³⁸. Mas, ornamentar, em sua interpretação do *Bekleidung*, implica numa relação direta com a técnica e a construção para “ênfatar o relacionamento mais adequado das partes de um trabalho, ou indicar sua separação, ou seu trabalho conjunto, tensionar a relação de trabalho ao universo sobre o qual está baseado e às suas cercanias e, finalmente, simbolizar a proposta servida pelo todo ou por cada uma das partes”¹⁰³⁹. Para o autor isto não fazia da arquitetura uma *arte primal*, mas a reunião última de todas as outras (artes menores). *Uma arte essencialmente ornamental e muito menos uma obra do gênio do que uma indústria.*

morte e vida
dos estilos

A seleção natural, por sua vez, implica na ‘morte’ dos estilos tanto quanto das sociedades que os geraram. Aqui, Semper sinaliza explicitamente para uma interação orgânica. As sociedades imperiais, historicamente, sempre se apropriaram dos traços mais característicos das obras das nações que conquistaram. E desta forma analisa as civilizações antigas da Pérsia, China, Egito, Índia e Roma, conforme seus sistemas oscilassem entre a expressão de um estado imperial, teocrático ou burocrático. Desaparecidas estas sociedades, o legado de suas obras eram como a concha dos moluscos. Se os seus princípios compositivos fazem parte de um tipo de raciocínio inerente à arquitetura, suas formas estão definitivamente mortas e nada tem mais a ver com a expressão contemporânea e, na acepção do autor, a fonte do verdadeiro estilo.

Para Semper, na sociedade livre da Grécia, a arte era livre e a arquitetura não se expressava senão a si mesma, sem que o artista tivesse que se submeter à expressão de forças alheias. Só aí a verdadeira arte poderia prosperar. Então, o modelo de arte que ele perseguia era a busca de um ideal contemporâneo de democracia republicana, o mesmo que lhe auferiu o exílio na Alemanha que se unificava como nação. Mas a liberdade do artista e do indivíduo lhe parecia mais uma quimera em face às imposições da moda, da orientação religiosa cristã ou mesmo do *status quo* burguês. Entre a “afetação insípida” do neo-grego, a “falsa galanteria romântica” do neo-gótico e a “jactância” das obras de Haussmann em Paris (em especial a Ópera de Garnier), o autor nos deixa sem um ideal ou obra de excelência capaz de sinalizar-nos sua preferência estética em obras construídas, senão sua própria produção em Zurique, um teatro e dois museus em Viena¹⁰⁴⁰ e a reconstrução da Ópera de Dresden¹⁰⁴¹. Talvez porque embora, biograficamente, fosse uma pessoa que valorizasse sobremaneira a individualidade, preferia ou optava por uma expressão plástica mais neutra e menos singular. De fato, nenhuma de suas obras são paradigmáticas, mas exibem certo caráter prototípico. É preciso olhá-las com obras em transformação, e suas qualidades são menos para serem vistas do que sentidas e entendidas.

legado

Entre as proposições de Semper, sua teoria da vestimenta é a que mais apresentou desdobramentos imediatos. Sua influência pode ser percebida nas paredes revestidas de Otto Wagner ou nas ‘cortinas têxteis’ de Adler e Sullivan no *Guaranty Building* (1894-95), bem como nas teorias ‘espaciais’ de August Schmarsow, particularmente nos conceitos de *Bekleidungskunst* (‘arte de vestir’) ou mesmo no *Raumgestaltung* (configuração de compartimentos ou

¹⁰³⁸ *Id.*, p. 270. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰³⁹ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁴⁰ Teatro Municipal (*Burgtheater*, 1873-88), Museu de Arte Histórica (*Kunsthistorisches Museum*, 1872-81, terminado em 1889) e o Museu de História Natural (*Naturhistorisches Museum*, 1872-81, terminado em 1891). (N.A.)

¹⁰⁴¹ Também conhecida como a Ópera de Semper (*Semperoper*). Destruída por incêndio em 1869, foi reconstruída com novo projeto, entre 1871-78.

espaços), até chegar a uma nova percepção da espacialidade (*Raumgefühl*). Conceitos que foram aplicados por Hendrik Berlage na Bolsa de Amsterdam (1898-1903). Para este último, é sintomático que definisse a arquitetura como a “arte do cercamento espacial”. Para ele a natureza da parede era a lisura da superfície e que dessa forma suas partes construtivas, como os pilares e capitéis, lhes deveriam ser incorporados sem articulações.

Adolf Loos, num artigo de 1898¹⁰⁴² se refere ao ‘princípio do vestir’ argüindo a favor de uma provável linguagem dos materiais. Neste sentido Loos aceita a hipótese de Semper de que as manufaturas da tecelagem precederam a armadura estrutural ou arquitetônica. Mas, diferentemente de alguns arquitetos que se limitam a criar paredes para depois vesti-la, o verdadeiro arquiteto, como artista, afirma, sente o efeito que ele pretende evocar e imagina o espaço que ele deseja criar: “o efeito que ele pretende levar ao espectador - seja de medo ou horror em uma prisão, reverência numa igreja, respeito ao poder do estado num palácio governamental, piedade numa tumba, alegria numa taberna - este efeito ele evoca pelo material e pela forma”¹⁰⁴³.

Por isto tudo, o ato de ‘vestir’ a arquitetura também poderia ser entendido como uma ‘máscara’ invisível aplicada às superfícies e aos volumes, aí incluídas as artes menores (*Kleinkünste*). Esta visão do efeito háptico do material como conseqüência ou derivação da teoria da vestimenta já nos apresenta uma percepção estética que se projeta para o século XX. *Aí, a fruição prático-sensível é que tomaria o lugar do aparato ornamental-representativo*. Não que a contemplação puramente estética típica da arquitetura clássica pudesse ser deixada de lado como por um passe de mágica, mas tratava-se da consideração de uma nova e poderosa compreensão da dimensão sensorial que se somaria à arquitetura.



opúsculos

Vasto, incompleto, complexo e fragmentário é o quebra-cabeças teórico proposto por Semper. Todavia, seus *insights* constituem importantes conceitos se incorporariam às transformações no corpo da prática arquitetônica européia e, por extensão, no amplo quadro da produção ocidental. E ainda há muito material não publicado, como os textos esparsos e as cartas coligidas por W. Herrmann. Em alguns destes opúsculos podemos encontrar algumas apreciações importantes capazes permitir uma melhor elucidação de sua doutrina estética, particularmente no que se refere às artes menores, à saturação de conhecimento, à semântica do estilo e à transformação tipológica.

No caso das artes menores, por exemplo, é interessantíssimo o ponto de vista de que o ‘recobrimento’ das artes maiores pelas artes menores pressupõe uma harmonia e um trabalho em conjunto. Senão, o declínio das artes menores (ou industriais) “que recobrem as artes maiores, que nelas se baseiam, seria impossível”¹⁰⁴⁴. Para Semper, provavelmente influenciado pela epistemologia de Karl Rumohr, só os gregos haviam atingido um estágio de unidade e integração em que ‘todas’ as artes jogavam junto e que por isso os monumentos gregos eram uma ‘arena’. Pelo fato de que “não se podia ou não se poderia desistir da desafortunada separação das artes, a dinâmica das artes era dissipada pela falta de unidade”, concluía, portanto, que “qualquer separação das artes, qualquer abstração (...) só havia(m) danifica-

¹⁰⁴² Loos (*Das Prinzip der Bekleidung*. Viena, 1921) *apud* Mallgrave, *op. cit.*, p. 42 (n. 135).

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ Semper (*Briefe*) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 156 (ing. orig., trad. livre)

do as artes e eram, ao mesmo tempo, causa e conseqüência do declínio e queda da verdadeira arte”¹⁰⁴⁵.

Outro aspecto sintomático apontado por Semper seria o que se poderia chamar de uma saturação ou inflação de conhecimento que estaria a deixar os arquitetos desnorteados e ainda mais suscetíveis aos modismos. Por um lado havia o conhecimento científico, as invenções e o progresso tecnológico a trazer toda a sorte de sobressaltos e perturbações a uma ordem estética já há muito tempo vacilante. Por outro, a panóplia crescente de publicações sobre obras e estilos de arquitetura, mobiliário e motivos decorativos que faziam o arquiteto se sentir em meio a um imenso bazar de “lúgubres fantasmagorias”. Sua censura aos ‘estilos’ das obras¹⁰⁴⁶ de Leo v. Klenze incorre na réplica também deste que, muito desgostoso com o comentário de Semper, diz que “na arquitetura só há uma coisa pior: tentar produzir uma *nova* arquitetura partir da abstração e da teoria”¹⁰⁴⁷.

No que tange à compreensão e legibilidade das formas e, mais especificamente, de uma linguagem da arquitetura, ele argúi em favor de um raciocínio tipológico de natureza evolutiva. ‘Arquitetura’, ele declara, “tem, através dos séculos, criado sua própria loja (sic) de formas das quais toma emprestados os tipos para as novas criações; usando estes tipos a arquitetura permanece legível e compreensível a qualquer um”¹⁰⁴⁸. Assim a arquitetura dependia do passado e de suas tradições e, segundo Semper, “esta linguagem não poderia ser inventada ou imposta segundo um idioma particular”¹⁰⁴⁹. As transformações, argüia, são lentas e por isso “o avanço e evolução de uma nova tendência não pode, possivelmente, ser percebida no presente e só os séculos mais recentes podem passar no juízo de nossos tempos”¹⁰⁵⁰. Também não acreditava que alguma mudança decisiva na arquitetura pudesse vir “dos novos materiais e seu uso em novos métodos de construção e muito menos pelo simples poder de um gênio que tenha sonhado com um novo estilo”¹⁰⁵¹. Isto porque, para ele, a criação de estilos não era sugerida uma atitude unilateral, ou seja, dependiam de uma contrapartida da sociedade.¹⁰⁵²

Nos manuscritos de sua *Theorie des Formell Schönen*¹⁰⁵³, W. Herrmann nos mostra justamente como Semper propõe o entendimento do processo histórico-evolucionário da arte em três fases: a transição para um estado amorfo (1), a preparação de uma nova formação (2) e a cristalização ‘súbita’ desta última (3). A primeira seria marcada pela destruição violenta dos sistemas

¹⁰⁴⁵ *Ibid.* (ing. orig., trad. livre. reticências [elipse] no original)

¹⁰⁴⁶ Semper se referiu àqueles que “depositam suas esperanças em contratos para um Valhala à la Parthenon, numa basílica à Monreale, num *boudoir* à la Pompéia, num palácio à la Pitti, numa igreja bizantina ou mesmo num bazar ao gosto turco.” *Id.*, p. 156. (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁴⁷ *Ibid.* (em inglês no original, trad. livre, itálico nosso)

¹⁰⁴⁸ *Id.*, p. 160 (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁴⁹ “o arquiteto que desdenha estas formas convencionais (é como) um autor que restringe sua própria linguagem pela adoção de uma ordem de palavras e um modo de expressão antiquados, estrangeiros ou auto-inventados. Ele não será entendido e só com dificuldade e ... não cumprirá seu destino, enquanto nada tenha perdido em originalidade, não tenha usado senão termos simplificados e inteligíveis.” *Ibid.* (ing. orig.)

¹⁰⁵⁰ *Id.*, p. 161 (n. 54). (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁵¹ *Ibid.* (n. 55). (ing. orig., trad. livre)

¹⁰⁵² Para Semper a figura do gênio só se daria em momentos raros da história, onde este pudesse vir “para dar forma artística e expressão arquitetônica à idéia que por longo tempo tem estado presente na sociedade, lutando para se manifestar.” *Apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁵³ Semper (*Theorie des Formell Schönen* [manuscritos] 1856-59) *In*: Herrmann, *op. cit.*, p. 219-44.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ Semper (*Briefe*) *apud* Herrmann, *op. cit.*, p. 164 (ing. orig., trad. livre, itálico original)

da arte [estereótipos], com sua destruição em outros sistemas; a segunda, a fermentação de um novo sistema [protótipos], geralmente tão imperceptível que seria difícil perceber a distinção entre as duas fases; e a terceira, o aparecimento da terceira fase [tipos], que ainda era “um mistério inexplorado”¹⁰⁵⁴. Excluindo a primeira alternativa, assinalava que o século XIX estaria numa “segunda fase”, como uma hipótese de trabalho, pois acreditava que o “colapso” no estado amorfo já teria acontecido. De qualquer forma Semper se revela bastante cético para com sua época e desdenhava da tentativa de criação de estilos como anacronia há, enfim, sua preocupação com a prognose e o devir da arquitetura. No *Theorie des Formell Schönen*, um pequeno e discreto comentário parece dar sentido à suas enigmáticas categorias estéticas [autoridades: euritmia, simetria, proporção, direção e conteúdo]:

“Se eu pudesse arriscar um prognóstico do nosso futuro: uma tendência peculiar *evolucionária*, possivelmente surgindo de nosso presente veloz, será principalmente o de um caráter *dinâmico*; o princípio do movimento e da *direção* (*Richtung*), que de todo modo nos falta, será refletido nesta tendência, não só nos produtos que tratamos aqui, mas também nas grandes criações artísticas.”¹⁰⁵⁵

10.8 A tectônica de Viollet-le-Duc

*Teoria, conceito,
ontologia*

Entre aqueles que viam no progresso científico e tecnológico um desafio *positivo* à consideração teórica e estética da arquitetura em meados do século XIX, a outra figura fundamental é o francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79). À semelhança de Gottfried Semper, este também procurou entender os desafios da produção contemporânea, fosse na procura das bases de um estilo autêntico do século XIX, pela preocupação com a expressão tectônica dos materiais, pela visada para um passado mais exemplar do que normativo ou pela empatia para com o ideário evolucionista-darwiniano. Suas trajetórias profissionais também têm a marca do ostracismo, do empenho na atividade do ensino e da extensa produção teórica. A principal diferença de postura entre ambos, entretanto, parece se constituir num vetor estético-lingüístico que se cinde entre a manutenção de um horizonte tipológico-transformacional (de natureza axiomática) e um ideal de expressão da tectônica. Dito de outra forma, Semper defende a prevalência das formas geométricas e suas combinações, e Viollet-le-Duc a organicidade do emprego das técnicas e dos materiais. Para o primeiro as formas estabelecem um jogo *a priori*, para o segundo elas são um resultado *a posteriori*. Vê-los como representantes integrados a uma corrente de pensamento universalista e outra nacionalista não está errado, mas tende a simplificar exageradamente a questão, esvaziando-a de uma série de nuances extremamente importantes.

Na medida em que nos propomos ao estudo do estilo como uma teoria operativa, conceitos que intervêm positivamente na concepção de obras e que, dessa forma, podem ser assimilados em maior ou menor grau pela prática profissional, não podem ser deixados de lado. Posicionamentos como o de John Ruskin, neste sentido, poderiam ser descartados. Na contramão dos fatos, ele entende a arquitetura estritamente como ato de ornamentar, como a ação da mão do escultor e do artesão. Para longe, portanto, do desenho arquitetônico e de retorno à *ars mechanicae*. Ruskin, aparentemente, vira as costas ao presente e propõe o retorno literal à Idade Média, para ele uma

época de ouro para a arte, em que os construtores erguiam catedrais entoadando canções e em que a pintura não havia sido invadida pela geometria e pela perspectiva. Este é, pelo menos, o juízo comum que se tem sobre sua obra. Mas esse juízo *aparentemente* retrógrado e conservador gerou algumas considerações importantes, de forma que retornaremos a este tema mais adiante para algumas considerações sobre este luminar da *art critic* anglo-saxã.

A procura de um estilo ideal para o século XIX era também a procura por algo que não podia ser encontrado na arte do passado. A simples proposição de bases teóricas para a compreensão do estilo segundo uma ótica de contornos cientificistas já seria suficiente para uma rota de colisão com práticas arraigadas. O ecletismo comum, alicerçado na longa tradição da *mimesis*, tinha nas academias um porto seguro. E as academias não faziam senão imitar o trabalho profissional, realimentando um círculo vicioso. A animosidade para com qualquer tentativa de mudança deste quadro teve seus casos emblemáticos, como a rejeição estudantil à indicação de Viollet-le-Duc como professor na *École des Beaux-Arts*, ou mesmo na reação do *status quo* profissional, como no caso já mencionado de Leo v. Klenze.

Mas tanto as proposições de Viollet-le-Duc como as de Semper buscavam justamente um princípio capaz de gerar formas de uma maneira diferente da previsibilidade da composição tradicional. Ambos vão buscar no passado medieval da Europa as justificativas para uma intervenção mais robusta nos procedimentos de composição, para eles, em desajuste com as necessidades contemporâneas. No início de suas investigações, as idéias não são nada claras, nem o problema enfrentado, de fácil compreensão ou de utilidade plausível. Também não se trata apenas da defesa da superioridade de um estilo neoclássico ou neogótico como costuma apresentar a historiografia comum. A questão de fato é que, na história da arquitetura, o conhecimento dos princípios que nortearam sua produção poderia, comparativamente, indicar caminhos para a aplicação ou constituição de um recurso análogo em obras contemporâneas. E dessa forma os arquitetos não se veriam limitados apenas a copiar a obra dos outros arquitetos ou obras históricas, mas criar obras 'teoricamente' a partir de conceitos. Mas tal mote, que os dois teóricos reafirmariam à exaustão, prenunciava já um novo patamar da *mimesis* arquitetônica que, sem deixar de lado uma tradição longamente constituída, reelaborava as bases de sua criação não num nível diferente, mas mais alto.

Claro que a passagem de um sistema para outro não se faria num piscar de olhos. Haveria um longo processo de convencimento, exemplificação, elaboração de protótipos, muito discurso e as inevitáveis e intermináveis polêmicas. Primeiro porque as vantagens não pareciam assim tão óbvias. Segundo porque o método *Beaux-Arts* parecia perfeitamente capaz de continuar dando conta do recado. Terceiro porque estas teorias ainda tateavam e não pareciam capazes de estabelecer um juízo de valor muito claro, tampouco se constituir num movimento cultural ou modismo. E, quarto, porque as sementes lançadas pelo corpo doutrinário, se bem entendidas e assimiladas, não germinariam antes de uma geração. Antes disso, como num processo cultural qualquer, tais idéias teriam de se transformar em tendências, para então, finalmente serem absorvidas como prática profissional de alguns grupos representativos e daí se disseminarem.

Os sistemas construtivos são os cavalos de batalha das concepções de Semper e Viollet-le-Duc, que já pensam a teoria em função de um desafio tecnológico. Como representar uma estrutura que não tem respaldo em termos de massa como nas construções de alvenaria? Seria correto esconder a 'feitura' da estrutura atrás de um sistema representativo ou seria melhor expô-la toda de uma vez? E como trabalhar o ornamento se as fachadas tendiam à erosão e o espaço para desenvolver a ornamentação se tornava cada vez mais diminuto? Podemos constatar empiricamente este comportamento na ornamentação presente nas forjas deste período, que ainda se apresentava ainda com motivos vindos da alvenaria e da marcenaria. É neste hibridismo que surge espaço para a ornamentação *Kitsch*, tanto quanto floresce a idéia de uma estrutura ornamental. Daí a oscilação entre as estruturas estritamente utilitárias das pontes e gares ferroviárias e a acumulação auto-celebrativa da Torre Eiffel, por exemplo. A alvenaria, acompanhando, este jogo, se veria paulatinamente transformada cada vez mais em vedação, desnudando o trabalho ornamental de sua 'tessitura', como no caso do emprego de tijolos coloridos (terracotas) nos mercados franceses. Qualquer teoria lançada teria que contemplar a possibilidade de uma tectônica da leveza, uma antítese da concepção clássica de tectônica.

Se no modelo teórico de Semper, a representação tectônica tradicional mantém a idéia de *montagem*, no de Viollet-le-Duc, por sua vez, a representação tectônica parece se dirigir para a *concentração de cargas pela diminuição do número de pontos de apoio*. Dito de outra forma, no modelo estético deste último, a tectônica se evidencia *pelo prolongamento das linhas de força e na transferência de carga de um material a outro*, de acordo com suas características de resistência à compressão. Se, para o primeiro, o ornamento se afixava aos pontos de junção da estrutura 'montada' ou mudança de função mecânica como uma máscara mais ou menos evidente do jogo representativo, para o segundo, a máscara ornamental, muito mais 'transparente', coincide perfeitamente com a mudança ou inflexão da linha de força da estrutura. Aí, um dado curiosamente pouco explorado pela bibliografia é o fato de que o modelo tectônico do primeiro distribui as cargas visuais mais uniformemente entre seus pontos de apoio e o do segundo tende a concentrar cargas para melhor evidenciar a resistência do ferro à compressão. Mas além de uma tectônica da esbelteza, a estética da forja propiciaria ainda a estética da maleabilidade, que Viollet-le-Duc tentaria vincular à 'elasticidade' dos fustes do arco ogival, explorando-a num contexto de superposições de escala, ou, se preferirmos de gradação estrutural. Em ambas as abordagens o apelo à tectônica dos materiais é sempre incisivo, mas enfocado sob um prisma diferente.

A biografia de ambos também é um dado importante para a compreensão do universo teórico. Semper não cursou a EBA, optando pelo curso de Gau. Viollet-le-Duc recusou-se a ingressar na *École*, preferindo uma estadia de estudos na Itália. Um se envolveu com as revoltas republicanas e teve que viver exilado boa parte de sua vida, o outro, admitido como professor na *École*, foi rechaçado pelos alunos e houve por bem se demitir. Enquanto o primeiro buscou no ensino das artes industriais o veio de suas teorias, o segundo, viu nas restaurações um caminho para a aplicação de suas idéias. Ambos participaram de concursos importantes e foram notórios polemistas. Mesmo no ostracismo, mantiveram sua presença no ensino em outros países ou abrindo escolas independentes, sempre atuando no sentido de reformar métodos e conteúdos de aprendizado. E tudo isto por si só já seria

um grande feito. Pois então, adicionar a este quadro ainda a contestação do estilo como uma questão de preferência por *a* ou *b* ou uma lógica do gosto, entender o processo de *deslocamento* de princípios estéticos normativos ou simplesmente isolar a questão semântica seria mais um luxo intelectual, teimosia ou pura necessidade? Para eles o estilo se afigurava como uma filosofia, uma disciplina estética ou um campo disciplinar que pouco tinha a ver com aqueles tomados à estética filosófica. Novamente, para ambos, o problema que se apresenta é algo de um alcance muito maior, uma transição na maneira de conceber e compreender o objeto arquitetônico, mas para o quê faltavam termos. Por isso, justamente, em seus enunciados tentativos é que surgem pistas importantes. No fundo, a perda ou o abandono do vínculo ontológico com a concepção clássico-renascentista do objeto arquitetônico é o que de fato conta. De fato, nesta mudança de paradigma suas teorias se deparam com uma reorganização vital do ente, uma reformulação profunda das práticas da arquitetura ocidental.

Obras e realizações

Dentro deste panorama, a contribuição individual da obra de Viollet-le-Duc se dispersa entre livros, restaurações e algumas participações em concursos. De sua extensa obra escrita¹⁰⁵⁶, as que mais concentram seu aporte teórico são o *Dictionnaire raisonné*, o *Entretiens sur l'architecture*, e a *Histoire de l'habitation humaine*. De sua obra construída, as mais conhecidas são as restaurações da Notre Dame (1844-64) e da Sainte Chapelle¹⁰⁵⁷ (1840-68) em Paris, a Cité de Carcassonne (1850-79) e as Igreja de Saint Sernin, em Toulouse (1846?), e de Saint-Denis (1846). Seu projeto apresentado no concurso para Teatro da Ópera de Paris (1861) é também conhecido pelo meio acadêmico.

Seguindo um costume da época, abriu em 1857 um curso particular de arquitetura ao lado da École¹⁰⁵⁸. Mas foi o *Dictionnaire raisonné* que lhe abriu o caminho à Academia junto com os trabalhos de restauração da Notre Dame e da Sainte Chapelle. Em 1863, é indicado à Academia como professor de história e estética da arquitetura. No entanto, a política de reforma curricular imposta pelo governo de Napoleão III não foi bem aceita pelos acadêmicos sendo que os alunos, particularmente, se opuseram fortemente à indicação de Viollet-le-Duc, embora estas manifestações fossem mais de natureza política do que acadêmica¹⁰⁵⁹.

A partir da década de 1850, as polêmicas em torno a suas obras de restauração só fizeram aumentar. A aplicação de seu princípio de restabelecer a obra a “uma condição completa tal como jamais existiu num dado momento”¹⁰⁶⁰ gerou toda sorte de incompreensões. Para ele toda intervenção numa obra histórica teria de mostrar a marca de seu tempo, ao invés de

¹⁰⁵⁶ *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. (Paris, 1854-68, 10 vols.); *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* (Paris, 1858-70); *Entretiens sur l'architecture* (Paris, 1858-1872, 2 vols.); *Description du château de Coucy* (1875); *Description du château de Pierrefonds* (1857); *La Cité de Carcassonne* (1888); *Histoire d'une maison* (Paris, 1873); *Histoire d'une forteresse* (Paris, 1874) e *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps historiques* (Paris, 1875); *Histoire d'un Hôtel de ville et d'une Cathédrale* (1878); *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner* (Paris, 1879).

¹⁰⁵⁷ Obra em parceria com Félix Duban (autor do projeto da École). Nas demais obras, tinha geralmente como encarregado de obras o seu discípulo e arquiteto Edmond Duthoit. (N.A.)

¹⁰⁵⁸ Hearn, M.F. *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc*, 1990, p. 8.

¹⁰⁵⁹ Dentro do processo de reforma do ensino acadêmico na França destes dias, Viollet-le-Duc é visto mais como amigo e pessoa da confiança de Napoleão III do que como professor. Um dos objetivos da reforma era a exclusão dos alunos com mais de 25 anos e a fixação de um tempo máximo de permanência na escola. (N.A.)

¹⁰⁶⁰ Hearn, *op. cit.*, p. 6.

procurar-se uma continuidade com algum estilo ou estrato¹⁰⁶¹ pré-existente. Na reconstrução da Cité de Carcassona, a mais longa de suas polémicas e que o acompanha até seu falecimento, seus detratores¹⁰⁶² o acusaram de descaracterizar o monumento, pela introdução de motivos góticos e normandos, particularmente nos telhados. Claro que é possível lhe apontar toda sorte de pequenos erros ou hesitações perfeitamente naturais ao tipo de trabalho. É o caso dos telhados ‘normandos’ aplicados a uma das torres, pois o fato é que a fortificação foi tomada pelos normandos à Espanha e o próprio Viollet-le-Duc relata ter encontrado muitos vestígios de lajotas (telhas) de ardósia no sítio. Que o contraste do bico do telhado pareça bizarro num local cuja arquitetura é marcada historicamente pela pequena inclinação das coberturas das construções românicas, vá lá. Mas não se pode esquecer que nas mesmas fortificações há pelo menos quatro estratos de intervenções sucessivas visíveis na própria cantaria. Neste aspecto, sem desmerecer as críticas, havemos de convir que Viollet-le-Duc tinha lá suas razões.

Pondo de lado seus relatórios históricos¹⁰⁶³ e suas fábulas edificantes¹⁰⁶⁴, num gênero comum a François Blondel ou mesmo Piranesi¹⁰⁶⁵, suas propostas teóricas se condensam nas milhares de páginas do *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, que aqui nos referiremos simplesmente como *Dictionnaire*, e do subsequente e paralelo, *Entretiens sur l'architecture*. Escrito em forma de verbetes, muitos com ilustrações detalhadas feitas em boa parte pelo próprio autor, reúne as manifestações da arquitetura medieval francesa (sécs. XI a XVI) coletadas por Viollet-le-Duc, ao lado de discussões de fundo teórico e doutrinário. O segundo é uma reunião de 20 ensaios de origem diversa, publicados inicialmente em dois volumes em 1863 e 1872, mas cujos primeiros quatro textos haviam sido preparados para as aulas em seu ateliê em 1857. Nos verbetes do *Dictionnaire*, a discussão doutrinária está concentrada em termos como *unité*, *proportion*, *échelle*, *construction* (parcialmente), *style* ou *chapiteau*, onde há uma clara tentativa de extrapolação do arqueologismo demonstrativo que permeia o léxico mais técnico.

a doutrina do
Dictionnaire

No *Dictionnaire*, os verbetes englobam desde detalhes técnicos de construção, infra-estrutura e gêneros de ornamentos até extensas discussões ontológicas sobre estilo e construção. Muitos verbetes são acompanhados por ilustrações minuciosas e elucidativas, a maior parte desenhada pelo próprio autor. Mas se muitos desenhos apresentam situações reais é evidente a tendência a certa idealização. E o fato talvez mais importante, na maioria dos casos, é que os desenhos ocorrem na forma de seções, perspectivas explodidas, estereografias (Fig. 10.30) e setores de plantas. Claro que isto pode de-

¹⁰⁶¹ Trata-se das camadas de construção observáveis nas obras históricas ou sítios arqueológicos que por sua forma ou técnica pressupõe a possibilidade de diferentes datações. (NA.)

¹⁰⁶² Hippolyte Taine, colega de academia, para citar um dos mais conhecidos. obras históricas ou sítios arqueológicos que por sua forma ou técnica pressupõe a possibilidade de diferentes datações. (NA.)

¹⁰⁶³ Incluído aí o *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Ver nota 76.

¹⁰⁶⁴ São três, intituladas *Histoire d'une maison*, *Histoire de l'habitation humaine* e *Histoire d'un dessinateur* (Ver n. 76). A primeira é uma noveleta ilustrada pelo próprio autor onde um colegial decide construir uma casa para a irmã e conta com a ajuda de um primo chamado 'Eugene'. O texto detalha todas as etapas da construção. A segunda é uma narrativa em que dois personagens, Doxius e Epergos, discutem a arquitetura doméstica. Um é conservador e avesso às mudanças, o outro as vê como inevitáveis. A terceira é uma noveleta em que um jovem agricultor é educado por um engenheiro que viu nele um grande potencial para o desenho de observação e o treina, neste sentido, para utilizar-se desta ferramenta para resolver situações de projeto. Bem sucedido, o jovem agricultor, agora arquiteto, faz amizade com um colega burguês sem grande talento, com quem passa a ter discussões sobre arquitetura. Hearn, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁰⁶⁵ Ver cap. 7.

correr da forma de apresentação dicionarizada ou da necessidade de individualização dos princípios, mas não há nenhum verbete que se refira, por exemplo, a tipologias ou mesmo que as apresente na forma de um catálogo tal qual o *Recueil et Parallèle de Durand*. No *Dictionnaire* não há nenhum edifício apresentado ou descrito por inteiro, apenas partes ou fragmentos. Do bloqueio da visão de conjunto parece decorrer uma supervalorização do efeito particular, do princípio isolado ou do 'evento' tectônico apresentado num patamar superior de importância. A partir deste ponto, e em face de tamanha insistência, já não há como negar que a multiplicação de particularidades implica no dismantelamento dos códigos tipológicos e mesmo da composição axial. A única possibilidade de recomposição do código lingüístico se esboçava então numa aliança entre a tectônica e a psicologia.

Fig. 10.30

Viollet-le-Duc.
Entretiens, 1858-72.
Estereografia.

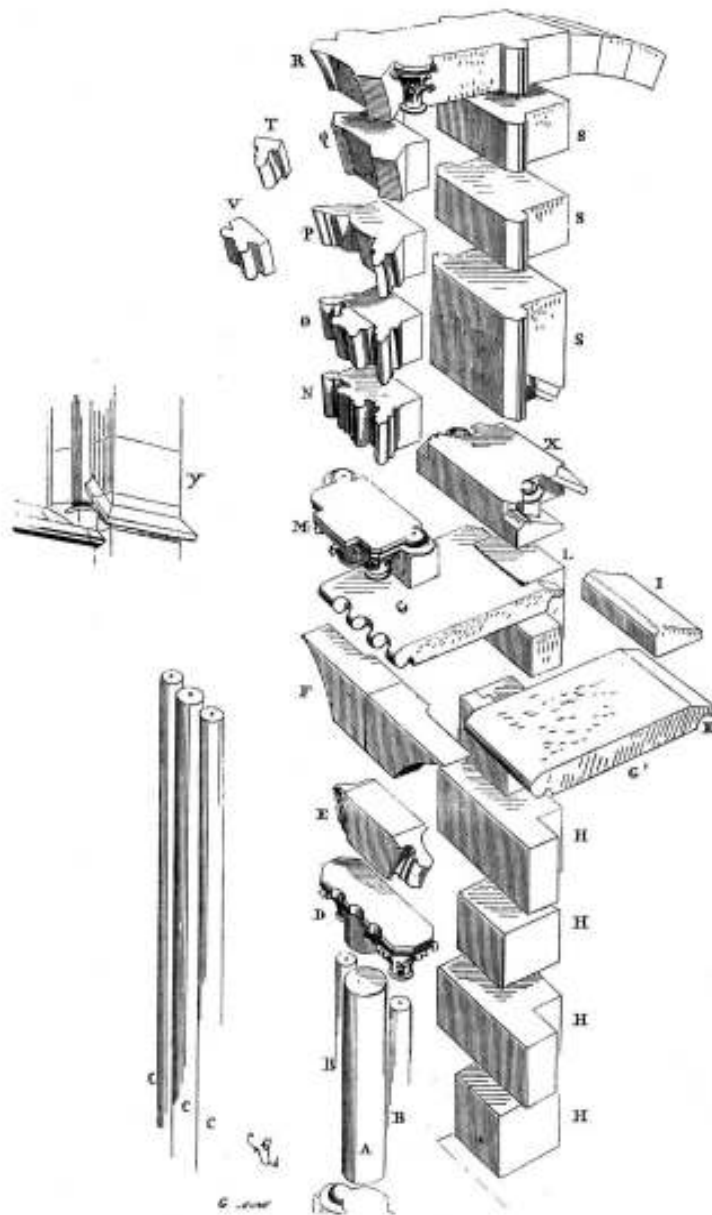
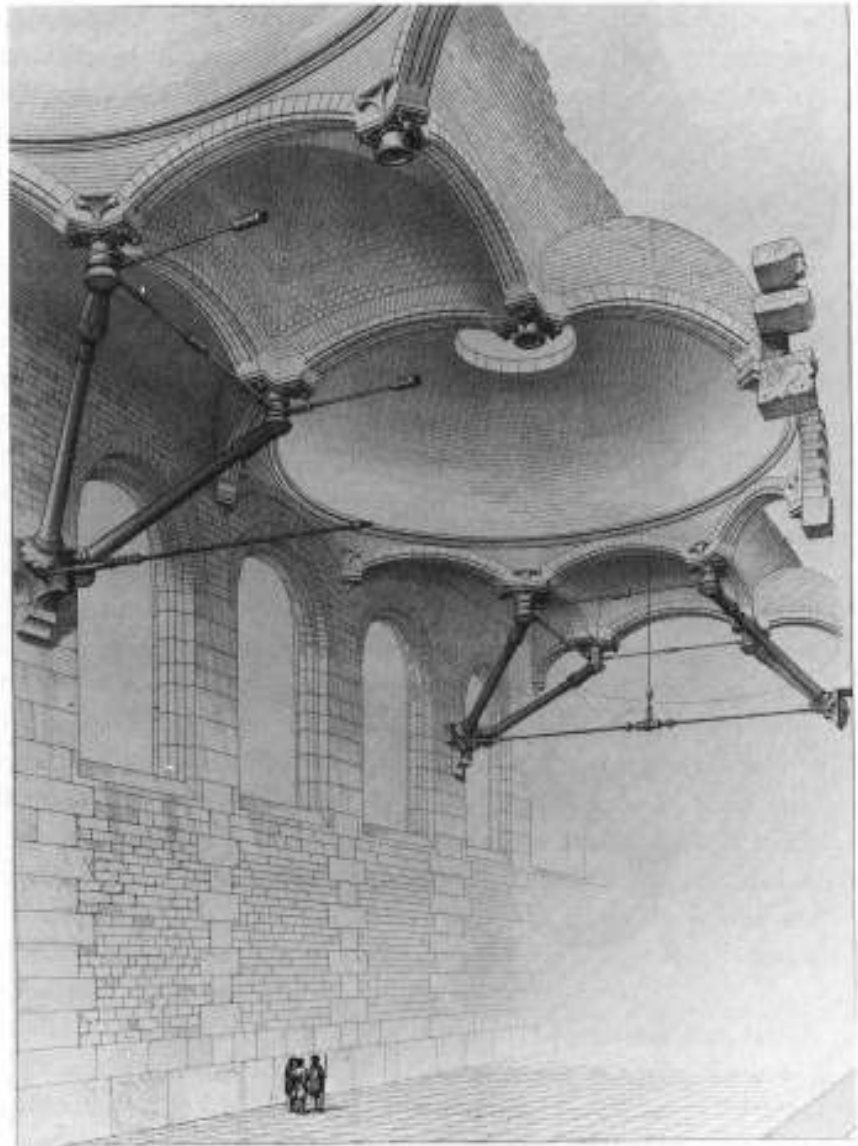


Fig. 10.31

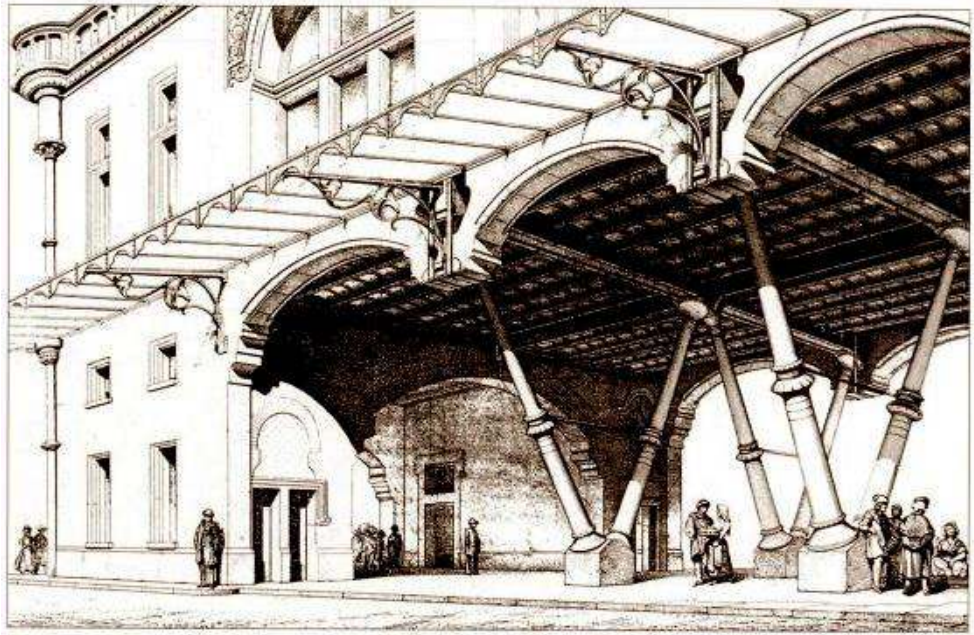
Viollet-le-Duc.
Entretiens, 1858-72.
 Cobertura de salão.



Neste sentido, os verbetes do *Dictionnaire* falam por si mesmos. A negação do todo em benefício das partes, neste caso, favorece claramente as relações assimétricas, a decomposição e promove a diminuição da entropia ou controle dos resultados da projeção. Ou seja, estes se tornam menos previsíveis, reforçando a estratégia desenhada pelo *estilo*. O resultado, *mediado* por um meio e não por um fim, aumentaria as possibilidades de surpresa: a forma se torna um *objet trouvé* por excelência. E no projeto toda forma pré-definida ou imitada de um *modelo* histórico bem definido perde sua razão de ser. O *status* gramatical da tipologia necessita ser posto de lado para que o efeito tectônico de uma parte assuma um nível mais alto no processo de significação. Aí é que o acúmulo de cargas num ponto determinado ou a mudança de direção de sua resultante redireciona o foco de atenção do observador para a estrutura. Tal como na língua primitiva de Rousseau a linguagem arquitetônica que Viollet-le-Duc propõe dispensa os modelos e imita a gestualidade da construção. Suas proposições de uma cobertura para uma cancha de *jeu de paume* (*péla*), de uma Assembléia ou mesmo os pilares em 'V' para uma gare, que ilustram os *Entrétiens*, cumprem exatamente esta propedêutica (Figs. 10.30 e 10.31).

Fig. 10.32

Viollet-le-Duc.
Entretiens, 1858-72.
 Entrada de gare.



unidade

No verbete *unité*, por exemplo, é onde, justamente, deixa explícita a correspondência gramatical da construção e da estrutura respectivamente como sintagma e ordem gramática. Fatores lingüísticamente insuficientes para uma mensagem arquitetônica completa, mas que, por isso mesmo, Viollet-le-Duc vinculava necessariamente à sua doutrina do programa, numa espécie de predicado teleológico: “Só há um modo de dar a uma obra de arquitetura a unidade: é o programa e as forças conhecidas (...) de achar as combinações que permitem satisfazer a este programa e de empregar essas forças de maneira a fazê-las produzir o resultado mais completo”¹⁰⁶⁶. De forma que a unidade não existe senão como “uma relação íntima entre a arquitetura e o objeto”¹⁰⁶⁷. O exemplo de uma igreja ou de uma bolsa de valores em forma de templo dórico demonstra, segundo ele, a apropriação de uma destinação outra para a qual foi construído e que para tanto era necessário “torturar suas disposições, destruir o que constitui sua unidade”¹⁰⁶⁸.

Criticando a doutrina das unidades parciais de Quatrèmere¹⁰⁶⁹, propõe a unidade como uma ordem natural e afirma que seguir este princípio não implica necessariamente em repetição. O argumento é que se nos detivermos a satisfazer todas as necessidades de um edifício sua condição de singularidade artística será obtida naturalmente¹⁰⁷⁰. Dessa forma, eventuais

¹⁰⁶⁶ « Il est un seul moyen de donner à une œuvre d'architecture l'unité: c'est le programme et les forces connues--nous entendons par forces les ressources en hommes, argent et matériaux,(...) de trouver les combinaisons qui permettent de satisfaire à ce programme, et d'employer ces forces de manière à leur faire produire le résultat le plus complet. » Viollet-le-Duc. *Unité*. In : *Dictionnaire Raisonné*, vol. 8, p. 343.

¹⁰⁶⁷ « L'unité n'existe qu'autant qu'il y a une relation intime entre l'architecture et l'objet. Un temple dorien présente un type de l'unité architectonique; mais, si vous faites d'un temple dorien une bourse ou une église, l'unité est détruite: car, pour approprier cet édifice à une destination autre que celle pour laquelle on l'a élevé, il faut torturer ses dispositions, détruire ce qui constitue son unité ». *Id.*, p. 343-44. (trad. livre)

¹⁰⁶⁸ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

¹⁰⁶⁹ Viollet-le-Duc as cita como no *Dictionnaire (d'Architecture)*: « Unité de système et de principe; unité de conception et de composition, unité de plan, unité d'élévation; unité de décoration et d'ornement; unité de style et de goût. » *Id.*, p. 341.

¹⁰⁷⁰ « Si, dans l'ordre des choses créées, on a cru voir parfois des déviations au principe de l'unité, l'étude plus approfondie a fini toujours par faire connaître que l'exception, au contraire, confirme la règle; et c'est une des gloires de la science moderne d'avoir rattaché de plus en plus, par l'observation, l'organisme universel à la loi d'unité, ce qui ne fait pas et ne peut faire que cet organisme ne soit varié à l'infini. » *Id.*, p. 344.

desvios apenas confirmariam, “como na ciência”, a regra. Porém, sua arguição repousa no apelo dogmático à unicidade da própria razão, pois “a razão não é múltipla, ela é uma”. De forma que não haveria “duas maneiras de ter razão em face à mesma questão dada.” E se a questão muda, também a razão se modifica¹⁰⁷¹. Novamente o predicado programático supre a condição gramatical ou da lógica do projeto. Então Viollet-le-Duc propõe a supressão de uma *gramática* (tipológica) pela pura sintaxe construtiva, desde que assegurada a expressão tectônica da estrutura e da construção: “Somente a razão pode estabelecer a ligação entre as partes, pôr cada coisa em seu lugar e dar à obra não somente coesão, mas a *aparência* de coesão, pela sucessão verdadeira das operações que a devem constituir”¹⁰⁷².

Neste ponto, não há como deixar de notar o esboço da tentativa de introdução de uma lógica linear ao raciocínio arquitetônico na forma de uma narrativa de esforços dos materiais e da estrutura. A estrutura e a construção, *seguindo* os desígnios do programa, configurariam um objeto arquitetônico *sem a necessidade, ou intermediação, de um precedente ou modelo*. Ora, isto não só contraria como desmonta a doutrina acadêmica da composição. E, mais do que isso, evidencia ou expõe uma inerente multiplicidade de raciocínios. Claro que a insistência de Viollet-le-Duc em ver a questão pelo avesso o faz apresentar a lógica da composição acadêmica como um raciocínio fechado em si mesmo. O problema é que o ‘avesso’ que ele apresenta não é incompatível com a totalidade do método acadêmico, mas com uma parte específica dele. Pelo menos com a parte que se aferra, exclusivamente, às formas artísticas de um certo passado glorioso e, talvez, mais especificamente, a certa retórica ornamental de origem italiana, que pode aqui ser entendida, do ponto de vista prático, como a prevalência do desenho (perspectiva) sobre o fato construtivo ou, também, ainda, como da prevalência do *pictórico* sobre o arquitetônico.

proporção

No vocábulo *proportion*, por sua vez, o autor remonta à etimologia grega do termo simetria [*summetria*] que designava, originalmente, proporção ou certo tipo de relação aritmética ou de tamanho, e contrasta com seu sentido contemporâneo de rebatimento axial ou *modo* simétrico¹⁰⁷³. Aí, segundo ele, estaria a gênese de uma confusão secular, pois no discurso dos arquitetos simetria tanto poderia significar proporção como rebatimento. Mas a gradual substituição do sentido original de simetria pelo último, por certo remete a uma longa tradição francesa que havia começado nas propostas ‘modernas’ de Perrault e que estão na espinha dorsal do projeto barroco francês, que ainda se mostrava forte em pleno final do século XIX, e cuja redenção sob então se ensaiava na opulenta Ópera de Garnier.

Neste caso, Viollet-le-Duc reporta-se à questão da relação, criticando a versão de Quatremère de Quincy que definia as proporções como moldes *ne-*

¹⁰⁷¹ « Or, la raison n'est pas multiple, elle est une. Il n'y a pas deux manières d'avoir raison devant une question posée. Mais la question changeant, la conclusion, donnée par la raison, se modifie. Si donc l'unité doit exister dans l'art de l'architecture, ce ne peut être en appliquant telle ou telle forme, mais en cherchant la forme qui est l'expression de ce que prescrit la raison. » *Id.*, p. 345. (trad. livre)

¹⁰⁷² « La raison seule peut établir le lien entre les parties, mettre chaque chose à sa place, et donner à l'œuvre non-seulement la cohésion, mais l'apparence de la cohésion, par la succession vraie des opérations qui la doivent constituer. Si large qu'on veuille faire la part à l'imagination, elle n'a, pour constituer une forme, que la voie tracée par la raison. » *Id.*, p. 345. (trad. livre, ênfase nossa).

¹⁰⁷³ *Proportion*. In : *Dictionnaire raisonné, op. cit.*, vol. 7, p. 345.

cessariamente fixos¹⁰⁷⁴. Mas, no entanto, o que se observava na prática era o uso da simetria na forma de rebatimento axial, onde “se fazia à esquerda o que se havia feito à direita”. No primeiro caso, sustenta o autor, Quatremère confundia relação com dimensão mesmo quando buscava exemplos nos fenômenos da natureza¹⁰⁷⁵. No segundo caso, tratava-se de um procedimento mecânico, destituído de qualquer imaginação ou trabalho intelectual.

O autor não menciona no verbete, mas sua proposição de simetria como relação das partes com o todo está fortemente ancorada na acepção vitruviana do termo. Este resgate de um valor originário parece conduzir a uma interpretação que, paradoxalmente, se funde à tradição barroca francesa das grandes composições. Fazendo referência ao do termo como proposto por Boullée e, portanto, às grandes composições, Viollet-le-Duc dá a entender que se pretende um retorno ao sentido vitruviano do termo, mais propriamente de uma eurtmia e não de trocas bruscas de escalas de composição.

Ora sua proposição, face ao uso indiscriminado e moderno da axialidade,

¹⁰⁷⁴ « L'idée de proportion, dit M. Quatremère de Quincy dans son Dictionnaire d'Architecture, renferme celle de rapports fixes, nécessaires, et constamment les mêmes, et réciproques entre des parties qui ont une fin déterminée'. » *Id.*, p. 532. (ênfase orig.)

¹⁰⁷⁵ « Ainsi il est sensible que toutes les créations de la nature ont leurs dimensions, mais toutes n'ont pas des proportions. Une multitude de plantes nous montrent de telles disparates de mesures, de si nombreuses et de si évidentes, qu'il serait, par exemple, impossible de déterminer avec précision la mesure réciproque de la branche de tel arbre avec l'arbre lui-même. » Quatremère de Quincy (*Dictionnaire d'Architecture, op. cit.*) apud Viollet-le-Duc, *id.*, p. 532-33. (ênfase orig.)

¹⁰⁷⁶ « C'est qu'un vrai système de proportions repose, non pas seulement sur des mesures de rapports générales, comme seraient ceux, par exemple, de la hauteur du corps avec sa grosseur, de la longueur de la main avec celle du bras, mais sur une liaison réciproque et immuable des parties principales, des parties subordonnées et des moindres parties entre elles. Or, cette liaison est telle que chacune, consultée en particulier, soit propre à enseigner, par sa seule mesure, quelle est la mesure, non-seulement de chacune des autres parties, mais encore du tout, et que ce tout puisse réciproquement, par sa mesure, faire connaître quelle est celle de chaque partie. » *Ibid.*, apud, p. 533.

¹⁰⁷⁷ « Les Grecs eux-mêmes n'ont pas procédé comme le suppose l'auteur du Dictionnaire, et cela est à leur louange, car il existe dans leurs ordres mêmes des écarts notables de proportions; les proportions sont chez eux relatives à l'objet ou au monument, et non pas seulement aux ordres employés. » *Id.*, p. 533.

¹⁰⁷⁸ « Autant vaudrait dire que les Grecs, ayant possédé un système harmonique musical, on ne saurait trouver dans les opéras de Rossini et dans les symphonies de Beethoven que désordre et confusion, parce que ces auteurs ont procédé tout autrement que les Grecs. » *Id.*, p. 534. (trad. livre)

¹⁰⁷⁹ « Les proportions en architecture dérivent de lois plus étendues, plus délicates et qui s'exercent sur un champ bien autrement libre. Que les architectes grecs aient admis un système de proportions, une échelle harmonique, cela n'est pas contesté ni contestable; mais de ce que les Grecs ont établi un système harmonique qui leur appartient, il ne s'en suit pas que les Égyptiens et les gothiques n'en aient pas aussi adopté un chacun de leur côté. » *Ibid.* (trad. livre, ênfase orig.)

¹⁰⁸⁰ « Nous avons expliqué ailleurs comment certaines lois dérivées de la géométrie avaient été admises par les Égyptiens, par les Grecs, les Romains, les architectes byzantins et gothiques, lorsqu'il s'agissait d'établir un système de proportions applicable à des monuments très-divers; comment ces lois n'étaient point un obstacle à l'introduction de formes nouvelles; comment, étant supérieures à ces formes, elles ont pu en gouverner les rapports de manière à présenter un tout harmonique à Thèbes aussi bien qu'à Athènes, à Rome aussi bien qu'à Amiens ou à Paris; comment les proportions dérivent, non point d'une méthode aveugle, d'une formule inexplicée et inexplicable, mais de rapports entre les pleins et les vides, les hauteurs et les largeurs, les surfaces et les élévations, rapports dont la géométrie rend compte, dont l'étude demande une grande attention, variable d'ailleurs, suivant la place et l'objet; comment, enfin, l'architecture n'est pas l'esclave d'un système hiératique de proportions, mais au contraire peut se modifier sans cesse et trouver des applications toujours nouvelles, des rapports proportionnels, aussi bien qu'elle trouve des applications variées à l'infini, des lois de la géométrie; et c'est qu'en effet les proportions sont filles de la géométrie aussi bien en architecture que dans l'ordre de la nature inorganique et organique. » *Id.*, p. 534.

¹⁰⁸¹ « Si le système harmonique des proportions admis par les Grecs diffère de celui admis par les architectes occidentaux du moyen âge, un lien les réunit. Chez les Grecs, le système harmonique dérive de l'arithmétique; chez les Occidentaux du moyen âge, de la géométrie; mais l'arithmétique et la géométrie sont sœurs. Dans ces deux systèmes, on retrouve un même élément: rapports de nombres, rapports d'angles et de dimensions donnés par des triangles semblables. Mais copier les monuments grecs, sans connaître les rapports de nombres à l'aide desquels ils ont été mis en proportion, la raison logique de ces rapports, et mettre à néant la méthode géométrique trouvée par les gens du moyen âge, ce ne peut être le moyen d'obtenir ces progrès dont on nous parle beaucoup, sans que nous les voyons se développer. » *Id.*, p. 560. (trad. livre)

soa francamente arcaizante. Mas qual seriam, justamente, as implicações práticas de se impor dessa maneira contra a corrente? Aí, novamente o autor se ancora no dogmatismo vitruviano de Quatremère de Quincy, que entende que um sistema de proporções é fixo porque oriundo de uma sorte de relações antropomórficas¹⁰⁷⁶. Para Viollet-le-Duc isto não era senão a consagração de um *cânone*, o qual, aplicado com rigor, “reduziria a arte grega a quase nada”. Pois, para ele, a universalidade do modo grego de proporção era pura presunção, pois o sistema grego era algo criado dos gregos para os gregos e mesmo que utilizassem a proporção segundo a geometria, entre eles próprios jamais houve consenso algum sobre a proporção correta¹⁰⁷⁷. Traçando uma analogia com a história da música, afirma, neste sentido, “que os gregos não veriam senão barulho e caos nas óperas de Rossini e nas sinfonias de Beethoven”¹⁰⁷⁸.

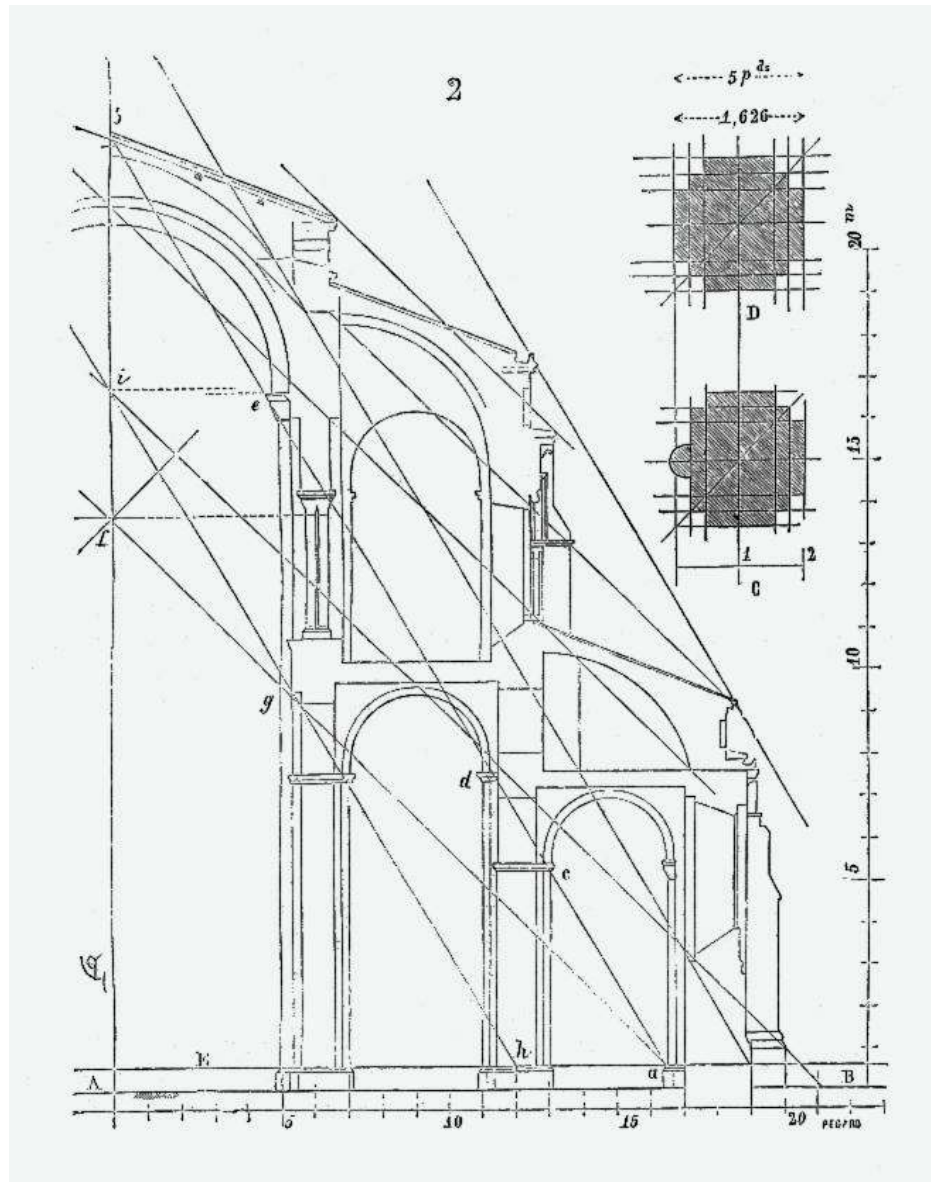
Sua proposta, enfim, seria a concepção da escala como uma espécie de modo harmônico, uma *échelle harmonique*¹⁰⁷⁹, onde a proporção não é algo a ser imitado, nem mesmo uma norma, mas a ser proposto e realizado com a obra, como uma realidade *orgânica*. Com isso, a proporção abandonaria sua condição de elemento normativo (*a priori*) para assumir uma condição operativa na dinâmica do processo. Como realidade geométrica, a proporção seria uma sorte de andaimes do projeto: não se exibem no projeto final, mas foram parte determinante de sua produção. Nem totalmente *a priori*, nem totalmente *a posteriori*, mas parte de um processo auto-regulatório¹⁰⁸⁰ cujo potencial se encontrava em oblivio. Se mais geométrico ou aritmético, o princípio mostrava-se capaz de articulação, como o próprio autor explica:

“Se o sistema harmônico de proporções admitido pelos gregos difere dos admitidos pelos arquitetos ocidentais da Idade Média, um elo os une. Entre os gregos, o sistema harmônico deriva da matemática; entre os ocidentais da Idade Média, da geometria; mas a aritmética e a geometria são irmãs. Nestes dois sistemas encontramos um mesmo elemento: relações de números, relações de ângulos e de dimensões dadas pela semelhança de triângulos. No entanto, copiar os gregos sem conhecer as relações de número sem os quais se obteve a proporção, a razão lógica destas relações, e se pôr a negar o método geométrico encontrado pelas gentes da Idade Média, não pode ser o meio de se obter esse progresso de que tanto falamos (...).”¹⁰⁸¹

Na ignorância do princípio geométrico repousava, para Viollet-le-Duc, boa parte dos males da arquitetura *sem* estilo do século XIX, pautada pela cópia e pela mistura indiscriminada de formas anteriores, ou seja, o ecletismo. Na parte central do verbete, ainda, e de forma extensiva, o autor demonstra uma série de exemplos aplicativos relacionados à Igreja de *Saint Sernin* em Toulouse (Fig. 10.33) e às catedrais de Bourges, Amiens, a catedral de Beauvais. Dessa forma o autor expressava sua crença de que o progresso não faria senão confirmar suas propostas, nas quais a única constante seria o princípio, invariável na instrumentalidade e infinitamente diverso na proposição. Em suma, as proporções são métodos que variam segundo a história e a geografia. Portanto, para ele, variações de método são variações de sintaxe. Partir de uma definição hierática da proporção seria o mesmo que afirmar que o francês não é uma língua simplesmente porque possui uma sintaxe diferente do grego ou dizer “que um cavalo é um animal disforme porque sua organização difere essencialmente da organização de uma an-

Fig. 10.33

Viollet-le-Duc.
Dictionnaire (proportion),
1854-68.
Saint-Sernin (Toulouse).



escala

Para uma maior precisão sobre o conceito de harmonia (ou a eurtmia vitruviana), no verbete *échelle* o autor retorna ao emprego contemporâneo do termo e expõe o fato de que os gregos, sabidamente, não desenvolveram uma noção de escala. De suas obras sabemos que empregavam o módulo e que esta relação proporcional supõe-se que se mantinha constante em obras de maior ou menor porte. Este módulo, admitindo-se a unidade como o diâmetro da coluna, regulava a altura dos fustes e o distanciamento do intercolúnio. Porém, certos elementos estariam impedidos, por questões práticas, de seguir a lógica destas relações como as escadarias, por exemplo. Desta forma, para Viollet-le-Duc, os gregos estabeleceram um sistema, válido dentro de certos parâmetros, estabelecido segundo o manuseio de elementos construtivos (módulo máximo) e as condições mínimas afeitas ao

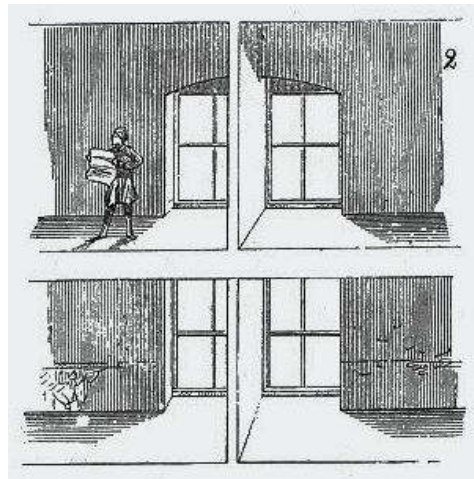
¹⁰⁸² « Mais en ce point, comme en beaucoup d'autres, lorsqu'il s'agit de comparer les arts de l'antiquité et ceux du moyen âge, on commence par un malentendu: autant vaudrait dire que la langue française n'est pas une langue, parce qu'elle possède une syntaxe différente de la syntaxe grecque, ou qu'un cheval est un animal difforme parce que son organisation diffère essentiellement de l'organisation d'une hirondelle. » *Id.*, p. 556. (trad. livre)

uso humano como, por exemplo, estabelecer o tamanho mínimo das portas. Devia-se admitir, portanto, uma margem de variação devido à acomodação de certas contingências. Como tal se constituía o sistema que os gregos souberam utilizar em harmonia com seu modo de vida e no qual não haviam edifícios de grande porte, mas sim conjuntos de edifícios erguidos e adicionados na medida da necessidade.

Os romanos imitaram as formas desenvolvidas pelos gregos, mas não seu sistema, porque a ordem de necessidades era outra. Já na arquitetura da Idade Média Européia, outra sorte de necessidades criaria um sistema arquitetônico totalmente diferente onde a espessura das colunas não seguiria sua altura, mas uma relação geométrica estabelecida pelo sistema construtivo e a escala humana. Esta última, configurada segundo um sistema duodecimal, permitia a perfeita divisão do corpo humano em metades, terças e quartas partes além da unidade modular de 1/6 (o pé humano). Tais proporções seriam fixas, a menor medida, 1/12 do pé seria o polegar¹⁰⁸³. Já o sistema construtivo seguiria a escala humana na disposição da estrutura [*ichnographia, orthografia*]. Dessa forma, sobre a altura do fuste da coluna é que recairia a *elasticidade* capaz de articular o todo do sistema. O módulo construtivo, sendo o tamanho comum da pedra utilizada, deveria manter a perfeita relação proporcional com o corpo humano.

Fig. 10.34

Viollet-le-Duc.
Dictionnaire (échelle),
1854-68.
Repartição de janela.



A arquitetura gótica, para o autor, seria o resultado da convergência geométrica de dois sistemas proporcionais. A coexistência destes dois sistemas teria engendrado a noção de escala, pois tudo no gótico parece maior do que é. De um lado a escala humana comandada pelas escadarias, pela ornamentação e pela estatuária; de outro a escala admissível pelo sistema construtivo (ou suas linhas de força). A passagem de um sistema de colunas para um de pilares é também o da passagem para um outro sistema de equilíbrio estrutural¹⁰⁸⁴. A articulação geométrica entre um sistema e outro seria, portanto, a maneira de manter aquilo que constitui sua expressivida-

¹⁰⁸³ *Échelle*. In : *Dictionnaire Raisonné*, *op. cit.*, vol. 5, p. 145-46.

¹⁰⁸⁴ « D'abord il faut admettre que les ordres grecs n'existent plus, parce qu'en effet ils n'ont aucune raison d'exister chez un peuple qui abandonne complètement la plate-bande pour l'arc. La plate-bande n'étant plus admise, le point d'appui n'est plus colonne, c'est une pile. La colonne qui porte une plate-bande est et doit être diminuée, c'est-à-dire présenter à sa base une section plus large que sous le chapiteau; c'est un besoin de l'œil d'abord, c'est aussi une loi de statique; car la plate-bande étant un poids inerte, il faut que le quillage sur lequel pose ce poids présente une stabilité parfaite. » *Id.*, p. 149.

de ou a razão de sua congruência. Ao contrário, a utilização de escalas colossais em edifícios públicos não nos faz ficar duas ou três vezes maiores quando lhes adentramos, assevera Viollet-le-Duc¹⁰⁸⁵. Sua doutrina, então, se dirige à elucidação da justeza de proporções, tal como se poderia observar na *Notre Dame*. A peça de bizarrice, decorrente do emprego da escala monumental, exemplifica, transpareceria no seccionamento em duas ou quatro partes de grandes janelas, para iluminar a dois ou quatro compartimentos (Fig. 10.34).

construção

De forma desproporcional, mas coerente, o verbete *construction* ocupa mais de meio volume (279 págs.) do quarto tomo do *Dictionnaire*. Sua apresentação se subdivide em percepção geral, princípios (I), abóbadas (II), materiais (III), desenvolvimento (IV), construções civis e militares (V e VI). Na abertura temática do *aperçu général*, Viollet-le-Duc define construção como uma 'ciência', mas também uma 'arte', esclarecendo que o construtor deve tomar por base "a experiência e um sentimento natural"¹⁰⁸⁶. Para ele arquitetura e construção são simultâneas e não se pode definir exatamente a diferença entre uma e outra¹⁰⁸⁷. Que os homens e certos animais construam por necessidade não nos habilita a chamar tais construções de arquitetura. Portanto, esta diferenciação requer maior sutileza:

"Construir, para o arquiteto, é empregar os materiais em razão de suas qualidades e de sua natureza própria, com a idéia preconcebida de satisfazer a uma necessidade pelos meios mais simples e mais sólidos; de dar à coisa construída a aparência da durabilidade, proporções convenientes submetidas a certas regras impostas pelos sentidos, a razão e o instinto humano."¹⁰⁸⁸

Na adequação de meios, o autor retoma claramente a tese tradicional de Winckelmann e Quatremère, aqui já discutida, segundo a qual cada cultura propõe seus próprios paradigmas construtivos, tendo em vista a racionalidade no uso dos meios materiais disponíveis e que, assim, cada uma desenvolve seu próprio método¹⁰⁸⁹. Mas, diferentemente destes, ele não compartilhava com o juízo de que o modelo grego de arquitetura fosse superior a todos os demais. Se o juízo dos primeiros parte de uma analogia lingüística, para o segundo, segundo o critério da racionalidade da construção, este é totalmente contraditório: porque os gregos não utilizavam o arco e as abóbadas? Certamente não porque não os conhecessem, mas porque o seu *sistema* não os admitia. Dessa forma, segundo o autor, o sistema romano difere profundamente do grego: porque segue um princípio diferente¹⁰⁹⁰. Dilema

¹⁰⁸⁵ « Voilà qui n'est plus du tout conforme à la logique, car les édifices publics (ou nous nous abusons étrangement) sont faits pour les hommes aussi bien que les maisons, et nous ne grandissons pas du double ou du triple quand nous y entrons. Pourquoi donc ces édifices sont-ils hors d'échelle avec nous, avec nos besoins et nos habitudes?... Cela est plus majestueux, dit-on. » *Id.*, p. 153.

¹⁰⁸⁶ « La construction est une science; c'est aussi un art, c'est-à-dire qu'il faut au constructeur le savoir, l'expérience, et un sentiment naturel. » *Construction, id.*, vol. 4, p. 1.

¹⁰⁸⁷ 'L'architecture et la construction doivent être enseignées ou pratiquées simultanément: la construction est le moyen; l'architecture, le résultat; et cependant, il est des œuvres d'architecture qui ne peuvent être considérées comme des constructions, et il est certaines constructions qu'on ne saurait mettre au nombre des œuvres d'architecture.' *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ « Construire, pour l'architecte, c'est employer les matériaux en raison de leurs qualités et de leur nature propre, avec l'idée préconçue de satisfaire à un besoin par les moyens les plus simples et les plus solides; de donner à la chose construite l'apparence de la durée, des proportions convenables soumises à certaines règles imposées par les sens, le raisonnement et l'instinct humains. » *Ibid.* (trad. livre)

¹⁰⁸⁹ « Les méthodes du constructeur doivent donc varier en raison de la nature des matériaux, des moyens dont il dispose, des besoins auxquels il doit satisfaire et de la civilisation au milieu de laquelle il naît. » *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ « Les Grecs et les Romains ont été constructeurs; cependant ces deux peuples sont partis de principes opposés, n'ont pas employé les mêmes matériaux, les ont mis en œuvre par des moyens différents, et ont satisfait à des besoins qui

que, em acepção contemporânea poderíamos entender com um conflito entre arquiteturas distintas: é arquitetura, mas uma outra arquitetura. Como não existe subespécie de arquitetura, o designativo incorre numa derivação tipo-estilística: arquitetura grega, romana, medieval, bizantina etc. A arquitetura, então, remonta ao princípio orientador fundamental do ato de construir. A cabana primitiva é tão somente um gesto, no gesto, está o princípio orientador. Na expressão deste gesto está a arquitetura.

Neste ponto, o autor deixa clara sua admiração pela construção medieval justamente porque nelas, com todas suas hesitações, encontra a exemplificação de seus princípios racionais, estruturais e, se assim quisermos, tectônicos. Mas clara também é sua advertência: trata-se de um princípio e não de um modelo¹⁰⁹¹. Dessa forma, a admiração pelo passado nos inspiraria a conquistar uma expressão contemporânea (o estilo do século), esta sim digna de figurar ao lado dos melhores exemplos da história da 'construção' humana ou de uma arquitetura capaz de expressar a sociedade e a ciência de 'nosso' tempo.

Na seqüência do verbete, as subdivisões seguintes apresentam verdadeiros tratados sobre construção. No caso das abóbadas (*voûtes*) e arcos ogivais estes são apresentados em seções e pormenores explicativos, demonstrações de solicitação de esforços, estereotomias e diagramas geométricos com distribuição de nervuras à altura dos maiores tratados já publicados sobre o tema, só que já adaptado à geometria mongeana. No mesmo item salta à vista um curioso e original diagrama tridimensional de tratamento de superfícies complexas, que o autor denominou de *intradorso* e *extradorso* (Fig. 10.35). No item seguinte, *matériaux* argumenta em favor da construção em pedra e da administração de seu corte levando em sua durabilidade de fato e de expressão, argumentando que as civilizações jovens, ou as que têm futuro, investem em construções sólidas e que, ao contrário, as construções transitórias são característica de civilizações envelhecidas para as quais o futuro não fazia mais sentido. Assim, as construções medievais caracterizariam, segundo Viollet-le-Duc, uma mistura bizarra de juventude e decrepitude.

No item *développements*, os princípios construtivos e os materiais são agrupados segundo exemplos aplicativos em obras da arquitetura medieval

n'étaient point les mêmes. Aussi l'apparence du monument grec et celle du monument romain différent essentiellement. Le Grec n'emploie que la plate-bande dans ses constructions; le Romain emploie l'arc, et, par suite, la voûte: cela seul indique assez combien ces principes opposés doivent produire des constructions fort dissemblables, quant aux moyens employés et quant à leur apparence. Nous n'avons pas à faire connaître ici les origines de ces deux principes et leurs conséquences; nous prenons l'architecture romaine au point où elle est arrivée dans les derniers temps de l'Empire, car c'est la source unique à laquelle le moyen âge va d'abord puiser. » *Id.*, p. 1-2.

¹⁰⁹¹ « Personne n'admire plus que nous l'antiquité, personne plus que nous n'est disposé à reconnaître la supériorité des belles époques de l'art des Grecs et des Romains sur les arts modernes; mais nous sommes nés au XIX^e siècle, et nous ne pouvons faire qu'entre l'antiquité et nous il n'y ait un travail considérable: des idées, des besoins, des moyens étrangers à ceux de l'antiquité. Il nous faut bien tenir compte des nouveaux éléments, des tendances d'une société nouvelle. Regrettons l'organisation sociale de l'antiquité, étudions-la avec scrupule, recourons à elle; mais n'oublions pas que nous ne vivons ni sous Périclès ni sous Auguste; que nous n'avons pas d'esclaves; que les trois quarts de l'Europe ne sont plus plongés dans l'ignorance et la barbarie au grand avantage du premier quart; que la société ne se divise plus en deux portions inégales, la plus forte absolument soumise à l'autre; que les besoins se sont étendus à l'infini; que les rouages se sont compliqués; que l'industrie analyse sans cesse tous les moyens mis à la disposition de l'homme, les transforme; que les traditions et les formules sont remplacées par le raisonnement, et qu'enfin l'art, pour subsister, doit connaître le milieu dans lequel il se développe. Or la construction des édifices, au moyen âge, est entrée dans cette voie toute nouvelle. Nous en gémissons, si l'on veut; mais le fait n'en existera pas moins, et nous ne pouvons faire qu'hier ne soit la veille d'aujourd'hui. Ce qu'il y a de mieux alors, il nous semble, c'est de rechercher dans le travail de la veille ce qu'il y a d'utile pour nous aujourd'hui, et de reconnaître si ce travail n'a pas préparé le labeur du jour. Cela est plus raisonnable que de le mépriser. » *Id.*, p. 8.

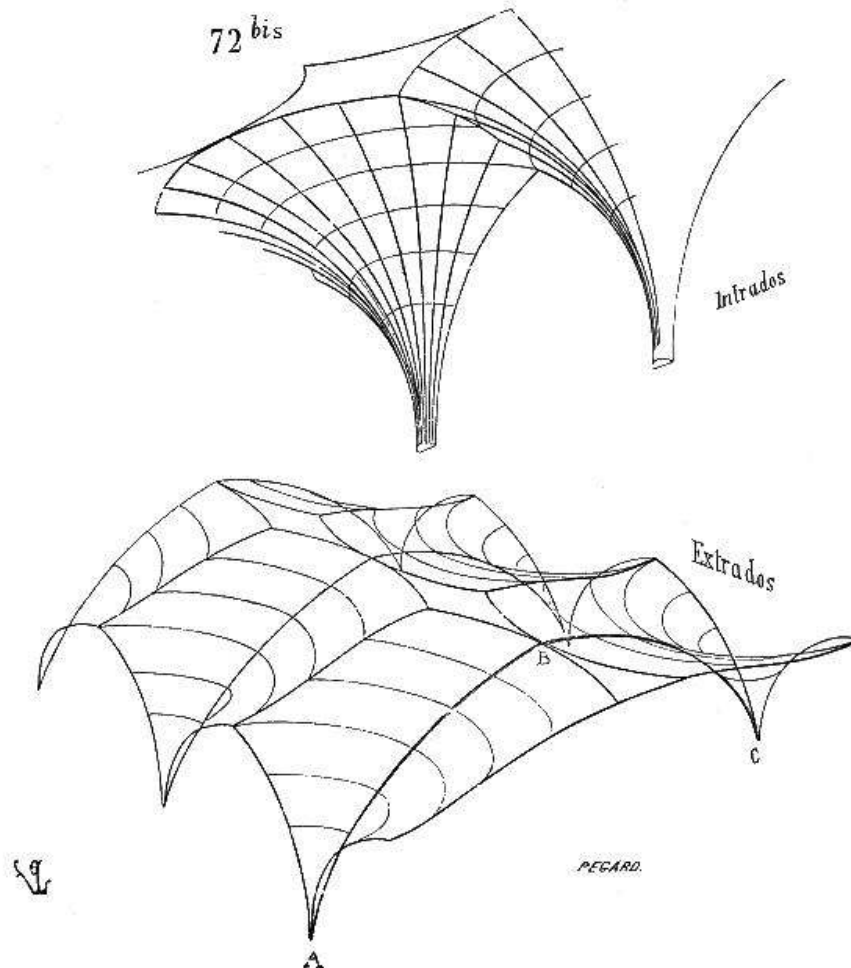
francês, igrejas particularmente. Os exemplos são analisados detalhadamente de modo a demonstrar seu efeito de conjunto, entrando em detalhes de patologia destas construções, como as ligadas à transferência diagonal de cargas¹⁰⁹². Nos itens finais do verbete, a abóbada ogival é posta de lado para ater-se a temas comuns da construção civil e militar, como a abóbada de berço, a construção de entrepisos, detalhes construtivos de situações extraordinárias, o uso da madeira, além de várias estruturas fortificadas.

Fig. 10.35

Viollet-le-Duc.

Dictionnaire (voûtes),
1854-68.

Superfícies complexas.



O verbete se encerra totalizando nada menos que 156 ilustrações demonstrativas dedicadas em sua maioria a obras medievais francesas, mas também umas poucas alemãs. Resta-nos aqui interrogar o que diferencia sua *construction* de um tratado qualquer de construção, de arqueologia ou mesmo de história. Em primeiro lugar, a apresentação da técnica faz parte da integridade de um sistema tectônico que não é esteticamente neutro, muito pelo contrário. Se arte da construção sempre foi matéria de tratados de 2º linha ou simplesmente destinados à consulta técnica, o de Viollet-le-Duc, embora também possa ser lido como um tratado de construção gótica, é muito mais do que isto ao estabelecer conexões com a arqueologia, a geometria e a mecânica das construções num sentido que vai além do interesse

¹⁰⁹² Trata-se, segundo Viollet-le-Duc, de um efeito de cisalhamento devido à diferença de cargas em paredes muito espessas e altas, que foram resolvidos pela adoção dos contrafortes. (N.A.)

estritamente técnico. O esforço de uma proposição de uma estética originada desde uma tectônica da estrutura e dos materiais acarreta uma redefinição do desenho arquitetônico e do próprio projeto como meio. E maior problema, justamente, é o de sua compreensão como método de trabalho e de ensino, ambos dominados na prática pelas adaptações de estilos precedentes à planta *Beaux-Arts*. Mas, mesmo assim, estes conceitos prosperaram nas mãos de Victor Horta, Henry Guimard, António Gaudi ou mesmo F. L. Wright, cujas obras são reconhecidas tanto pelo individualismo, como pelo sensível e expressivo tratamento dos novos materiais, que em tudo atestam o que analisamos até aqui.

Em segundo lugar, a exclusividade do exemplo gótico confere a este estilo uma posição de destaque e uma visibilidade inédita. É como se Viollet-le-Duc visse aí a possibilidade para uma desforra de séculos à reboque de um emergente mundo tecnológico. A precisão presumível de suas descrições das técnicas medievais, mesmo sob um viés arqueológico, não induzem ao retorno de um passado glorioso, tampouco o toma por norma ou modelo. A exumação técnica vai além e descreve o sistema em sua integridade, sem descartar sequer suas patologias. A interpretação possível, aí, para além da técnica retrospectiva, é a do nascimento de uma visão tecnológica da arquitetura *pelo consórcio de técnicas distintas*, ou ainda, se preferirmos, de uma dialética da estrutura e dos materiais. Como na dialética da estrutura e do ornamento de Semper, o que altera é o predicativo.

E, em terceiro lugar, a superação do viés histórico implica o entendimento da sintaxe das técnicas no seio da sociedade que assim a gerou. Pois o sentido da utilização racional dos meios disponíveis para uma construção não se constitui senão na satisfação de uma necessidade desta mesma sociedade. Neste aspecto, tecnologia e princípios construtivos são sinônimos de uma evolução técnica, como no caso dos elementos descritos, por exemplo, nos verbetes *arc-boutant*¹⁰⁹³ e *contre-for*¹⁰⁹⁴. Não se trata, frisa o autor, de uma defesa ou valorização da arquitetura gótica, mas de uma exposição de seus princípios e suas conseqüências, com todos seus erros e deficiências. Fora disto, um estilo (neo)gótico não seria, senão, mera imitação¹⁰⁹⁵ ou um estilo a mais.

10.9 Teoria de estilo

meta-construção

Como em Semper, o desaguar de todas estas ponderações nos conduz a uma teoria do estilo. Sim, porque no somatório de todos os fatores e operações (técnicas) intervenientes, surge lugar para a ocorrência de subcódigos onde o efeito estilístico pode ser conduzido. Se a teoria do primeiro concebia a arquitetura como a reunião de artes industriais, para Viollet-le-Duc a afirmação do estilo se dá numa espécie de meta-leitura da construção e do programa. Não é, de forma alguma, a construção em si, como sugerem al-

¹⁰⁹³ *Dictionnaire Raisonné, op. cit.*, vol. I.

¹⁰⁹⁴ *Id.*, vol. 4.

¹⁰⁹⁵ « Pour se familiariser avec un art dont les ressources et les moyens pratiques ont été oubliés, il faut d'abord entrer dans l'esprit et les sentiments intimes de ceux auxquels cet art appartient. Alors tout se déduit naturellement, tout se tient, le but apparaît clairement. Nous ne prétendons, d'ailleurs, dissimuler aucun des défauts des systèmes présentés; ce n'est pas un plaidoyer en faveur de la construction gothique que nous faisons, c'est un simple exposé des principes et de leurs conséquences. Si nous sommes bien compris, il n'est pas un architecte sensé qui, après nous avoir lu avec quelque attention, ne reconnaisse l'inutilité, pour ne pas dire plus, des imitations de l'art gothique, mais qui ne comprenne en même temps le parti que l'on peut tirer de l'étude sérieuse de cet art, les innombrables ressources que présente cette étude, si intimement liée à notre génie. » *Construction. In : Dictionnaire Raisonné, op. cit.*, vol. 4, p. 62.

gumas análises apressadas. Estilo, em seu modelo, é a intervenção na construção a partir dos códigos (dominantes) fornecidos por ela própria. Já no modelo 'industrial' de Semper não parece haver um código dominante como no de Viollet-le-Duc. Mas reduzir sua visão da arquitetura a uma construção com estilo elide a interveniência de outros códigos concomitantes como, por exemplo, o programa. Ainda assim, construção e programa são pré-condições e para ele a arquitetura é tudo isso *vezes* alguma coisa.

Em seu modelo teórico arquitetura não é uma arte de ornamentar, não é algo que se adiciona à construção. Como no modelo de Semper, a arquitetura é algo que está presente da concepção à finalização do edifício. E o ornamento é parte integrante deste processo e desempenha suas próprias regras no jogo articulado com as regras do conjunto. Por isso, talvez, a recorrência em ambos à alegoria do jogo. Por isso seus modelos da cabana primitiva já não se apresentam como linguagem 'universal', mas gesto 'geograficamente' compreendido (Figs. 10.36-37). Por isso em ambos os modelos o ornamento se subordina às regras gerais da composição. Daí a emergência, em Viollet-le-Duc, da elasticidade como uma propriedade, inerente a todo ornamento verdadeiro ou validável.

estilo e arte

Il'y a le style. Il'y a les styles. A primeira frase do verbete *style* já propõe uma separação básica. Os estilos são as manifestações culturais históricas que podemos observar nos gregos ou nos romanos. Mas o autor já no início adverte que não é disso que ele pretende falar. O estilo é o que liga estas manifestações à arte, um cordão umbilical: "de resto, se não há senão a arte, não há senão o estilo". O estilo "é um ideal estabelecido sobre um princípio"¹⁰⁹⁶. Este predicado, no entanto, exige um entendimento mais gradual. Viollet-le-Duc argumenta que o estilo é um *modo*, a "apropriação do objeto a uma forma de arte" e que disto decorre um estilo *absoluto* e um estilo *relativo*. O primeiro domina a forma de expressão artística, é o princípio gerador da arte. O segundo assume um valor de conveniência conforme sua destinação, no sentido de que o estilo que convém a uma igreja, não conviria a uma habitação privada, sentido que pode perfeitamente coincidir com a velha noção de caráter. O estilo, portanto, causa uma impressão profunda e duradoura nos espectadores e é uma expressão fortemente subjetiva, advinda da "gestação" intelectual da obra no artista¹⁰⁹⁷.

Para o autor, a arquitetura, *como a música*, por não receber uma impressão direta de uma cena, de um objeto ou da natureza, precisa recorrer a outros meios para provocar a mesma impressão. Precisa recorrer a observações sobre a natureza, à ciência e a outras criações precedentes. Portanto, se o arquiteto é um artista ele saberá assimilar estes fatores e manifestar seu próprio conceito, caso contrário sua obra não passará de um agregado de partes cuja origem individual não seria difícil de encontrar¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁶ « Nous ne parlerons donc que du style qui appartient à l'art pris comme conception de l'esprit. De même qu'il n'y a que l'art; il n'y a que le style. Qu'est-ce donc que le style? C'est, dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe. » *Style. In : Dictionnaire Raisonné, op. cit., p. 478.* (trad. livre)

¹⁰⁹⁷ « Le poète, le peintre, le sculpteur, éprouvent des sensations vives, prompts et claires; mais ces sensations, procédant de l'extérieur, ne sont qu'une empreinte; cette empreinte, avant de prendre une forme d'art, subit une sorte de gestation dans le cerveau de l'artiste, qui peu à peu se l'assimile, en fait une création du second ordre qu'il met au jour à l'aide du style. » *Id., p. 479.*

¹⁰⁹⁸ « Nous laissons aux poètes et aux peintres à décider si ce qu'on appelle l'inspiration peut ou non se passer d'une profonde et longue observation; mais pour l'architecture, elle est condamnée, par le côté scientifique, par les lois impérieuses qui la dominent, à chercher tout d'abord l'élément, le principe qui devra lui servir d'appui, et à en déduire avec une rigoureuse logique toutes les conséquences. (...) Or, quand on reconnaît que la nature, tout inspirée qu'on la

A partir disto, a arquitetura, em seu ponto de vista, jamais poderia ser uma arte imitativa no sentido estrito de modelos tomados à tradição arquitetônica. Como criação humana ela incorpora as leis do universo e que, assim, seu desenvolvimento segue uma marcha lógica com o auxílio “sagrado” da geometria. Concepção que presidiu o trabalho dos egípcios e dos gregos. A observação da natureza e de seus princípios é que conduzem ao verdadeiro estilo, algo dotado de força própria e à qual o verdadeiro artista acessa através da razão. O relacionamento estreito da arquitetura com as ciências não a permite ignorar estes fatores, que devem ser deduzidos com lógica “rigorosa”¹⁰⁹⁹.

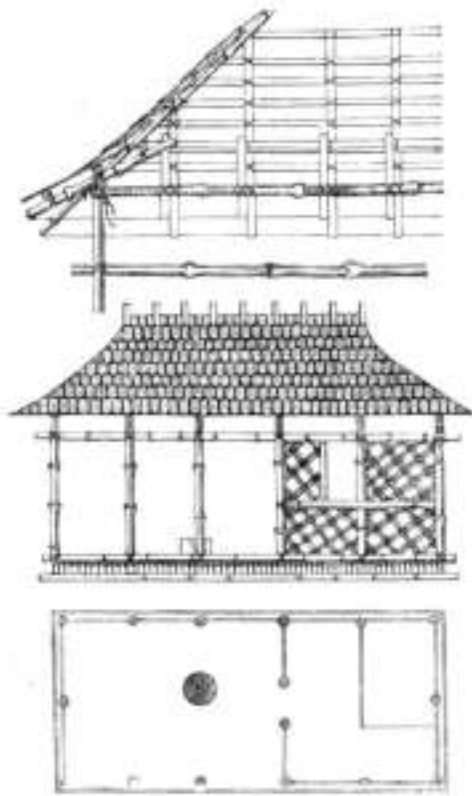


Fig. 10.36

G. Semper.

Der Stil, 1851.

Cabana indígena de Trinidad.



Fig. 10.37

E-E Viollet-le-Duc.

Histoire de l'habitation humaine, 1875.

Primeira cabana.

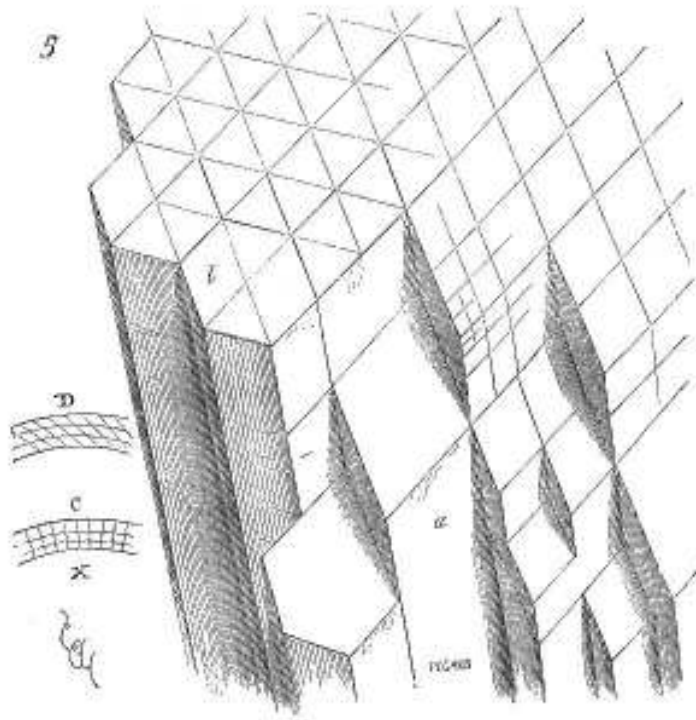
suppose, n'a pas réuni deux atomes sans se soumettre absolument à une règle logique, qu'elle a procédé avec un ordre mathématique du simple au composé et sans abandonner un instant le principe admis tout d'abord, on nous permettra bien de sourire si nous voyons un architecte attendre l'inspiration, sans faire intervenir sa raison, qui seule, cependant, peut lui permettre d'imiter de bien loin cette marche logique suivie dans la création de notre globe, sans aller plus loin. »

Id., p. 481.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

Fig. 10.38

Viollet-le-Duc.

Dictionnaire, 1851.*Diaclases basálticas,*
exemplo de processo
natural.

Como exemplo disso, Viollet-le-Duc, recorre à descrição da formação de diaclases prismáticas em formações basálticas¹¹⁰⁰, um fenômeno natural de solidificação para o qual o autor advoga leis geométricas derivadas do triângulo (Fig. 10.38). Mas, para a obra humana, estas leis não são nada se não consideradas à luz da proporção, ou da relação (fixa ou identificável) entre as partes: “o estilo é a marca aparente deste acordo, desta unidade entre as partes de uma obra, que deriva da ação da razão”¹¹⁰¹. Comparando a arquitetura com a natureza, afirma que conheceríamos “o animal pelo osso, a árvore pela folha, o monumento pelo detalhe”¹¹⁰². Mas em que pese a ingenuidade do argumento, não parece se tratar da tomada das leis da natureza como norma absoluta. O apelo à razão assume o papel de um ‘acordo’ artificialmente mediado, isto sim, pela geometria, esta “natureza encarnada”.

As relações de proporção, na concepção de Viollet-le-Duc, são muito mais vitruvianas que se o próprio admitiria. Por relação fixa o autor deixa claro, reiterando continuamente, que se trata daquela assim definida pelas civilizações. O módulo pode ser a seção de uma viga de madeira, um degrau, o tamanho de corte de uma pedra ou de fabricação de um tijolo. Junte-se a tudo isto ainda a questão do transporte, elevação e manipulação. Com a prática e a confiança obtidas por tentativa e erro, a técnica, como princípio, evoluiria no sentido do melhor aproveitamento possível dos recursos disponíveis sempre em relação aos programas propostos. Neste ponto, podemos comparar, sua doutrina praticamente não difere da de Semper. O antropomorfismo é um fator possível, a escala humana pode ser reduzida a uma medida, à partes, enfim, à analogia que Vitruvius imputava aos gregos. Cabe à razão dar-lhes uma expressão sensível e unitária. A geometria é o meio; o estilo, o caminho. Todo o esforço do autor, então, se dá no sentido de revelar a ‘ciência’ de uma extensa produção da arquitetura europeia de

¹¹⁰⁰ Exemplo muito provavelmente relacionado com famoso ensaio de Alexander v. Humboldt (*Observações sobre os basaltos do Reno*, 1789).

¹¹⁰¹ *Style, op.cit.*, p. 483. (fr. orig., trad. livre)

¹¹⁰² *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

uma área de sombras. E que esta arte nada fica a dever aos já batidos e surrados cânones de da arte *dita* clássica.

modo e escala

Estabelecidas as condições para o entendimento do emprego dos sistemas de proporções, que não deixam de fazer de lembrar o primeiro Blondel, o segundo passo da doutrina do autor do *Dictionnaire* nos conduz a dois fatores capitais e simultâneos: a natureza da expressão de cada material e a concepção de *modo*. No primeiro, cada material tem suas qualidades e possibilidades. O ferro pode ser moldado, mas a madeira e a pedra têm de ser utilizados da maneira como a natureza nos fornece e que “a *forma de arte* que as reveste não pode senão seria senão a consequência harmoniosa de suas propriedades adaptadas à sua destinação”¹¹⁰³. No segundo, por consequência da relatividade da proporção às características do material, exemplifica que não se pode transpor do mesmo sistema construtivo um pórtico com coluna de 2m de altura e verga (*linteau*) de 4m para outro sistema de 200m de altura por 400m de comprimento. Este é, portanto, o princípio da escala, que os gregos não utilizavam porque suas construções eram de pequeno porte. Uma troca de escala levava, segundo o autor, necessariamente a uma troca de modo e concluía: “o estilo consiste justamente a *escolher o modo que convém à escala*, tomando esta palavra em sua mais larga acepção”¹¹⁰⁴. Dessa forma, não se poderia comparar o sistema grego de platibanda com o arco ogival, pois trabalhavam com escalas diferentes¹¹⁰⁵. E neste último, portanto, as proporções das colunas eram dadas “pela ação e pelo peso que elas suportam” e se as relações forem exatas, “a coluna tem estilo”¹¹⁰⁶.

beleza e funcionalidade

Na mesma linha de raciocínio, estilo e beleza também se tornam sinônimos. Para Viollet-le-Duc, a beleza, tal como na natureza, não poderia ter regras fixas e imutáveis. Há que se admitir mudanças e transições, e é justamente neste ponto que o ideal de beleza aponta no sentido de certa pluralidade: “Aqui onde nós devemos nos colocar, só considerando que a questão da arte, do belo, do estilo não reside numa só forma, mas na harmonia da forma em vista de um objeto, de um resultado”¹¹⁰⁷. Se toda forma de arte tem

¹¹⁰³ « Jusqu'à un certain point nous pouvons violenter les matières premières, les métaux, par exemple; nous pouvons les soumettre à des formes arbitraires. Mais la pierre, mais le bois, nous sommes bien forcés de les prendre tels que la nature nous les fournit, de les poser suivant certaines lois qui ont commandé la formation de ces substances, et par suite de concevoir une structure qui s'accorde avec leurs qualités. Le style ne s'obtient qu'à ces conditions, savoir: que la matière étant donnée, la forme d'art qu'elle revêt ne soit que la conséquence harmonieuse de ses propriétés adaptées à la destination; que l'emploi de la matière soit proportionnel à l'objet. » *Id.*, p. 486. (trad. livre, ênfase nossa).

¹¹⁰⁴ « Changeant d'échelle, l'architecte doit changer de mode, et le style consiste précisément à choisir le mode qui convient à l'échelle, en prenant ce mot dans la plus large acception. Les Grecs n'ont pas admis ce que nous appelons l'échelle, ils ont admis la relation des nombres. Mais ils n'ont élevé que de petits monuments. » *Id.*, p. 487. (trad. livre, ênfase nossa)

¹¹⁰⁵ « La colonne grecque, point d'appui vertical, destinée seulement à porter la plate-bande horizontale, appartient à l'ordre, c'est-à-dire qu'elle se trouve toujours dans des rapports proportionnels à peu près identiques avec les membres qu'elle supporte; si la plate-bande ou plutôt l'entablement augmente de volume, il est juste que la colonne qui supporte ce membre augmente de puissance dans la même proportion; d'autant que la plate-bande ne saurait dépasser une certaine dimension. Mais l'arc étant admis et par suite les voûtes, la colonne ne fait plus partie d'un ordre, elle n'est que la conséquence de ce nouvel organisme. L'adoption de la plate-bande ne permettant pas de dépasser une certaine largeur d'entre-colonnement,--car on ne pouvait poser des plates-bandes de 10 mètres de portée,--il était logique de conserver à la colonne une épaisseur qui fût dans un rapport de... avec cet entre-colonnement, et par suite avec sa hauteur; mais la portée de l'arc étant presque indéfinie, il eût été illogique de définir l'épaisseur de la colonne par rapport à sa hauteur ou à l'entre-colonnement. » *Ibid.*

¹¹⁰⁶ « Aussi, dans l'architecture du moyen âge, ce qui donne les proportions relatives de la colonne, c'est le poids et l'action de ce qu'elle supporte; et si ces rapports sont exacts, la colonne a du style. » *Ibid.* (trad. livre)

¹¹⁰⁷ « Croire que le beau, que le style sont irrévocablement attachés à une forme, qu'ils l'ont pour ainsi dire épousée, et que toutes les autres formes ne peuvent plus être que dans des rapports illégitimes avec le beau, avec le style, ce sont là des idées d'écoles qu'il est peut-être bon de développer entre quatre murailles, mais qui s'effacent en présence de la

seu período de apogeu, este atesta a perfeição ou a culminância do estilo. Se a forma indica claramente o objeto e faz compreender o fim ao qual o objeto é produzido, para o autor, esta forma é bela. É a “justa aplicação da forma ao objeto, ao seu emprego e à sua função”, a harmonia que nos enche de admiração seja “face a um carvalho ou ao menor inseto”¹¹⁰⁸. Então encontraremos estilo “no mecanismo das asas dos falcões, nas curvaturas do corpo do peixe, pois é o que salta aos olhos desses mecanismos e dessas curvas tão bem traçadas: que um voa e o outro nada”¹¹⁰⁹.

ordem entrópica

Na articulação desta teoria o autor esclarece que os gregos atingiram o apogeu de seu estilo com a ordem dórica do Partenon, os romanos com seus aquedutos, os europeus da Idade Média quando passaram do românico para o gótico. E, com respeito a este último, pondera: “Mas que de um estado de civilização complexo, mistura de fragmentos anteriores e confusos, pudesse fazer renascer dessas expressões de arte o estilo, isso é um fenômeno pouco comum que, para se produzir, exige um potente esforço, um grande movimento do espírito”¹¹¹⁰. Resultado do esforço de uns poucos e quase desconhecidos artistas e construtores que à sombra de inúmeras dificuldades, de toda a sorte de instabilidade política, despotismo e opressão religiosa, souberam tramar e entender o verdadeiro estilo. Para o autor, eles não pensavam em estilo, apenas faziam sua arte e ela estava impregnada de estilo, donde o aforismo: *En effet, le jour où l'artiste cherche le style, c'est que le style n'est plus dans l'art*¹¹¹¹. De fato, todas estas considerações sobre a arte medieval servem à definição de estilo como uma ordem altamente entrópica e cujo resultado se mostra íntegro e quase sem resíduo: “quando esta arte procede seguindo uma ordem lógica e harmônica (...), do conjunto aos detalhes, do princípio à forma, quando ela não remete nada ao acaso ou à fantasia”¹¹¹². Uma ordem tal e, enfatiza o autor, a ponto de ser imune ao gosto ou às escolhas duvidosas e sem explicação¹¹¹³.

Muitas vezes tal definição tem sido entendida como manifesto em favor de uma ‘positivização’ dos procedimentos arquitetônicos, de uma evidente aproximação com as engenharias. Não concordamos com essa visão, a nosso ver superficial, se não com viés político ou ideológico. Vemos aqui a busca de uma normatividade ou de um critério como foi com a gramática no século XVIII. Em várias manifestações do *Dictionnaire*, muitas já aqui comentadas, Viollet-le-Duc não só se mostra consciente disso como o diz explicitamente que não se trata disso. Para ele arquitetura é mais do que construção; a construção é uma coisa utilitária, a arquitetura é a consideração da harmonia, a manifestação do espírito. Nada mais lógico, portanto, do que entendê-la como meta-leitura, como esforço mental de transformação da matéria.

Se as teorias de Semper abriram o caminho para as teorias da espacialidade e do dimensionamento (*Raumgestaltung*), as de Viollet-le-Duc se abrem para

nature. (...) Au point où nous devons nous placer, ne considérant que la question d'art, le beau, le style, ne résident pas dans une seule forme, mais dans l'harmonie de la forme en vue d'un objet, d'un résultat. » *Id.*, p. 487-88.

¹¹⁰⁸ *Id.*, p. 488. (fr. orig., trad. livre)

¹¹⁰⁹ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

¹¹¹⁰ *Id.*, p. 491. (fr. orig., trad. livre)

¹¹¹¹ “Com efeito, o dia em que o artista procura o estilo, é porque o estilo não está mais na arte.” *Id.*, p. 493. (trad. livre)

¹¹¹² *Id.*, p. 494. (trad. livre)

¹¹¹³ « Si ce n'est la fantaisie, c'est ce que l'on veut bien appeler vulgairement le goût, qui conduit à ces choses contraires à la raison; mais est-ce faire preuve de goût en architecture que de ne se point appuyer sur la raison, puisque cet art est destiné à satisfaire, avant tout, à des besoins matériels parfaitement définis, et qu'il ne peut mettre en œuvre que des matériaux dont les qualités résultent de lois qu'il nous faut bien subir? » *Ibid.*

o seu provável oposto, a matéria. Se a visão de mundo deste último é a da consideração sobre a matéria palpável, concreta, sensível e tectônica; será que poderíamos ver a do outro como a representação de propriedades impalpáveis, abstratas, lógicas e imateriais do pensamento arquitetônico? Parece-nos que esta polarização, ainda que um pouco artificial, permite uma melhor compreensão de seus escopos respectivos.

planta livre

Nada, neste sentido, pode ser mais evidente ou autoconsciente de si mesmo do que o enunciado:

« Le style est la conséquence d'un principe suivi méthodiquement; alors il n'est qu'une sorte d'émanation non cherchée de la forme. Tout style cherché s'appelle *manière*. La manière vieillit, le style jamais. »¹¹¹⁴

A “sorte de emanção não procurada da forma” é, sem dúvida, uma ótima síntese. Pela assimilação dos princípios, o respeito ao programa e à finalidade do edifício se chega a uma forma que, segundo o autor, é o retrato perfeito do espírito de uma época. Esta forma jamais é predefinida e dispensa, portanto, o uso da distribuição axial (simetria bilateral ou espelhamento) e a planta se organiza livremente seguindo a disposição mais conveniente de acordo com o programa e o sítio e o estilo, recorrendo à analogia biológica, “se desenvolve como a planta que cresce segundo certas leis”¹¹¹⁵.

Mas o passo mais importante dado por Viollet-le-Duc é justamente no sentido da supressão da forma como fator pré-concebido, tal como era adotada nas composições da *École des Beaux-Arts*, alvo preferido de incontáveis diatribes do autor¹¹¹⁶. Não se trata, porém, evidentemente, de nenhuma semelhança com a decomposição, nem da geração abstrata de novos tipos. Poderíamos até sugerir, nesta altura, que sua doutrina é totalmente adversa à prototipagem pelo simples fato de que o atendimento especial e específico à toda sorte de ínfimos desígnios programáticos jamais conduziriam, logicamente, à resultados dessa natureza, sem que tivéssemos que admitir que toda obra de arquitetura fosse um protótipo singular de si mesma. Mas mesmo assim, entre duas obras distintas, o elo de ligação ainda seria o estilo. Tal é o processo que o autor descreve e defende, justamente, em sua *Histoire d'une maison* (1863, Fig 3.8), onde elementos góticos se articulam, *circunstan-*
ciadamente, no projeto, com a disposição mais conveniente dos aposentos em

¹¹¹⁴ “O estilo é a consequência de um princípio seguido metodicamente; então ele não é senão que uma sorte de emanção não procurada da forma. Todo estilo buscado se chama *manière*. A maneira envelhece, o estilo jamais.” *Id.*, p. 496. (trad. livre, itálico orig.)

¹¹¹⁵ « Le jour où chacun sera convaincu que le style n'est que le parfum naturel, non cherché, d'un principe, d'une idée suivie conformément à l'ordre logique des choses de ce monde; que *le style se développe avec la plante qui croît suivant certaines lois*, et que ce n'est point une sorte d'épice que l'on tire d'un sac pour la répandre sur des œuvres qui, par elles-mêmes, n'ont nulle saveur; ce jour-là nous pourrons être assurés que la postérité nous accordera le style.’ *Id.*, p. 498. (trad. livre, ênfase nossa).

¹¹¹⁶ Veja-se, por exemplo, o trecho seguinte: « Pour beaucoup de personnes, le style, en architecture, ne consiste que dans une enveloppe décorative, et, même parmi les artistes, il en est plusieurs qui croient sincèrement faire une œuvre de style, parce qu'ils auront plaqué quelques profils ou ornements étrusques, ou grecs, ou gothiques, ou de la renaissance italienne, à une structure qui n'a aucune affinité avec les arts de ces temps, à un édifice élevé d'après une donnée toute moderne. Certes, la connaissance, l'étude et même l'emploi de partis décoratifs d'une époque antérieure à la nôtre, peuvent être recommandés, mais ce n'est point là dedans que le style se manifeste. Le style réside bien plus dans les lignes principales, et dans un ensemble harmonique de proportions, que dans le vêtement dont on couvre une œuvre architectonique. De même, dans l'œuvre du peintre, le style se manifeste dans le choix des lignes, dans l'ensemble de la composition, dans la vérité du geste, bien plus que dans la recherche archaïque de certaines draperies, dans l'exactitude des vêtements et des accessoires. Il est singulier que cette vérité, incontestée s'il s'agit de la peinture ou de la sculpture, soit à peine entrevue s'il s'agit de l'architecture. Cela nous prouve combien on ignore généralement les lois les plus élémentaires de cet art, et combien on en a faussé les principes les plus naturels. » *Id.*, p. 497.

termos de circulação interna, privacidade e orientação .

O grande mérito da arte medieval, para o autor, se baseava, enfim, no pressuposto de uma “liberdade do emprego da forma”. Formas cuja “elasticidade” era totalmente desconhecida à arquitetura do presente e seus “envelopes decorativos”¹¹¹⁷. O embate assume, portanto, contornos mais nítidos na contestação e depreende uma crença irracional, enraizada até a medula, oriunda da academia de que só determinadas formas são capazes de auferir o *status* artístico às obras. Isto porque são aquelas que se crê permitirem liberdade ao ornamento. O que a doutrina de Viollet-le-Duc propõe, em síntese, é a inversão disto: é submeter o ornamento à estrutura e à planta, fazendo-o atuar no sentido da legibilidade e da elegância do resultado. Em suma, uma obra *com* estilo, logo de arquitetura. Caso contrário, não haveria senão o *pastiche*¹¹¹⁸.

ornamentação

Mas em nenhuma das cerca de cinco mil páginas do *Dictionnaire*, nem nos *Entretiens*, sequer nas suas demais publicações, há de se encontrar qualquer diatribe, recriminação ou exortação contra o ornamento. Mesmo que o termo não conste como verbete do primeiro, o autor, tal como Semper, em momento nenhum se manifesta contra o emprego do ornamento, até muito pelo contrário. Reserva-se, isto sim, a criticar seu emprego excessivo ou sem algum critério inteligível.

No XV *Entretien*¹¹¹⁹, único texto inteiramente dedicado ao tema, o autor inicia com as seguintes indagações:

“Uma concepção arquitetônica comporta em si sua decoração, ou bem a decoração é chamada pelo arquiteto assim que a composição do edifício termina? Em outros termos, a decoração é em si parte integrante do edifício, ou não é senão uma vestimenta mais ou menos rica com a qual o cobrimos assim que as formas estejam fixadas?”¹¹²⁰

Em sua exposição, o autor recorre ao emprego da ornamentação em exemplos históricos tomados aos egípcios, gregos, assírios, romanos, bizantinos, muçulmanos, e à arquitetura medieval européia. O argumento central é que, em todos os casos, o ornamento sempre acompanha, torna aparente ou sugere a estrutura existente ou as linhas de força da construção. Caso contrário, a arquitetura seria reduzida a um exercício de ornamentação de fachadas, onde tudo já está dado e nada resta senão, e o pior de tudo, a superornamentação. Cita como exemplo Claude Perrault, este “médico que se pretendia arquiteto”, que ergueu a colunata do Louvre com uma obra de decoração “sem se preocupar com o que poria atrás deste majestoso para-

¹¹¹⁷ « Ce qui distingue particulièrement l'architecture du moyen âge de celles qui, dans l'antiquité, sont dignes d'être considérées comme des arts types, c'est la liberté dans l'emploi de la forme. Les principes admis, quoique différents de ceux des Grecs et même des Romains, sont suivis peut-être avec plus de rigueur; mais la forme prend une liberté, une élasticité inconnues jusqu'alors; ou, pour être plus vrai, la forme se meut dans un champ beaucoup plus étendu, soit comme système de proportions, soit comme moyens de structure, soit comme emploi de détails empruntés à la géométrie, à la flore et à la faune. » *Id.*, p. 497.

¹¹¹⁸ « Que l'on applique les ordres antiques avec cette sagacité, en les subordonnant à un mode de structure imposé par la matière, nous l'admettons; cela d'ailleurs n'empêche point l'art, l'invention d'intervenir, et certes personne ne contestera l'élégance de ce fragment d'architecture, surtout si par la pensée on le dégage de toutes les superfétations barbares qui l'écrasent. Mais que l'on reprenne aujourd'hui ce charmant motif, sans tenir compte des raisons qui l'ont fait adopter, alors le style disparaît. Il ne reste qu'un pastiche sans l'intelligence de l'original, une traduction vague et confuse d'un langage simple, logique et clair. » *Id.*, p. 501. (ênfase nossa)

¹¹¹⁹ *Quinzième Entretien : Sur quelques considérations générales relatives à la décoration extérieure et intérieure des édifices. In: Viollet-le-Duc. Entretiens sur l'architecture.*, 1977, T. II, p. 177-216.

¹¹²⁰ *Id.*, p. 177. (fr. orig., trad. livre)

mento”¹¹²¹. E a manutenção deste *status quo*, é claro, se pautava pelo ensino da *École des Beaux-Arts*, cujos alunos não sabiam fazer “nada além de uma planta, elevar uma fachada e aquilo que se ensinava na escola – bagagem leve”¹¹²².

A arqueologia, no entanto e, talvez por isso, já se afigurava como um problema real, intoxicando a mente dos arquitetos que “só tinham por biblioteca a tradução de Vitruvius de Perrault, um Vignola, um Palladio, a ‘construção’ de Rondelet e os *palais de Rome* de Percier e Fontaine”¹¹²³. Uma sorte de formas de arte compiladas ao acaso e sem método por quem “não tem o menor sentido da sintaxe e da gramática”, dependentes contumazes das *galimatias*¹¹²⁴. Fatalidade da qual não restaria refúgio senão na aproximação com o “método analítico da ciência” como forma de suplantar o “empestante” juízo arqueológico.

Mas o bom uso do ornamento também se afasta da tentativa de transformar a arquitetura numa arte de luxo. Se esta foi uma prática comum às sociedades imperiais, como os romanos e mesmo os ‘luíses’, o retorno a ela se renunciava “pelo luxo impertinente, a riqueza afrontosa que se exhibe inutilmente”¹¹²⁵, mas que não trazia mais nenhum conforto ao usuário. Então novamente, dentro de uma teoria do estilo, a questão retorna ao *modo*: todo motivo decorativo ou ornamental deve fazer parte da obra desde sua concepção. De outra forma o ornamento não exerceria sua função operatória como elemento regulador da composição, proporção e escala. Olhar para a história é uma forma de juízo e não de repertório porque o desenvolvimento de um estilo estaria ligado à história de cada civilização e ao uso racional de seus recursos naturais disponíveis. Ponto em que o autor retorna ao método crítico de Winckelmann¹¹²⁶, mas acrescenta que a melhor arquitetura é “aquela cuja decoração não nos distrai da estrutura”, e que não é preciso grande conhecimento para distinguir, num monumento, as partes decorativas adicionadas pelo arquiteto “sem nenhuma necessidade comandada pela estrutura”¹¹²⁷. Numa mão, alvo da crítica é a estatuária, porque a escultura decorativa aplicada à arquitetura manifesta um propósito independente à arquitetura, uma sorte de jogo em causa própria, um delírio particular. Na mão oposta, o templo de *Paestum*, cujo edifício não exhibe senão colunas e tríglifos como elementos ornamentais, encanta pelo jogo harmonioso de formas e proporções.

epistemologia

No *VI Entretien* o autor se refere a uma concepção muito mais geral de estilo, não de uma classificação histórica de artes e períodos, “mas do estilo inerente à todas as artes de todos os tempos”, de “um estilo que pertença a todas as linguagens (gêneros)”¹¹²⁸. Concepção que, como vimos no início deste trabalho, coincide muito aproximadamente com a defendida por G-G Granger. Isto porque o modelo apresentado por Viollet-le-Duc se nos apresenta como *naturalmente* epistemológico em seu mais amplo alcance. É que sua

¹¹²¹ *Id.*, p. 212. (fr. orig., trad. livre)

¹¹²² *Id.*, p. 215. (fr. orig., trad. livre)

¹¹²³ *Ibid.* (fr. orig., trad. livre)

¹¹²⁴ *Ibid.* Expressão idiomática para discursos confusos e sem sentido. Robert, Paris, 1988. Transposta para o português como sinônimo de discurso verborrágico, esquisito, hermético, ininteligível, que nem o próprio autor entende. Houaiss, *op. cit.*

¹¹²⁵ Viollet-le-Duc. *Entretiens sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 213.

¹¹²⁶ *Id.*, p. 214.

¹¹²⁷ *Id.*, p. 208. (fr. orig., trad. livre)

¹¹²⁸ *Id.*, T. I, p. 179. (fr. orig., trad. livre)

compreensão parte de uma leitura ortodoxa do fenômeno de Vitruvius a Quatremère de Quincy, passando pela via ‘moderna’ da arqueologia de Winckelmann e, porque não, das proposições ‘semiológicas’ da *architecture parlante*. Neste modelo compreensivo estilo é mais do que a frase e do que uma gramática, mais do que o edifício e sua construção. As teses de Laugier, por exemplo, apesar de perceberem o problema não souberam enunciá-lo. E, neste sentido, Viollet-le-Duc, abre, literalmente, uma via expressa à concepção lingüística de Saussure

O estilo de uma época remete mais uma vez à epistemologia: “há épocas que tem seu estilo, mas lhes falta estilo”, pois quando o estilo é ausente é porque lhe falta “definir os termos”, como o autor se refere, pois “estilo e selo arqueológico são duas coisas distintas”¹¹²⁹. Estilo, portanto, reside na “distinção da forma”, sendo um dos elementos essenciais da beleza, ainda que não se confunda com esta. Argumenta que um animal, por exemplo, não é belo, nem feio, mas tem *estilo*, porque procura os fins pelos meios mais diretos e simples. O homem civilizado, à força de sua educação, é muito complicado, e precisa fazer um esforço retroativo para encontrar o estilo. Como na alegoria dos três vasos de cobre, que o autor cita para lembrar a diferença entre os três estágios do estilo (Fig. 10.39): sua forma inicial ou primitiva (1), sua forma aperfeiçoada (2) e a intervenção do ‘maneirismo’ individual (3).

Fig. 10.39
Viollet-le-Duc.
Entretiens, 1858-72.
Formatos de vasos.



composição e sintaxe

Entretanto, de todos os aspectos suscitados pelo ecletismo, talvez a composição fosse, para o autor, o ponto mais crítico. Para ele o século XIX havia configurado uma liberdade excessiva. O número de possibilidades de escolha oferecidas pela moderna civilização industrial aumentava mais do que o mercado ou mesmo do que os arquitetos fossem capazes de absorver e praticar. A “esquizofrenia decorativa” estaria ligada, portanto, ao individualismo e à competição profissional. Caberia ao “homem republicano” se municiar de instrumentos que lhe permitissem fazer a escolha boa e certa, na falta da arbitragem real ou eclesiástica. Os procedimentos compositivos teriam de ser revistos, mas no sentido de se tornarem públicos. O bom e o adequado uso da técnica bem, com sua estrutura honesta e visível, bem poderiam, ser senão uma essa norma, ao menos um etos.

sintaxe do ornamento

Com isso a proposição técnica, o atendimento ao programa e a clareza da proposição estrutural seriam os princípios que o autor propõe como norteadores. Não só nas linhas de força que depois derivariam no *Art Nouveau* é que se notaria a consequência direta destas proposições, mas na própria concepção da ornamentação. Eis aqui talvez a parte mais descuidada pelos historiadores que se dedicaram ao estudo das primeiras manifestações da arquitetura moderna ao alvorecer do século XX. Pautados pela ótica geral

¹¹²⁹ *Id.*, p. 180. Segundo o autor, trata-se de uma paráfrase de Voltaire.

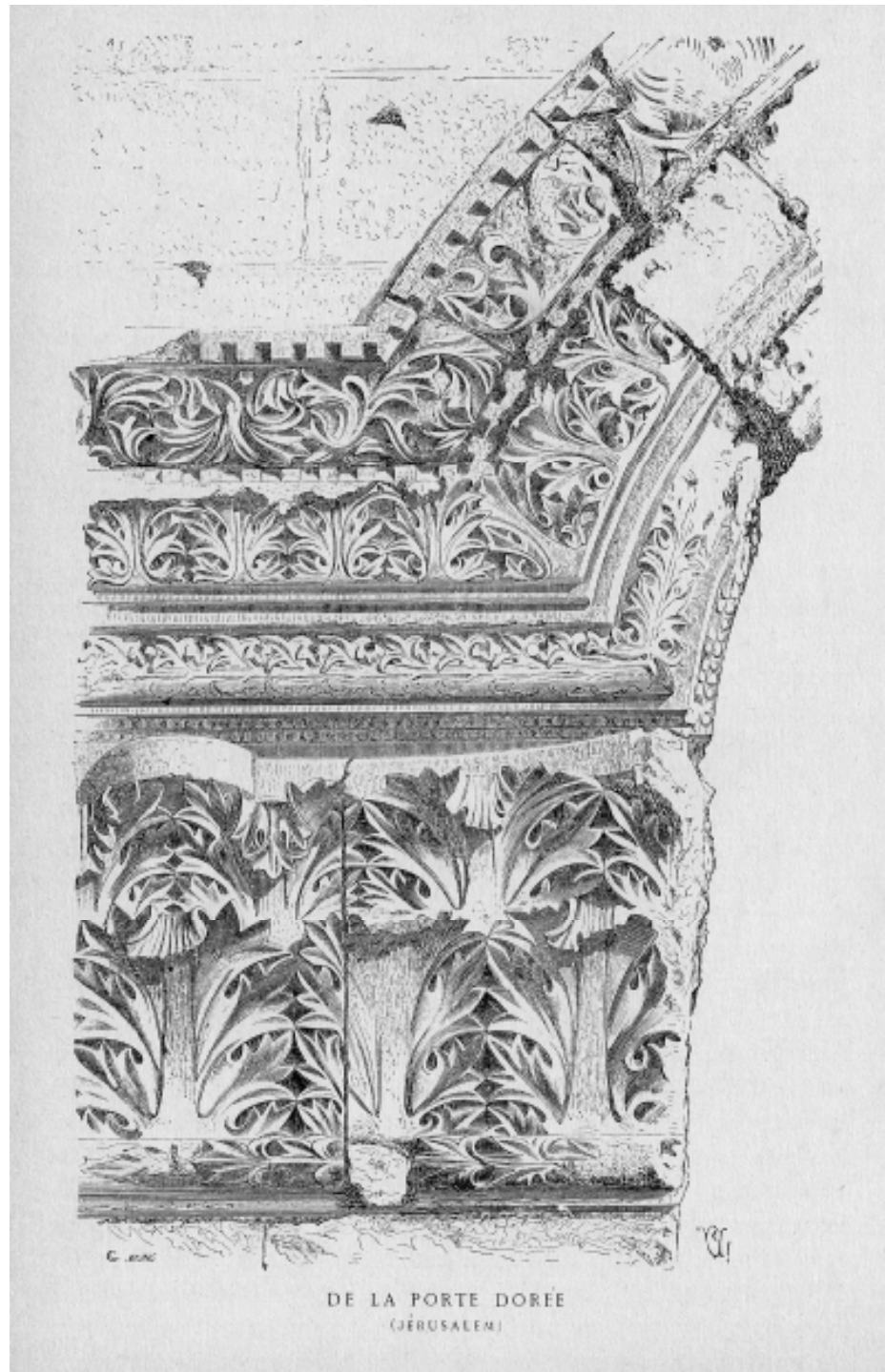
Para autor, que lança uma tese arriscada, tal sofisticação e destreza geométrica, conceitual e operativamente falando, só poderia ter tido origem na Grécia ou em Bizâncio.

Fig. 10.41

Viollet-le-Duc.

Entretiens, 1858-72.

Templo de Herodes
(detalhe do arco da
entrada).



o 'jogo' do ornamento

Mas não estamos tratando aqui de constatações ou refutações arqueológicas. Este é um tema separado. O nosso foco é a sintaxe de objeto com outro que, num ponto de difícilíssima articulação, revela o esplendor do jogo entre elementos de naturezas diferentes. Qualquer que seja o motivo decorativo, plano ou volumétrico, alto ou baixo relevo, colorido ou não, o exemplo mostra que sua versatilidade se exhibe precisamente em suas possibilidades de articulação geométrica – coisa do espírito. Por isso, se pautarmos a integridade (ou autenticidade, que é a mesma coisa) do jogo estético, dois ca-

minhos estilísticos se insinuem: ou a obra prescinde do ornamento, ou concebe seu uso já desde o início. No 'jogo' ou pseudo-jogo da composição arquitetônica as peças devem interagir entre si. Se uma peça não 'joga', mas impede movimentação de outras ela não pode ser considerada 'neutra'. Então, Viollet-le-Duc chega ao ponto crucial: uma arquitetura não é uma linguagem; é um conjunto de linguagens afins que devem chegar articuladas a um ponto comum. Daí a origem e a importância do estilo. Há a linguagem da estrutura, do programa, do edifício (tipologia), do sítio, etc. A estratégia do jogo é o desenho do estilo.

O paralelismo entre as teorias de Semper e Viollet-le-Duc corre por conta de dois modelos analógicos. A analogia de Semper parte da atividade humana centrada em suas atividades produtivas. A indústria, para ele, implica na interdependência das manufaturas, que o leva a entender a arquitetura como a reunião de todas as artes (fabris). Na analogia de Viollet-le-Duc, por sua vez, o edifício é visto como um organismo em que cada parte desempenha uma função especializada. De comum a ambas as analogias há uma noção de partes que compõem um todo. Para o primeiro, a decomposição do todo revela objetos que foram reunidos para montar outro objeto. Portanto, estes objetos têm precedência sobre a arquitetura. Para o segundo, as partes derivam de sua função no sistema e não são desenhadas senão segundo esta posição. Neste caso, o objeto (ou semi-objeto) é exclusivo e o código construtivo tem precedência sobre a forma de cada peça que, de outra maneira, não tem uma existência 'individual'.

Pudemos ver aqui, de forma extensiva, o quanto suas abordagens souberam reagir ao momentum teórico. De uma ou de outra forma, suas analogias propõem ou preparam a arquitetura para o desafio tecnológico. Como vimos, as tensões provocadas pelo desenvolvimento econômico e científico são desagregadoras. Os abalos na prática arquitetônica repercutem na fragmentação do corpo doutrinário arquitetônico na forma de uma infinidade sempre crescente de autonomias e especificidades. Para Semper o que importa é a montagem de objetos; para Viollet-le-Duc, a continuidade de uma mesma linha de raciocínio. Para um há a dialética das partes, para outro, a transferência de recursos de uma parte à outra. Na dinâmica do 'jogo' arquitetônico do séc. XIX, as partes se multiplicam e os juízos não podem ser 'eternos' ou 'permanentes', pois qualquer um que se estabeleça será eminentemente provisório. No caso de Viollet-le-Duc o efeito do estilo se traduz esteticamente na continuidade das linhas de força da composição, donde a sua conexão direta com a expressão do Art Nouveau. E no caso de Semper o mesmo efeito se acusa na delimitação e na individualidade cada parte e na forma de juntá-las. Nesta senda, o percurso nos conduz ao pólo germânico das teorias da espacialidade (*Raumgefühl*) e do dimensionamento

Quadro XI - Comparativo Sintético (tentativo) do Sistema vitruviano com o proposto por Quatremère de Quincy e J.N.L. Durand.

	radical		conceitos operativos		
	latino	vitruviano	Quatremère	Semper	Viollet-le-Duc
disposição	<i>dispositio</i>	<i>ichnographia ortographia scenographia [ideae]</i>	metáfora	axialidade (fechamento) <i>Umfriedung</i>	eixos múltiplos
simetria	<i>symmetria</i>	unidade modular		unidade modular	unidade modular
euritmia	<i>eurythmia</i>	efeito elegante harmonia das partes	fisionomia	Unidade <i>Zweckseinheit Inhaltseinheit</i>	proporcionalidade contínua <i>échelle harmonique</i>
ordenação	<i>ordinatio</i>	elementos proporção correta <i>[quantitas, moduli]</i>		retícula	articulação
ornamento	<i>decorum</i>	norma ritual ordens esplendor luz solar	metonímia	demarcação (molduras, áreas) <i>Bekleidung</i>	inflexão (linhas de força)
distribuição	<i>distributio [oeconomia]</i>	materiais sítio custos		forma <i>Gestaltungsgesetz</i>	estrutura

(*Raumgestaltung*). Em ambos os desenvolvimentos, o ornamento é protagonista. No Art Nouveau, o prolongamento da linha le-varia à deformação das superfícies (por curvatura) e numa radicalização (literal) da analogia biomórfica. Na outra ponta, há uma clara redução do número de ornamentos e as paredes lisas servem como elementos de transição e contraste entre eles tal como se pode verificar no secessionismo vienense.

Comparativamente às categorias de Quatremère de Quincy, os modelos de Semper e Viollet-le-Duc apontam o sentido oposto ao do reducionismo. No **Diagrama XI** podemos constatar que a concepção de modularidade e a importância dada ao ornamento perpassam seus modelos teóricos. Para ambos o módulo tem mais a ver com o elemento construtivo mais comumente empregado, no caso, o tijolo, o tamanho da pedra, a altura de um degrau. Sobre o ornamento, já comentamos nos parágrafos anteriores. Nas demais categorias é que a diferença se acusa. Para Semper a axialidade da composição é um dado natural e apriorístico e a ordenação tem a ver com a exposi-

ção da retícula e do ritmo regular. Para Viollet-le-Duc estes elementos não tem importância e os eixos e ritmos múltiplos são pura consequência da organicidade da composição. Para o primeiro a forma é um dado apriorístico. Ela é maior que o programa e a construção e por isso permite ao arquiteto o trabalho juntar as partes. Para o segundo, ela o resultado da perfeita concordância com o programa e a estrutura, sem resíduos. Neste caso não há um 'espaço retórico' ou ele é extremamente reduzido. Por fim, a euritmia, para o alemão, é um jogo representativo das técnicas de montagem ou de indústria; para o francês, a transição gradual entre espaços de proporção distinta. Isto posto, poderíamos associar aqui o modelo de Semper à continuidade da retórica monumental classicista e formalista (forma apriorística) e o de Viollet-le-Duc a seu oposto, ou seja, antimonumental e antiformalista (forma *a posteriori*).

Creemos ver nesta oposição uma compreensão melhor da estrutura cognitiva de cada uma destas proposições, por mais que se mostrem irreconciliáveis. E este é o ponto onde, no *raisonnement* de Viollet-le-Duc, o princípio construtivo assume o caráter de uma lógica linear, em tudo oposta à lógica dialética de Semper. Cada modelo procura indisfarçavelmente uma norma ou um critério numa época em que isto não parece mais ser possível, o que parece antecipar aqui o dilema que Mikel Dufrenne aponta para a estética contemporânea: "uma arte que busca a norma sem ser, ela mesma, normativa"¹¹³¹.

Estes modelos, mais do que um epigonismo eclético, trouxeram nova vida à composição arquitetônica, ajudando a romper com os vícios de uma incontornável tendência imitativa. Claro que não as únicas alternativas, mas são enfim novos caminhos que se divisam e nada impediria a interação futura entre ambos. A maior contribuição de Semper e Viollet-le-Duc à arquitetura foi, portanto a de externar estes processos, trazendo-os à esfera cognitiva. O estilo expõe a arquitetura à dinâmica de seu tempo, que o transforma. A definição de um juízo dinâmico é também o enfrentamento da subjetividade como condição moderna, seu *etos*.

¹¹³¹ Dufrenne, M. *Estética e Filosofia*, 2004.

Dans ce système, une seule image mouvementée et animée comme l'édifice lui-même tient lieu de figuration abstraite, fractionnée par plan coupe et élévation. Le lecteur a sous les yeux, à la fois, le plan, l'extérieur de l'édifice, sa coupe et ses dispositions intérieures.

Auguste Choisy

The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy and religion, all in one.

John Ruskin

Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.

Joseph M. Olbrich

Eu vejo o ornamento como tendo uma dupla função. Por um lado ele oferece suporte à construção e dirige a atenção para os meios que emprega; por outro (...) ele traz vida ao espaço uniformemente iluminado pelo jogo de luz e sombra.

Eu gostaria de repor os velhos elementos simbólicos que perderam sua efetividade por nós, hoje em dia, com uma nova, imperecível beleza (...) na qual o ornamento não tem vida própria, mas depende das formas e linhas do próprio objeto, do qual recebe seu adequado lugar orgânico.

Henry van de Velde

A composição não se ensina, ela não se aprende a não ser através dos ensaios múltiplos, dos exemplos e dos conselhos e da experiência própria se superpondo à experiência alheia..

Julien Guadet

11. Epílogo: o novo estilo

Os desenvolvimentos que surgem a partir das idéias de Gottfried Semper e E-E Viollet-le-Duc, no último quartel do séc. XIX são notáveis. Contra ou a favor, todos, praticamente sem exceção, se referem de algum modo às suas teorias. Uma característica, porém, é marcante, todos os trabalhos partem de aspectos específicos por elas suscitados e em todos eles o tema é um só, ou seja, o que fazer com o ornamento, como justificar sua existência ou que colocar no seu lugar. Entretanto, outros desenvolvimentos independentes trazem novos estímulos como é o caso da continuidade do pensamento da Academia, das gramáticas de ornamentos, a psicologia da percepção e a procura de uma sensibilidade natural não contaminada por gostos, juízos e pré-conceitos.

O filão teórico de Semper se propaga na Alemanha por seus discípulos Constantin Lipsius e Hans Auer, na França através de Paul Sédille. Em Viena é possível localizar-se alguma influência na atividade dos arquitetos do secessionismo vienense como Otto Wagner e seus conterrâneos Joseph Hoffmann e Josef Olbrich. Do cruzamento das idéias de Semper com a estética experimental de Robert Vischer e Theodor Lipps, tem início a dissensão de Aloïs Riegl, August Schmarsow e Adolf v. Hildebrand, que se focam mais nas questões relativas ao trabalho com a espacialidade.

Já na linha francesa, a influência teórica de Viollet-le-Duc se exerceu diretamente na prática de arquitetos como o francês Hector Guimard, o catalão Antonio Gaudí e o americano Frank Lloyd Wright. De uma forma mais indireta, esta influência também se manifestaria nas obras do belga Victor Horta, de americanos como Louis Sullivan e Henry H. Richardson, que foram estudantes da *École des Beaux-Arts* e cujos projetos se situam dentro da linha neorromânica mais conservadora também forneceu bases para os arquitetos do chamado modernismo catalão. As idéias de Viollet-le-Duc também estão presentes em obras até bem diferentes como as de Auguste Perret que se dizia ávido leitor de seus livros.

Na linha acadêmica francesa podemos citar o politécnico e aluno de Durand, Léonce Reynaud e o *patron d'atelier* professor de teoria e aluno de Labrouste, Julien Guadet. O também politécnico Auguste Choisy, aluno de Léonce Reynaud, é outro nome importante por seu foco na história técnica da arquitetura e na incorporação de alguns conceitos importantes de análise visual e forma de apresentação.

As gramáticas de ornamento são outro tema importante no escopo do séc. XIX porque através delas se desenvolve o interesse pelo desenvolvimento autônomo de motivos ornamentais, seus princípios de desenho e sua aplicação na arquitetura e nos objetos produzidos na indústria e no artesanato. Na sua seqüência, o trabalho de Aloïs Riegl, que já citamos como autor crucial às questões de espacialidade, propõe uma interpretação inovadora sobre a questão do ornamento e que leva a uma releitura de períodos da arte tidos como 'de transição' ou decadentes.

Um autor insular alheio a todos estes movimentos, mas importantes por seus conceitos sobre arte e sensibilidade artística, é John Ruskin, cuja participação no pensamento estético europeu tem de ser reavaliada. Além dele restam o belga Henry van de Velde e o alemão Herrmann Muthesius. O primeiro buscou uma maior aproximação entre a arquitetura e a psicologia, chegando a propor a arquitetura como uma forma de terapia e o segundo, mais pragmático, trabalhou no sentido do aprimoramento da melhoria dos produtos industriais alemães e defendeu, em arquitetura, o estilo inglês de moradia suburbana. Ambos pertenceram ao *Deutscher Werkbund* e trabalharam em conjunto com Peter Behrens na constituição de uma escola de design em Weimar, que veio a ser o primeiro núcleo da Bauhaus.

11.1 O legado de Semper

Há dois grupos distintos de seguidores das ideias de Semper. Num primeiro se situam seus seguidores diretos, que aplicaram suas idéias na prática ou que teorizaram sobre algum ou outro aspecto específico. Num segundo grupo estão os que estão na área de pensamento aberta por ele, mas discordam em vários pontos e partem para caminhos mais teóricos. No primeiro estão os representantes do chamado realismo arquitetônico, escola alemã que insistia na revitalização da arquitetura através do uso de formas mais primitivas próximas de seus significados originais. No segundo grupo estão os teóricos da espacialidade, da percepção espacial e da pesquisa ornamental.

Bekleidung: estilo não-representativo

No grupo dos seguidores diretos, o mais antigo membro da escola foi Johannes Wilhelm Constantin Lipsius (1832-94), sucessor de Semper na Academia de Dresden e que trabalhou algum tempo na França com Hittorff e

conhecia bem a obra de Labrouste, Garnier e Viollet-le-Duc. Participou de vários concursos, tendo obtido 2º lugar no concurso do Reichstag. Seus principais projetos foram a Academia Real de Dresden (1883-94) e a *Thomas-kirche* (Leipzig, 1878-89). Escreveu alguns artigos que foram bem recebidos como o *Über die ästhetische Behandlung des Eisen im Hochbau* (Sobre a estética do ferro em construções de altura, 1878), seu texto talvez mais conhecido, sobre o uso do ferro em edificações de vários pavimentos e uma biografia de Gottfried Semper *in seiner Bedeutung als Architekt* (GS e seu significado como arquiteto, 1880).

Fig. 11.1

Constantin Lipsius.
Academia de Dresden,
1883-94.
Acesso posterior.



Fig. 11.2

Hans Auer.
Parlamento suíço,
1858-72.
Fachada posterior.



tríglicos, construção
e dimensionamento

No projeto da Academia seguiu explicitamente as teorias de Semper, tomando por modelo o prédio do *Kunsthistorisches Museum* em Viena. Buscou ali expressar sua convicção no estilo como um processo evolucionário e nesse caso, para ele, a ornamentação segue um caminho independente e arbitrário das formas gerais da construção, assim como a vestimenta (*Bekleidung*). Suas formas e emprego da ornamentação oscilam entre o surpreendente e o bizarro, tal como no domo parabólico plissado, mais conhecido como o espremedor de limão (Fig. 11.1).

Hans Wilhelm Auer (1847-1906), arquiteto, teorista e educador, foi pupilo de Semper no ETH de Zurique e trabalhou no escritório de Theophilus Hansen. Sua obra mais conhecida é o Parlamento Suíço (1894-1902, Gig. 11.2). Escreveu um famoso texto sobre o problema dos tríglicos *Die Bedeutung der Triglyphen. Ein Beitrag zur Frage über den Zusammenhang ägyptischer mit dorischer Baukunst* (O significado dos tríglicos. Uma contribuição à questão sobre a conexão egípcia com a arquitetura dórica, 1880) e outros sobre estilo *Der Einfluß der Construction auf die Entwicklung der Baustyle* (A influência da construção no desenvolvimento no estilo arquitetônico, 1881) e outro sobre dimensionamento de compartimentos *Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst* (O desenvolvimento dos espaços na arquitetura, 1883).

No texto sobre o problema dos tríglicos ele discute aspectos relativos à ordenação modular e o problema de alinhamento dos ornamentos, requerendo um nível muito mais acurado de realidade arqueológica dos monumentos antigos de modo a determinar melhor a evolução de suas formas. No segundo texto pondera sobre a influência dos sistemas construtivos no estilo das construções e no terceiro, um texto que influenciou Schmarsow, sobre os problemas estéticos do dimensionamento de espaços (salas, compartimentos) na arquitetura. Cabe-lhe, por isso, provavelmente, a precedência de ser o primeiro a utilizar a expressão espaço [*Raum*] em textos sobre arquitetura.

construção metálica
e policromia

Na França, as teorias de Semper tiveram em Paul Sédille (1836-1900), arquiteto e teorista, seu mais importante divulgador. Autor e construtor do *Magazine Printemps*, Exposição Universal de Paris (1878 e 1889), também foi construtor encarregado da Ópera de Paris¹¹³² (1860-75) e do Palácio da Justiça¹¹³³ (1857-68). Escreveu vários artigos em que se ressalta o interesse pela construção metálica e pela policromia. Também escreveu biografias de arquitetos como Louis Duc, Victor Baltard e Charles Garnier.

O artigo que demonstra sua admiração pela escola vienense e pelas obras de Semper é *L'architecture moderne à Vienne*¹¹³⁴ (1884). A policromia está presente no *Étude sur la renaissance de la polychromie monumentale en France*¹¹³⁵ (1887). Neste sentido seus esforços são no sentido do uso da cerâmica em edifícios de grande porte, para o que se mantinha a par de tudo o que ocorria em matéria de descobertas arqueológicas do Oriente e das Américas (México e Peru), além de viagens que fez à Espanha e ao Norte da África.

¹¹³² Projetada por Charles Garnier. (N.A.)

¹¹³³ Projetado por Louis Duc. (N.A.)

¹¹³⁴ *Gazette des beaux-arts*, 2ème pér., 30 (1884): 122-44, 460-67, 481-91.

¹¹³⁵ *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, n. s., 3 (1887): 5-16

Fig. 11.3

Paul Sédille.
Villa Weber, 1881.
 Estereografia.



Em Viena Otto Kolomon Wagner (1841-1918), arquiteto que estudou em Vienna (Universidade Técnica) e em Berlim (*Bauakademie*) e, depois, novamente em Viena na Academia de Belas Artes, vê nas idéias de Semper o amparo para a proposição de idéias mais radicais, tais como o abandono das formas históricas por uma expressão moderna. Que é o que propõe no texto *Modernes Architektur* (1896), que defende o uso de novos materiais para uma sociedade que está mudando e que “novas tarefas humanas e vistas clamam por uma mudança ou reconstituição de novas formas”. Criticava Semper por não ter levado suas teorias até as últimas conseqüências e por preferir as formas simbólicas àquelas determinadas pela construção: “o arquiteto sempre tem de desenvolver a forma de arte (novo estilo) a partir da construção”.¹¹³⁶

Em 1894 Wagner foi apontado para o cargo na Academia de Belas Artes antes ocupado por Carl von Hasenauer. Em seu discurso inaugural, que depois originou o *Modernes Architektur*, se dizia sem reservas a uma nova arquitetura e condenou toda imitação de estilos como falsa e inapropriada. Em 1897, junto com Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann e Koloman Moser fundou o grupo artístico “Sucessão Vienense”, para cuja prática convergiu uma série de idéias sobre desenvolvimento estilístico¹¹³⁷. Para o grupo interessava uma arte desenvolvida em bases estritamente materiais e totalmente desligada dos estilos e formas históricas.

Em Viena Wagner trabalhou em muitas obras de infra-estrutura urbana, particularmente no metrô da cidade (1894-1902). Disso resultou a Estação de Karlsplatz. Da prática privada, seus dois edifícios mais importantes são o Edifício Majolica (1898-1899) e a Caixa dos Correios (1894-1902, Fig. 11.).

¹¹³⁶ Mallgrave, H.F. *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century*, 1996, p. 369.

¹¹³⁷ Kruft, H.W. *A History of Architectural Theory - from Vitruvius to the present*, 1994, p. 320-22.

Fig. 11.4

Otto Wagner.
Edifício Majolika,
1898-99.
Fachada.

**Fig. 11.5**

Otto Wagner.
Caixa dos Correios, 1894-
02.
Saguão Central.





Fig. 11.6

Revista *Jugend*.
Capa.

Para os demais arquitetos pertencentes à Sucessão Vienense, Josef Hoffmann (1870-1956) e Josef Maria Olbrich (1867-1908), a influência de Semper já estava diluída e combinada com outra sorte de interesses. Suas trajetórias são marcadas pela atividade prática e numa longa lista de projetos de residências, palácios e decoração. O húngaro Hoffmann cedo se desgarrou do grupo, sob a argumentação de discordância com a interpretação que o grupo dava ao conceito de *Gesamtkunstwerk*, e se aproximou da família Wittgenstein, rico clã de industriais austríacos, que lhe prestaria todo auxílio financeiro e emocional para seus experimentos mais radicais em projeto. Junto com Koloman Moser fundou o *Wiener Werkstätte* (Ateliê Vienense), dirigindo-se então mais para a atividade como designer. Já o tcheco Olbrich foi desenhista-chefe do escritório de Otto Wagner, tendo colaborado com Peter Behrens da Colônia de Darmstadt. Sua adesão à Sucessão Vienense se deu como forma de fazer oposição à associação oficial dos artistas, a conservadora *Künstlerhaus*. Também com Peter Behrens e Herrmann Muthesius foi um dos fundadores do *Deutscher Werkbund* em 1907.

Hoffmann tornou-se professor da *Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes Aplicadas), em Viena, em 1899. No ano seguinte, a partir de uma exposição em Paris seu estilo muda das curvaturas flutuantes para formas retilíneas e superposição de retângulos que ficariam como a sua marca registrada. Esta mudança é tida como influência da obra de Charles Rennie Mackintosh, na época muito apreciada em Viena. Por sua vez a obra de Olbrich é mais variada. Em Darmstadt realizou várias experiências com casas unifamiliares que o levaram a um estilo mais audacioso, gerado a partir de sólidos truncados e do contraste entre superfícies lisas e ornamentadas como na Casa Dieter (Fig. 11.). Ambos praticaram o que se convencionou chamar de *Jugendstil*, denominação derivada da revista *Jugend* (Fig. 11.), que divulgava estas formas de trabalho. É a versão austríaca do *Art Nouveau*, pleiteando uma arte mais gráfica e menos naturalista, mais livre e menos acadêmica. Uma das obras mais emblemáticas deste estilo seja o *Palais Stoclet* (Bruxelas, 1905-11, Fig. 11.7), projetado por Hoffmann e dispondo de murais de Klimt e escultura em cobre de Franz Metzner.

Fig. 11.7

Josef Hoffmann.
Palais Stoclet, 1905-11.
Vista desde acesso principal.



psicologia da
percepção

Os desenvolvimentos da pesquisa em fisiologia levados a cabo por Wilhelm Wundt (1832-1920), médico, psicólogo, professor e assistente de Herrmann von Helmholtz (1821-94), servem de base para um novo entendimento da estética, vista agora a partir do ângulo de uma psicologia experimental. Coube a dois filósofos contemporâneos Robert Vischer (1847-1933) e Theodor Lipps (1851-1914), formular uma sorte de aplicação prática para estas idéias.

Robert, filho de Theodor Vischer, também filósofo, foi o primeiro a propor o conceito de *Einfühlung*¹¹³⁸ e a firmar uma discussão a respeito deste conceito em sua tese doutoral *Über das optische Formgefühl* (Sobre o sentido ótico da forma, 1873). Sua proposta era a formação de uma história da arte a partir da psicologia e da estética filosófica. Tratava-se de uma modalidade que ao invés de qualificar um objeto como belo, descrevia as condições subjetivas em que a obra era produzida e como a sensibilidade humana se projetava nos objetos naturais. Suas categorias tornaram-se a base do discípulo de Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin e também no desenvolvimento da idéia de empatia pelo aluno deste último, Wilhelm Worringer. Theodor Lipps, em contrapartida, se concentrou nas concepções da arte e da estética, desenvolvendo a idéia de subconsciente. Ele tomou a idéia de empatia de Vischer, sem citá-lo, e deu a ela maior alcance em sua *Ästhetik*¹¹³⁹ (1903-06), atribuindo a esta forma de intuição a possibilidade de acesso à subjetividade de outro (subconsciente).

O conjunto do trabalho de Vischer e Lipps forma a base para a compreensão de uma teoria da arte moderna. Particularmente o trabalho de Vischer causou muita reação ao obscurecer as categorias convencionais da história da arte e por ater, em suas análises, a obras então tidas como sem importância. Mas é exatamente a partir deste ponto, da arte barroca e bizantina, que partem as proposições de estudo de Aloïs Riegl (1858-1905).

autonomia do
ornamento

Historiador da arte e membro da *Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Escola de História da Arte Vienense), defendia a autonomia disciplinar da História da Arte. Em 1886 aceitou o cargo de curador do então *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*¹¹⁴⁰ em Viena, onde trabalharia por dez anos, como Diretor do Departamento de Arte Têxtil. Sua reputação veio com seu segundo livro *Stilfragen*¹¹⁴¹ (1893), que negava a concepção materialista na arte, seguido pelo *Spätromische Kunstindustrie* (Indústria da Arte Tardorromana, 1901), que repudiava as categorias clássicas para o julgamento de obras de outros períodos e depois pelo *Das holländische Gruppenporträt* (O retrato de grupo da Holanda, 1902), uma descrição da pintura barroca holandesa¹¹⁴².

Kunstwollen

No *Stilfragen* refutava as teses materialistas (deterministas ou darwinistas) de Semper¹¹⁴³ para origem dos motivos decorativos como, por exemplo, da

¹¹³⁸ 'Simpatia estética', traduzido para o inglês como *empathy*. Mallgrave, *op. cit.*, p. 366-67.

¹¹³⁹ *Ästhetik oder, die Wissenschaft des Schönen; Kunstgeschichte und Humanismus: Beiträge zur Klärung*, 1880.

¹¹⁴⁰ "Museu Austríaco para Arte e Indústria", hoje *Museum für angewandte Kunst* (Museu para Arte Aplicada). (N.A.)

¹¹⁴¹ *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento).

¹¹⁴² Outros textos de Riegl, que não comentaremos aqui: *Altorientalische Teppiche* (Leipzig, 1891); *Ein orientalisches Teppich vom Jahre 1202* (Berlim, 1895); *Die ägyptischen Textilfunde im Österr. Museum* (Viena, 1889); *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (Viena, 1903); *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902* (Viena, 1908); *Gesammelte Aufsätze* (Augsburg, 1929); *Historische Grammatik der bildenden Künste* (Graz, 1966).

¹¹⁴³ Mallgrave, *op. cit.*, p. 375.

'tecitura' dos têxteis. Pelo contrário, Riegl empreendeu uma descrição contínua e autônoma 'história do ornamento'. No livro acompanha alguns motivos ornamentais do Oriente Próximo à arte clássica e desta à arte islâmica. Nesta descrição desenvolve a idéia de *Kunstwollen* (desejo ou vontade de arte), onde parece concebê-lo como uma tendência histórica contingente de uma época ou nação de procurar desenvolvimentos estilísticos sem levar em consideração aspectos miméticos ou tipológicos. Tal conclusão o leva a perceber uma diferença entre Semper e os semperianos: "Enquanto Semper sugere que o material e a técnica desempenham uma função na gênese das formas da arte, os semperianos saltam para a conclusão que todas as formas são sempre o produto direto dos materiais e das técnicas".¹¹⁴⁴

termos próprios

Em 1901, no *Spätromische Kunstindustrie*, ele se concentra nos períodos negligenciados, de 'transição', para explicar as relações entre estilo e história cultural. É, portanto, uma forma de estudo da arte da antiguidade recente por análise estilística tanto de monumentos maiores como de objetos simples como fivelas de cintos. Junto com o trabalho de um colega, Franz Wickhoff, são os primeiros trabalhos, em história da arte a considerar a arte da antiguidade recente segundo seus próprios termos e não como o colapso ou a decadência da arte clássica. De certa maneira *Kunstindustrie* pode ser entendido mais como a defesa filosófica do conceito de *Kunstwollen* do que um estudo da antiguidade recente:

"Em contraste com essa concepção mecanicista da natureza e da obra de arte, eu apresentei em Questões de estilo uma teoria teleológica, na qual eu vi a obra de Arete como um resultado de uma vontade artística específica e cheia de propósito [*Kunstwollen*] que se acha em conflito com proposta, material e técnicas. Pois estes últimos três fatores não tem mais aquela tarefa criativa atribuídas à elas, mas uma mais negativamente restritiva: elas formam, por assim dizer, os coeficientes de fricção no produto total."¹¹⁴⁵

O tronco dos conceitos de Riegl não tardaria a frutificar nas mãos de August Schmarsow (1858-1936) e Adolf v. Hildebrand (1847-1921). Trata-se de questões jamais postas em jogo na história da arte, mas sua especificidade na época é que dá a dimensão do problema. São problemas de ordem prática que custaram a ser percebidos e entendidos desde a sua dimensão teórica a não ser por gênios do porte de Adolf Loos e, um pouco mais tarde, Le Corbusier, que souberam dar forma às proposições.

arte espacial

August Schmarsow (1853-1936), historiador da arte, se opunha ao princípio do 'ato de vestir' [*Bekleidung*] de Semper e à análise formalista de Wöllflin. Partindo das idéias de Hans Auer e Alois Riegl, desenvolve a idéia de que a arquitetura é uma arte espacial e de que o espaço é parte importante da expressão psicológica de um período histórico em particular. Este foi o tema de sua arte inaugural em Leipzig, que registrou num texto intitulado *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (A Essência da Criação Arquitetônica, 1894).

constructos espaciais

Para Schmarsow a arquitetura não podia ser entendida senão a partir de dentro, o que o leva a ter que distinguir entre a idéia ou noção de espaço e a forma espacial da arquitetura. Para ele espaço era mais do que abrigo; era uma 'sala de jogos' [*Spielraum*] que incorpora os aspectos táteis, móveis e

¹¹⁴⁴ Riegl, A. (*Stilfragen*) *apud id.*, p. 375 (n. 81). (ing. orig., trad. livre)

¹¹⁴⁵ Riegl, A. (*Spätromische Kunstindustrie*), *id.*, p. 379 (n. 98). (ing. orig., trad. livre)

visuais do espaço. “Da caverna do troglodita à tenda árabe; da longa avenida processional do templo da peregrinação egípcia ao telhado do glorioso deus grego nascido da coluna; da cabana caribenha ao edifício do Parlamento Alemão (*Reichstag*) – podemos dizer, em termos gerais, que todos são, sem exceção, constructos espaciais [*Raumgebilde*]”, dizia¹¹⁴⁶. Mas o que é este ‘espaço’? Como anteparo a esta indagação o autor esclarece previamente que “mesmo o menor intento humano de fazer um fechamento espacial¹¹⁴⁷ pressupõe que a pessoa tenha alguma noção do seu intento espacial” e que, por isso, “chegamos à pré-condição final: a predisposição da forma intuída [*Anschauungsform*] que chamamos espaço.”¹¹⁴⁸

Raumgestaltung

Estimulada pelos sentidos, nossa imaginação espacial é como a semente de uma árvore que cresce e nos cerca de um mundo. O processo é claro, simples e inconfundível:

“O nosso sentido (=sentimento) do espaço [*Raumgefühl*] e nossa imaginação espacial [*Raumphantasie*] pressionam para a *configuração espacial* [*Raumgestaltung*], procurando sua satisfação na arte. Chamamos esta satisfação de arquitetura; num vocabulário raso, a *configuradora de espaço* [*Raumgestalterin*].”¹¹⁴⁹

Há muita inovação em seu modo de pensar e a mais importante delas, sem dúvida, é a consideração como *um* dos elementos arquitetônicos. Para Schmarsow há sempre uma intenção psicológica na configuração de espaços de quem cria para que os frui e vice-versa. Além disso, o autor demonstra muito cuidado em separar a configuração dos espaços internos do edifício de sua tectônica. No primeiro caso, não é o ‘espaço’ em si, mas a espacialidade de uma construção tri-dimensional. Os requisitos desta espacialidade são dimensões que permitem seu uso adequado e a tectônica tende a trabalhar os demais elementos como uma escultura. No entanto, a presença pura e simples da matéria é também a expressão da intensidade emocional deste ‘espaço’ delimitado. Tudo isso, claro, não se restringe só ao edifício, pois o conceito de ‘fechamento espacial’ têm implicações urbanísticas e com a paisagem em geral, pois espaço é uma pré-condição e a espacialidade uma qualidade comum à arquitetura, ao paisagismo e ao urbanismo.

Sem dúvida que as idéias de Schmarsow têm um grande poder descritivo, o que em si é algo extremamente importante para historiadores. Mas seu ‘manejo’ teórico também pode embasar atitudes práticas dos arquitetos face ao projeto e à obra. Mesmo que se seja para ‘validar’ intenções espaciais como o autor se refere de forma literal. Em outros textos, autor expande e detalha melhor estas idéias, se expandindo à história da arte, à psicologia e à estética positiva¹¹⁵⁰.

¹¹⁴⁶ Schmarsow, A. *The essence of architectural creation*, 1994, p. 286.

¹¹⁴⁷ O autor se refere a uma definição de um colega seu Eduard v. Hartmann. *Ibid.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*

¹¹⁴⁹ As dificuldades de tradução da terminologia para o inglês aí são notáveis. Na edição de Mallgrave a forma *Raumgestalterin* foi traduzida como ‘criadora de espaço’, forma comum no ambiente anglo-saxão, mas que aqui, evidentemente, só podemos aceitar como metáfora. Em alemão *Raum* é compartimento, mas também foi utilizada para se referir genericamente à espaço, noção que só começou a ser empregada a partir da geometria mongeana. Como não acreditamos que Schmarsow estivesse a expor metáforas, marcamos em itálico a nossa versão, baseada no significado mais raso da expressão alemã. (N.A.)

¹¹⁵⁰ Obras: *Barock und Rokoko: das Malerische in der Architektur: eine kritische Auseinandersetzung* (Barroco e Rococo, o pictórico na arquitetura: uma comparação crítica, 1897); *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde* (Sobre o valor das dimensões nos constructos espaciais humanos, 1896); *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang*

O aporte das idéias de Adolf v. Hildebrand (1847-1921), escultor notabilizado pela construção de fontes monumentais vem basicamente de seu livro *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (O problema da forma nas artes plásticas, 1893). Na publicação expõe sua distinção entre *Fernbild* e *Nahbild*, ou seja, entre a percepção da imagem num plano distante ou próximo. De acordo com o autor, quando o observador fica distante do objeto ele tem uma imagem predominantemente bidimensional (*Fernbild*). À medida que ele se aproxima perde a visão geral do quadro, só podendo percebê-lo todo por meio de outras visadas. A imagem deixa de ser puramente visual para ser também tátil. O *Nahbild*, então, se configura melhor com a realidade visual do objeto porque se estabelece um acordo entre o movimento dos olhos visualizando o objeto e a forma real do objeto. É a unidade do encontro de dois sentidos nas artes plásticas: “As artes plásticas sozinhas (as obras) situam a atividade (o foco), neste sentido a consciência (do fenômeno) se estabelece para renunciar a cada abertura entre a concepção da forma e a expressão, e buscar em ambos uma unidade de forma.”¹¹⁵¹

Pensado para grandes grupos escultóricos e jardins, o conceito de Hildebrand se mostra de fácil transposição para a arquitetura. O efeito da distância pode ser facilmente associado à escala da composição. Por exemplo, a percepção de um edifício a 100 ou 200m é de um perfil contra um fundo, a 50m talvez ainda estejamos entre a máxima possibilidade de contemplar o todo e perceber o conjunto de detalhes, a 25m já podemos distinguir os gêneros de ornamentação e a 5 ou 10m se ressaltam nuances de acabamento e texturas. Um grupo escultórico ou uma obra de arquitetura devem, em sua teoria, preencher todos os quadros possíveis de observação.

O que salta à vista, seja na apreciação de Schmarsow como na de Hildebrand, são suas vocações fenomenológicas, o que de certa maneira já terreno para futuras explorações filosóficas como as de Husserl, Heidegger e Cassirer. De outra forma e no sentido do passado resgata e atualiza a *sucession de tableaux* de Quatremère de Quincy. Também a partir de seus trabalhos a idéia de arte cíclica, com períodos de apogeu e decadência, transformou-se em anacronismo. Livre desta pecha, a arquitetura barroca deixa de ser uma coleção de aberrações para ser o testemunho de destreza técnica e superação dos conhecimentos de geometria, notação e efeitos pictóricos.

11.2 O legado de Viollet-le-Duc

Dentre os principais admiradores e difusores das idéias de Viollet-le-Duc, estão arquitetos cuja obra está totalmente orientada para a prática. Em todos eles se percebe a convicção de estarem trabalhando um estilo novo, moderno e, alguns casos, de recorte nacional. Todos são profissionais com uma visão extremamente pessoal dos objetivos que a arquitetura deveria buscar. Comum a todos eles encontramos o uso de analogias e metáforas biomórficas, um grau extremo de detalhamento e a excelência da execução técnica em todos os sentidos, como é característica do *Art Nouveau*.

De acordo com estas características, o time seria formado pelo francês Hec-

vom Altertum zum Mittelalter (Princípios fundamentais da ciência da arte na transição da antiguidade para a Idade Média, 1905).

¹¹⁵¹ „Die bildenden Kunst allein stellt die Tätigkeit dar, in der sich das Bewußstein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht.“ Hildebrand, A. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 1918, p. 26. (al. orig., trad. livre, parênteses nossos)

tor Guimard, pelo belga Victor Horta, pelo 'catalão' Antonio Gaudi e pelo americano Frank Lloyd Wright, todos nascidos entre as décadas de 1850 e 1860. Como se trata de obras bem conhecidas, fixaremos-nos em alguns pontos de inflexão em suas obras e algumas manifestações sobre a questão do estilo.

*linhas: alongamento
e ondulação*

Na França, país natal de Viollet-le-Duc, Hector Guimard (1867-1942), oriundo da *École des Arts Décoratifs* e da *École des Beaux-Arts*, onde travou conhecimento das teorias de Viollet-le-Duc. Sua adesão ao estilo teria se dado ao conhecer o *Hôtel Tassel* (1892-93) de Victor Horta em Bruxelas e cujo estilo tentou reproduzir à sua maneira no *Castel Béranger* (1898) em Paris. Após o sucesso desta obra¹¹⁵², as linhas superlongas do chicote que caracteriza o estilo fariam um encontro oportuno com a idéia de 'planta livre' e desenvolvimento orgânico advindas de Viollet-le-Duc, de forma muitas vezes literal (Fig. 11.8). As mesmas linhas superlongas que empregou em seu mobiliário também característico, levou para o desenho de equipamentos urbanos como no caso das estações do metrô de Paris, que apesar da aparência artesanal, são todas estruturas pré-fabricadas, produzidas em larga escala e montadas no local. O multi-empresário Guimard projetava, construía e mantinha uma marcenaria própria. Cuidava pessoalmente de todas as execuções e ainda entrava em concorrências públicas. Também empreendeu um loteamento nos arredores de Paris onde construiu alguns bangalôs no autodenominado *style* Guimard (Fig. 11.9).

As bases da produção de sua obra sugerem um caminho oposto ao da abstração. O prolongamento obsessivo da linha curva leva à deformação das superfícies, estendendo-se por outros materiais. Conforme a superfície estas linhas se desenvolvem de forma tridimensional. Em superfícies planas como vitrais, painéis cerâmicos, papéis de parede e tecidos assumem a propriedade bidimensionais do material. Resumidas pelo próprio Guimard, estas bases de produção de uma obra no estilo se constituem em levar em conta, no projeto e na construção, todas as circunstâncias confrontadas, mesmo que infinitas (1); harmonia de todas as construções com seu entorno (2) e o sentimento, que através do acordo da lógica e da harmonia, leva à expressão mais elevada da arte.¹¹⁵³

¹¹⁵² Algumas obras importantes de Guimard, neste sentido são o *Hôtel Mezzara* (1910), a Casa Coilliot (1898), o *Castel Henriette* (1899) e o *Hôtel Guimard* (1909).

¹¹⁵³ « La Nature est un grand livre dans lequel nous pouvons trouver notre inspiration et c'est également dans ce livre que nous devons chercher les principes qui, lorsqu'ils auront été trouvés, devront étre définis et appliqués par l'esprit humain selon les besoins humains. De cette étude, je tire trois principes qui devraient avoir une influence prédominante sur toute production architecturale : 1) La logique, qui consiste à prendre en compte toutes les circonstances de la situation à laquelle l'architecte est confronté, circonstances qui sont infinies dans leur variété et leur nombre ; 2) L'harmonie, ce qui veut dire mettre en accord toutes les constructions, non seulement avec les demandes auxquelles il faut répondre et les ressources financières disponibles, mais aussi avec leur environnement ; 3) Le sentiment qui, participant à la fois de la logique et de l'harmonie, est leur complément à toutes deux, et qui mène, par l'émotion, à l'expression la plus élevée de l'art. » Guimard, H. *L'Art Nouveau, l'avis d'un architecte*. Architectural Record, vol. XII, n° 2, 1902.



Fig. 11.8

Guimard.

École du Sacre Coeur, 1895.

Vista do Acesso.



Fig. 11.9

Guimard.

Bangalô (cerca de 1900).

Postal publicitário.

Einfühlung

Na Bélgica, Victor Horta (1861-1947), que conviveu com artistas pontilhistas no bairro de Montmartre em Paris, é provavelmente o introdutor do estilo *Art Nouveau* em arquitetura. É o estilo propagado pelos grandes magazines e as revistas de artes decorativas, mas que traduz ao mesmo tempo um cuidado artesanal e o espírito industrial de uma burguesia progressista e muito rica. Como manifestação cultural, o estilo é mais uma febre, praticamente se extinguindo após 1910. Suas formas curvas procuram exprimir o elã vital das plantas, seu crescimento e desabrochar. Estudá-lo é compreender um sistema construtivo aplicável à elaboração da arquitetura e do objeto. De fato, Horta se dizia influenciado não apenas por Viollet-le-Duc, mas também pelo *Einfühlung* e algumas idéias naturalistas¹¹⁵⁴, idéia que já era discutida em alguns círculos¹¹⁵⁵.

Nesse sentido, Horta se recusava a ver as curvaturas de seu trabalho como afetações artísticas e as reputava como formas estritamente práticas. Entretanto, a Casa Tassel (1892-93), primeira obra de arquitetura neste estilo, assim como sua própria casa, *Maison Horta* (1898, Fig. 11.10) são uma rica experiência de combinação de estruturas metálicas, jogos de níveis, clarabóias e motivos orgânicos de ornamentação. Embora suas fachadas assimétricas traíam um pouco o ordenamento axial das plantas, isto insinua uma certa preparação ao jogo de planta livre que seria melhor realizado por Guimard ou Gaudi. Quanto ao uso de estruturas metálicas em residências, isto já não era uma novidade em Bruxelas, na época. Outras obras importantes de Horta são Hôtel Solvay (1895 - 1900), *La Maison du Peuple* (1895), espécie de edifício comercial múltiplo com lojas, café e teatro¹¹⁵⁶, já demolido, e o Hôtel van Eetvelde (1895 - 1898).

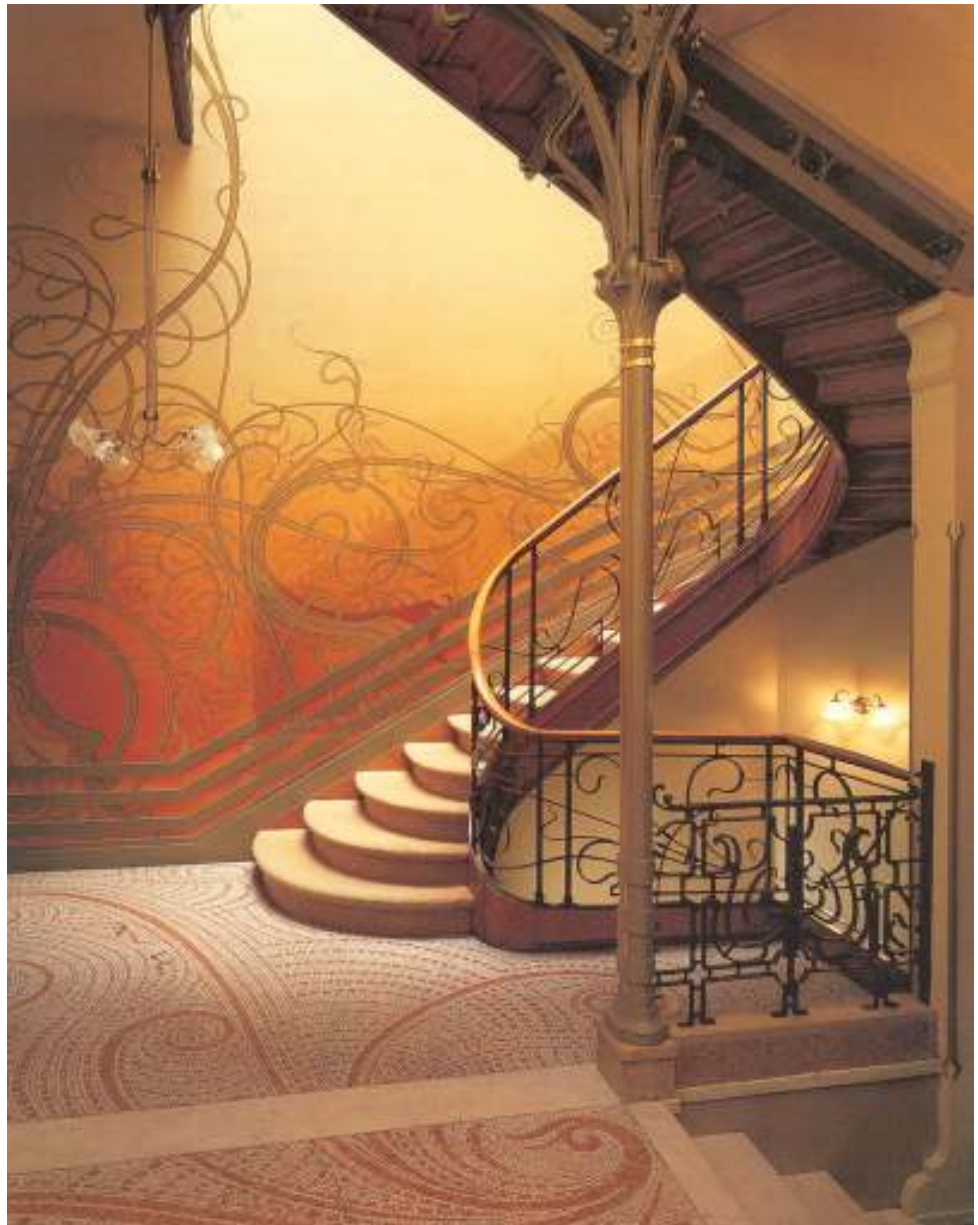
¹¹⁵⁴ O livro de W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, só seria publicado em 1907. (N.A.)

¹¹⁵⁵ de Fusco, R. *Historia de la arquitectura contemporanea*, 1981, p. 100.

¹¹⁵⁶ Projeto e obra contratados pelo Partido Operário Belga e pertenciam à Sociedade Cooperativa Operária de Bruxelas. *Id.*, p. 134.

Fig. 11.10

Horta.
Bangalô, 1858-72.
Postal publicitário.



*nacionalismo e
modernismo*

Na Espanha, mais precisamente na Catalunha, uma mistura de motivos medievais e mudéjares, mais as teorias de Viollet-le-Duc dão origem a um estilo único caracterizado por uma ornamentação prolixa e policrômica. O modernismo catalão como é mais conhecido, foi praticado por um grupo de arquitetos locais entre os quais se destacam Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) e Antonio Gaudí (1852-1926). O grupo, vinculado à *Lliga Regionalista* era de tendência religioso, conservadora, catalonista e monarquista.

Montaner era o líder político do grupo e o único a escrever sobre arquitetura. Foi o criador da expressão *Modernisme arquitectonic* para definir as características de algumas obras feitas na cidade de Barcelona por estes dias. Seu artigo *En busca d'una arquitectura nacional* (1878) registra a maneira com que muitos arquitetos tentavam construir estruturas que refletissem o caráter da Catalunha. Seus edifícios bem demonstram uma mistura de traços neoclássicos com motivos fantásticos oriundos da arquitetura hispano-árabe, onde tenta seguir as curvaturas do *Art Nouveau*.

São exemplo disto o Hospital de Sant Pau (1901-30, Fig. 11.11) e o *Palau de la Música Catalana* (1905-08).

Já o ultra-católico Gaudí, teve no Conde Eusebi Güell, um rico industrial, seu principal mecenas. Participou da Liga Regionalista e neste sentido apoiava Montaner. A descrição de sua obra se encaixa no mesmo perfil que apontamos acima com a diferença que em seu caso, as curvaturas do *Art Nouveau* ganham contornos não só do *Kitsch* como de um proto-surrealismo. O arquiteto justifica suas formas bizarras na natureza cujas curvas e ângulos estudou. As tensões da catenária nos hiperbolóides e parabolóides eram obtidas por maquetes, segundo um processo medieval que resgatou com o uso de fotografias.



Fig. 11.11

Gaudí.

Casa Vicens, 1883-85.

Vista da rua.



Fig. 11.12

Domenech i Montaner.

Hospital de Sant Pau, 1901-30.

Vista da frente.

Afora as questões técnicas, Gaudí, além de conhecer bem a obra de Viollet-le-Duc tinha no Conde Güell um cliente profundamente afeito às ideias de John Ruskin. A morte do conde trouxe sérios revezes ao arquiteto, que sem o mecenato não encontrou quem quisesse investir na continuidade de sua obra. À título meramente cronológico apenas alinhavaremos suas obras: Casa Vicens (1883-1885, Fig. 11.12); *Palau Güell* (1885-1889); Universidade das Teresianas (1888-1890); a cripta da igreja da Colônia Güell (1898-1916); Casa Calvet (1899-1904); Casa Batlló (1905-1907); Casa Milà (*La Pedrera*, 1905-1907); Parque Güell (1900-1914) e a fachada Natividade e a cripta da Sagrada Família (1884-1926).

*no outro lado
do Atlântico*

No outro lado do Atlântico, a Marcha para o Oeste transforma a cidade de Chicago num gigantesco entreposto comercial a meio caminho entre a eurocêntrica costa leste e os confins da costa oeste. Logo após os episódios da Guerra de Secessão, a economia americana conhece um surto de

prosperidade que duraria até a depressão de 1893. É neste período que podemos encaixar a figura de Louis Henry Sullivan (1856-1924), arquiteto, filho de imigrantes e que, tendo estudado no MIT por um ano, vai à Chicago, em 1873, trabalhar na reconstrução da cidade no escritório de William Le Baron Jenney. No ano seguinte vai à Paris, onde cursa a École de Beaux-Arts por um ano e se impressiona com o espírito de criação renascentista. Em 1879 entra para o escritório do engenheiro alemão emigrado Dankmar Adler (1844-1900), o *lieber meister* na alcunha de F.L. Wright, e no ano seguinte se torna sócio da firma agora sob a razão social Adler & Sullivan.

*form ever follows
function*

Daí até a crise de 1893, quando a sociedade se desfaz, é que as contratações vão de vento em popa. São dessa época os edifícios *Grand Opera House* (Chicago, 1880, demolido); *Auditorium* (1889) e *Wainwright* (St. Louis, 1890); *Pueblo Opera House* (Pueblo, 1890, demolido); *Union Station* (New Orleans, 1892, demolido); *Chicago Stock Exchange* (1893, demolido); *Union Trust* (St. Louis, 1893) e o *Guaranty* (Buffalo, 1894). Nestas obras se concentra a fama que cruza o Atlântico no sentido oposto¹¹⁵⁷. Mas qual a razão dessa fama? A resposta mais comum que podemos encontrar na bibliografia é o interesse pelo edifício em altura e a estrutura metálica independente. O que não deixa de ser uma boa razão, mas isso nos EUA, por estes dias, já não era nenhuma novidade. A outra resposta pode estar justamente na combinação do estilo neorromânico de seus prédios com a altura e seu inusitado efeito estético. Tudo feito sob a insistência de uma integração orgânica da forma e da função¹¹⁵⁸.

*o arranha-céu como
protótipo*

Em primeiro lugar, o arranha-céu americano nasce de uma combinação entre desígnios práticos e conveniências técnicas. Visto assim suas características são as de um protótipo que, como tal, ainda tenta encontrar o ponto de equilíbrio entre sua razão existencial e sua manifestação estética. Não havia precedentes históricos, nem teóricos para o fato. O emprego da estrutura metálica não apenas permitia a construção de prédios cada vez mais altos como permitia liberação de áreas nos pavimentos inferiores, antes ocupadas por espessas paredes. A proposta de Sullivan, primeiro na prática e depois como texto estava na subdivisão da fachada do edifício em moldes renascentistas de base, corpo e pedimento (coroamento). Claro que a cada uma destas partes foram adicionados vários pavimentos e ainda criadas subdivisões, como no caso do *Auditorium Building* (Fig. 11.13), que de certa maneira tentam acompanhar a subdivisões funcionais internas do edifício. Para Sullivan o arranha-céu (*skyscraper*) era um símbolo da cultura americano, um novo tipo arquitetônico cujo tratamento estética ainda tinha que ser resolvido. Isto é em síntese o que propõe em seu texto *The tall office building artistically considered* (1896).

*ornamentação
orgânica*

Em segundo lugar, o ornamento não era para Sullivan algo dispensável. Seus ornamentos acompanham de certa forma os desenvolvimentos do

¹¹⁵⁷ Sua *Golden Doorway* do *Transportation Building* (1891) apresentado em maquete na Feira Mundial de Chicago (1893) recebeu um prêmio, no ano seguinte, da *Union Centrale des Arts Decoratifs* em Paris. (N.A.)

¹¹⁵⁸ 'Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling.' Sullivan, L. *The tall office building artistically considered*, 1896. (itálico orig.)

Art Nouveau europeu com seus motivos tomados da flora. Em seu caso eles se comportam como heras e vinhas nas fachadas, irrompem em determinados pontos da composição, como se a propor enquadramentos e um determinado tipo de olhar, como no caso do *Guaranty Building*, em Buffalo, e da loja Carson Pirie Scott (Chicago, 1899). Outros motivos de seu repertório eram as faixas verticais, as frisas decoradas, o emprego da terracota, as cornijas 'florentinas' e os arcos massivos presentes nos acessos, nas próprias cornijas e nos interiores, eventualmente. A manipulação das intrincadas formas ornamentais é exposta em 19 pranchas em *A System of Architectural Ornament* (1924), onde expõe a origem geométrica de suas delicadas formas, que é atribuída a uma mistura de influências asiáticas (indianas), medievais (nós) e célticas.

Os escritos de Sullivan¹¹⁵⁹ se concentram na época posterior à dissolução da sociedade com Adler, quando abriu seu próprio escritório e se dedicou a encargos menores como agência bancárias, dentre outros¹¹⁶⁰. Nestes outros escritos ele reafirma e detalha um pouco suas idéias já expostas no texto sobre os arranha-céus. Insiste que o desenho do edifício deve ser integral e orgânico a sua finalidade e que a arquitetura deve visara vida social e valores de seu tempo e lugar e não deveria se basear em estilos históricos. De qualquer forma, os traços nacionalistas (ou autóctones) já transparecem como um foco de resistência à tradição europeia. Embora não haja indícios de que tenha se orientasse segundo o pensamento de Viollet-le-Duc, é sabido, por testemunho de Frank Lloyd Wright, que conhecia muito bem a obra desde os tempos da *École*. Mas sua obra, no conjunto, parece convergir para uma perspectiva mais eclética no sentido dos conceitos de Semper, mas desde ponto em diante ainda há muito a ser investigado.

A influência da estética organicista de Sullivan sobre o jovem Wright foi permanente. Começando como aprendiz no escritório de Adler e Sullivan, a partir de 1890 se tornou o encarregado dos projetos residenciais do escritório até ser demitido por Sullivan por estar aceitando encomendas fora do escritório. Entre 1900 e 1917 projeta uma série de residências suburbanas em Chicago, onde um estilo original ia aos poucos se configurando. O *prairie style* (estilo das pradarias), como ficou conhecido, foi justamente o que chamou a atenção de seus colegas europeus por seus telhados baixos e de beirais largos, perfis bem definidos, lajes projetadas, terraços e o uso constante da alvenaria à vista, como no caso da Casa Robie (Fig. 11.14). A divulgação de sua obra na Europa ocorreu quando de sua estada por lá (1909-11) e por via do editor alemão Ernst Wasmuth¹¹⁶¹, especializado em publicações de arte (*Art Nouveau*, especialmente), que publicou em litografias suas obras do período no *Studies and Executed Buildings of Frank Lloyd Wright* (2 Vols., 1910-1911), que ficou conhecido como o *Wasmuth Portfolio*.

¹¹⁵⁹ *Kindergarten Chats* (1901-02), *Autobiography of an Idea* (1924), *Democracy: A Man-Search* (1961, póstumo).

¹¹⁶⁰ Bayard Building (Nova Iorque, 1898), Van Allen Building (Clinton, Iowa, 1914); St Paul's Methodist Church (Cedar Rapids, Iowa); Krause Music Store (Chicago, 1922).

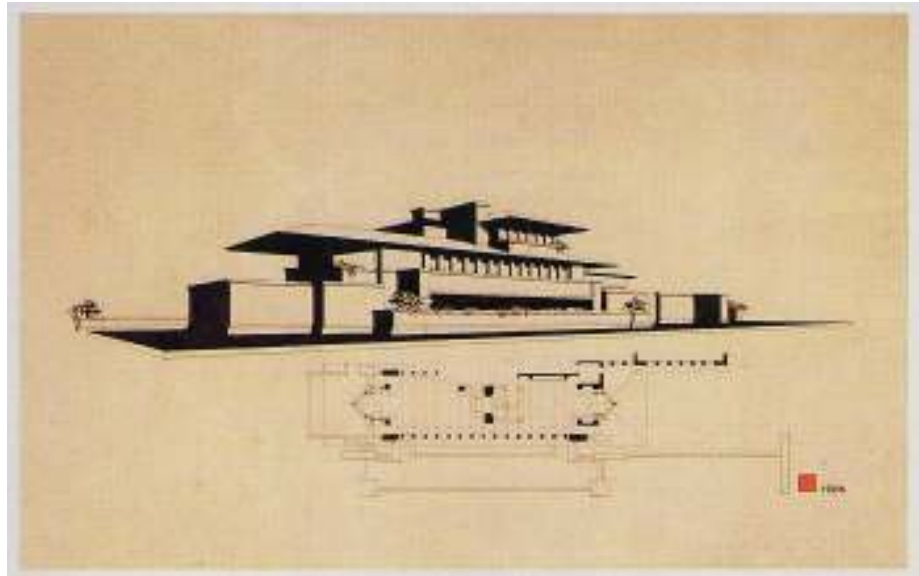
¹¹⁶¹ Era editor da obras de van de Velde. (N.A.)

Fig. 11.13

Sullivan.
Auditorium Building,
1889.
Vista da rua.

**Fig. 11.14**

F.L. Wright.
Casa Vicens, 1883-85.
Vista da rua.

**Fig. 11.14**

F.L. Wright.
Taliesin, 1911.
Vista no platô da
colina.



**Fig. 11.15**

Hiroshige.
Gravuras (cerca de 1830-50).

Segundo o filho de Wright, John Lloyd, seu pai conhecia muito bem a obra de Viollet-le-Duc e possuía a coleção completa do *Dictionnaire*, única obra escrita sobre arquitetura cuja leitura recomendava. Mas a produção de Wright tem certamente outras influências que podem ser apontadas. Ele constantemente se referia à produção arquitetônica como *Gesamtkunstwerk* o que de fato pode ser observado em suas obras, projetando dos jardins ao mobiliário, decoração interna e caixilharia¹¹⁶². Era também colecionador de gravuras japonesas, Hiroshige particularmente¹¹⁶³ (Fig. 11.15), que costumava presentear aos clientes e vendê-las, como *marchand*, à museus americanos. Do seu interesse pela arte japonesa, resulta sua primeira viagem ao Japão (1905).

Na volta à América, Wright dá início à construção de Taliesin (East), espécie de ateliê, escola livre e residência, situado no topo de uma colina de terreno que era de herança familiar em Spring Green, Wisconsin. Na propriedade expõe uma série de conceitos de projeto que incluem relacionamento com a paisagem, separação de zonas de convívio, materiais e estruturas aparentes. Mas o que mais se destaca é a influência japonesa no tratamento da paisagem. As atividades em Taliesin terminariam em circunstâncias trágicas em 1914. Mas um ano antes, entre este acontecimento e sua ida ao Japão em 1913, projeta o *Midway Gardens*, uma cervejaria ao livre nos moldes das que existem na Alemanha e na Áustria.

Uma vez no Japão, foi encarregado de um projeto para o prédio (não construído) da Embaixada Americana em Tóquio (1914), circunstância em que foi provavelmente contratado para o encargo do Hotel Imperial (1915, projeto), entre outras encargos menores. Na mesma época desenvolve projetos em estilo inspirado nas ruínas pré-colombianas¹¹⁶⁴ como a Casa Hollihock (Califórnia, 1917). Reside no Japão de 1917 até 1922.

A obra de Wright deste período é a extensão de um modelo de criação em parte autóctone, em parte *Art Nouveau*. Deste último, purgou-o de suas linhas curvas, aproximando-se de uma expressão mais geométrica e reticulada. O emprego dos materiais pode ser considerado uma extensão da linha neorromânica, mas com traços que ele pretendia 'autóctones'. Nesta linha prosseguiria até suas últimas obras, salvo exceções, como as casas do deserto, a *Fallingwater* (1934) e *Taliesin West* (1937) e todas em grande parte tributárias das experiências em *Taliesin East*.

Seus intentos de uma cultura orgânica de projeto e construção, comparativamente, se inserem dentro dos mesmos quadros estéticos que se referem a uma parte da produção européia que já expusemos aqui. Os vínculos com os modelos europeus não estão explícitos em textos, mas implícitos na prática e nos intentos e confirmados através de testemunhos pessoais. Os traços de uma cultura orgânica em seu caso dizem respeito à relação entre os desígnios do cliente e do sítio, sem nenhuma idéia prévia de estilo, solução ou tipologia. Os materiais são preferencialmente os encontrados na região como pedras, tijolos e, particularmente, madeiras. Nisso pouco há que o dife-

¹¹⁶² São deste período as obras: Casa e estúdio de Frank Lloyd (Oak Park, Illinois, 1889-1909); Casa Winslow (River Forest, Illinois, 1894); Casa Willits, *cottage* e estúbulos (Illinois, 1901); Casa Dana-Thomas (Springfield, Illinois, 1902); Edifício Administrativo Larkin (Buffalo, New York, 1903); Casa Martin (Buffalo, 1903-1905); Templo Unitariano (Oak Park, Illinois, 1904); Casa Robie (Chicago, 1906-09) Casa Westcott Residence (Springfield, Ohio, 1908); Frederick C. Robie Residence (Chicago, Illinois, 1909) e Taliesin I (Spring Green, Wisconsin, 1911).

¹¹⁶³ Gravurista japonês (1797-1858) do século XIX. (N.A.)

¹¹⁶⁴ Além da casa Hollyhock, o outro projeto é a Casa Ennis, (Los Angeles, 1923).

rencie também do congêneres europeu. Porém os ingredientes de uma cultura suburbana, a preocupação com questões climáticas, itens de conforto, a disponibilidade de recursos inexistentes na Europa e a intenção de relegar modelos históricos europeus por idéias e motivos autóctones já são de fato características que assumiam uma importância até então sem precedentes.

Fig. 11.16

John Turner.
Avalanche, 1911.
Óleo.



11.3 O legado de John Ruskin

Na Inglaterra, os aportes mais relevantes da crítica estética de John Ruskin (1819-1900) são normalmente obscurecidos por certo tipo de descrição que o apontam como um clérigo ao mesmo tempo conservador e solcialista, empenhado no resgate do prazer do trabalho artesanal e contrário em tudo à moderna sociedade industrial. Um exame mais atento de seus escritos mostra uma pessoa preocupada com a procura de uma sensibilidade mais natural e próxima da natureza. Para ele era necessário que as pessoas se reencontrassem com a verdadeira sensibilidade, ou seja, aquela não sujeita a juízos acadêmicos, nem a juízos prévios.

Em *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice* (v. I, 1851; v. II-III, 1853) Ruskin via no 'gótico decorado' uma das formas mais elevadas que a arquitetura já havia alcançado. Abominava o uso da perspectiva na pintura e via a obra de Rafael um bom motivo para rejeitar a 'arte clássica'. Considerava a perspectiva e a arte neoclássica de sua época como produtos estandardizados. Para ele a axialidade um ato mecânico e produtivista em tudo desfavorável à arte como observação e construção paciente da obras de arte como um modo de ver e ser vista. Por isso via a arte clássica sempre associada à desenvolvimentos modernizantes e à Revolução Industrial, que resultava em edifícios como Palácio de Cristal, o qual considerava como uma estufa hipertrofiada.

Fig. 11.17

Phillip Webb.
Red House, 1877.
Vista do pátio de
entrada.



Ao refutar a arquitetura calcada em métodos de composição, insiste cada vez mais na pictoricidade do efeito particular, numa concepção de arte onde a pátina do tempo não fosse considerada um problema, mas uma virtude. O *grandeur* do efeito monumental lhe era repulsivo, e propunha o charme de circunstâncias despreziosas. Assim, via no período gótico uma sociedade utópica, socialista e cristã, onde a obra era construída coletivamente e onde o artista e seu público mantinham uma estreita relação de entendimento. Em seus escritos, Ruskin influenciou um público amplo¹¹⁶⁵. Nos Estados Unidos, suas idéias foram praticadas em comunidades cristãs da costa leste.

John Ruskin desenhava muito bem e era um ótimo aquarelista. De família abastada, praticou o mecenato e foi protetor de John Turner, artista cujo trabalho provavelmente melhor sintetizava para ele os indícios de uma nova sensibilidade que tanto almejava. O primeiro caso de aplicação prática de suas idéias em arquitetura foi na Casa Morris (1877, Fig. 11.17), de Phillip Webb, uma enorme casa rural, com alvenaria deixada aparente no interior e no exterior, projetada nestes termos a pedido do proprietário William Morris. A *Red House*, como também ficou conhecida, constituiu de fato um protótipo da habitação unifamiliar suburbana e cujos reflexos podemos observar nos temas assimétricos e pitorescos do *Art Nouveau*, em Wright, Gaudi e Muthesius, bem como de seus compatriotas Voysey e Mackintosh.

11.4 Gramáticas do Ornamento

A cultura ornamental do séc. XIX tem em Owen Jones (1809-74), arquiteto, adepto das artes decorativas e da policromia e do uso da cor na decoração, talvez o seu maior divulgador. O paralelo de sua obra pode se feito com a de Aloïs Riegl. Se este foi o teórico por excelência do ornamento, Owens foi

¹¹⁶⁵ Outros escritos de John Ruskin relacionados ao tema e não citados: *Lectures on Architecture and Poetry* (Edinburgh, 1853); *Architecture and Painting* (1854); *The True and the Beautiful in Nature, Art, Morals and Religion* (1858).

o compilador de gama ampla e variada de formas ornamentais registradas em forma de cromolitografia, técnica em que foi pioneiro. Trabalhou em alguns estandes do Palácio de Cristal, onde travou contato com Semper. Para ele a cor era fundamental. Dizia que a “forma sem cor é como um corpo sem alma.” Em 1852 ele deu início à aulas no recém formado *Department of Science and Art*, fundado por Henry Cole. Trabalhando juntos, Jones desenvolveu um método de criação de ornamentos a partir de 37 axiomas, que apareceram na edição do *Grammar* de 1856.

Registrou suas coleções em várias publicações¹¹⁶⁶, onde constava um universo de formas ornamentais presentes em arquitetura, mosaicos, pavimentações, telhas e símbolos presentes na cultura de vários países. Destas compilações a mais importante é sem dúvida *The Grammar of Ornament* (1856), uma publicação com cerca de cem pranchas coloridas produzidas com alto requinte gráfico (cromolitografia) com a representação de ornamentos da China, Pérsia, Índia, Arábia e Península Ibérica, dentre outros. Nas pranchas é bem interessante o uso de matizes e palhetas de cores em cada em alguns ornamentos. Na época, quando a discussão sobre policromia ainda estava no auge, a obra atraiu muito interesse e se mostrou útil para introdução às formas decorativas em várias culturas que Jones viajou e estudou. Mas sua influência, além da beleza própria do trabalho, teve sua maior influência sobre a decoração e desenho de produtos industriais¹¹⁶⁷. Sob outros aspectos, mais tarde também teria influência em abordagens mais teóricas e específicas como a *Gramaire des Arts de Dessin* (1867) de Charles Blanc, *The Grammar of the Lotus* (1891) de W.H. Goodyear e o já citado *Stilfragen*, de Riegl.

Fig. 11.18
Owen Jones.
The Grammar of Ornament, 1856.
Vista no platô da colina.



¹¹⁶⁶ *Plans, Elevations and Details of the Alhambra* (1835-1845); *Designs for Mosaic and Tesselated Pavements* (1842); *Encaustic Tiles* (1843); *Polychromatic Ornament of Italy* (1845); *An Attempt to Define the Principles which regulate the Employment of Color in Decorative Arts* (1852); *Handbook to the Alhambra Court* (1854); *One Thousand and One Initial Letters* (1864); *Seven Hundred and Two Monograms* (1864); *Examples of Chinese Ornament* (1867).

¹¹⁶⁷ Kruft, H.W. *A History of Architectural Theory - from Vitruvius to the present*, 1994, p. 330.

11.5 A dissidência alemã

Na Alemanha de fins do século se esboçam algumas reações às superafetações do *Art Nouveau*, em parte porque o movimento estava se esvaziando, em parte porque seus praticantes não haviam deixado seguidores à altura. O *Deutscher Werkbund*, associação de artistas, artesãos e industriais¹¹⁶⁸, fundada em 1907, foi o ambiente que acolheu uma amálgama de idéias variadas. Ali havia os que defendiam a melhoria da qualidade geral do artesanato e os que defendiam um padrão artesanal, na forma de uma qualidade de desenho, para a produção industrial. A situação alemã era de grande progresso econômico, resultado do trabalho de organização das forças produtivas do país desde a década de 1860. Em suma, a teoria era pouca e a demanda, grande. Dessa forma ou a arquitetura busca uma forma de contribuir com a melhoria das condições psíquicas das pessoas ou abre mão de quesitos supérfluos à vida cotidiana das pessoas. É o que podemos divisar nas atitudes e manifestações de dois dos mais importantes arquitetos deste movimento.

Herrmann Muthesius (1861-1927), arquiteto e diplomata, trabalhou com Paul Wallot, o arquiteto do *Reichstag*, e depois para uma firma alemã em Tóquio. Depois, como adido cultural da Embaixada Alemã na Inglaterra, estudou por seis anos a arquitetura residencial inglesa e que resultou no seu volume *Das Englische Haus* (A Casa Inglesa, 1904). Ao retornar à Alemanha em 1904, iniciou prática privada.

Muthesius, à época da publicação de *Das Englische Haus*, estava muito interessado na filosofia do movimento *Arts and Crafts*, criado segundo as idéias de John Ruskin e pelas movimentações de William Morris e segundo as quais o ensino de design deveria ser feito em pequenas comunidades de artistas. Do movimento lhe interessava particularmente a proposta de uma arquitetura com ênfase na função, expondo os materiais de forma honesta e despreziosa, para ele um excelente contraponto às ostentações historicistas e à obsessão com o ornamento na arquitetura alemã do século XIX. Fascinado com a arquitetura de Charles Mackintosh e com as escolas de design inglesas, acreditava que esforços no sentido de uma maior habilidade artesanal poderiam ser benéficos à economia alemã¹¹⁶⁹.

Polemista, suas manifestações sobre a qualidade dos produtos alemães lhe renderam muitos percalços e disputas com associações industriais e de artesãos. E da mesma forma quanto ao 'recobrimento' de monumentos com outros estilos ou contra as afetações do *Art Nouveau* e do *Jugendstil*. Para ele o 'ondulante sentimento das linhas' nada tinha a ver com os materiais e que seria melhor 'colar' os ornamentos vegetais nas paredes dos edifícios. E ainda propunha que entre conteúdo em forma o desenho de um edifício deveria ser 'ajustado exatamente à função'. Mas apesar de tudo isto, não soube aceitar a arquitetura dos modernos da Bauhaus, para ele, mais uma moda passageira como o *Art Nouveau*.

Contudo, Muthesius foi um arquiteto prolífico, contruindo mais de 60 casas de campo, algumas de grandes dimensões, residências urbanas e

¹¹⁶⁸ Kruft, *op. cit.*, p. 369.

¹¹⁶⁹ de Fusco, *op. cit.*, p. 184.

várias colônias suburbanas (*Siedlungen*) demandados por grandes empresas para alojamento de operários e suas famílias¹¹⁷⁰. Além do já citado sobre a casa inglesa também escreveu *Stilarchitektur und Baukunst* (Arquitetura de estilo e Arte da Construção, 1902) e *Wie baue ich mein Haus* (Como eu construo minha casa, 1915).

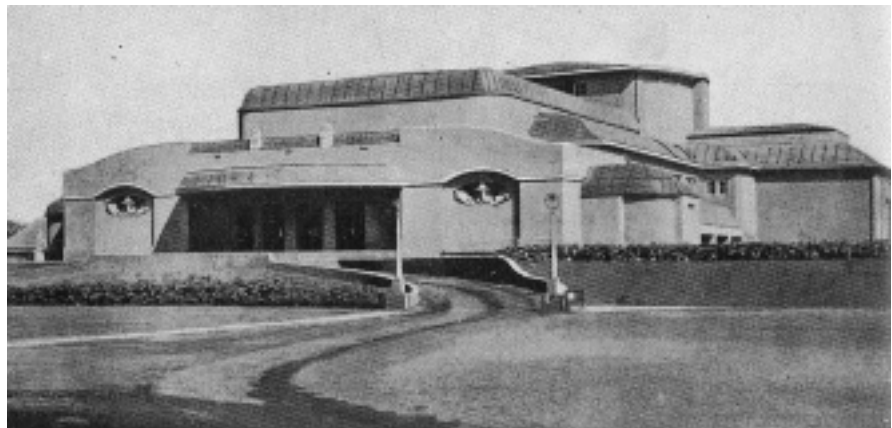
Fig. 11.18

Muthesius.
The Grammar of
Ornament, 1856.
Vista da rua.



Fig. 11.18

van de Velde.
Teatro do Werkbund,
1914.
Vista do acesso
principal.



Por sua vez o belga Henry van de Velde (1863-57), pintor, designer e arquiteto, está incluído entre os alemães por sua participação no *Deutscher Werkbund* e por ocupar a direção da *Kunsgewerbeschule* em Weimar (1902-15). Quando jovem pintor se deixou influenciar pelo estilo de Paul Signac e Georges Seurat e aderiu ao estilo neo-impressionista. Após conhecer as pinturas de van Gogh, foi um dos primeiros a seguir os estilos do pintor holandês. Mais tarde, em 1892, ele abandonou a pintura e se dirigiu à decoração e arquitetura de interiores. Projetou móveis e interiores para a galeria parisiense *L'Art Nouveau* em 1895, cujo nome foi depois associado

¹¹⁷⁰ Dresden-Hellerau, Duisburg, Emden, Alt-Glienecke, Halberstadt, Leipzig-Lößnig, Marienbrunn, Stettin, Königsberg, Herleshausen, Berlin-Tempelhof, Vacha, Nauen e Grünberg.

ao movimento.

No corpo do *Deutscher Werkbund* ele faria oposição à Muthesius. Enquanto van de Velde defendia a individualidade dos artistas, o segundo clamava pela estandardização como chave para o desenvolvimento. Sua visão da arquitetura está perfeitamente enquadrada dentro dos cânones da analogia orgânica comum ao *Art Nouveau*:

"Um edifício pode pertencer a qualquer uma das artes aplicadas, ao cira um deles se deve prestart atenção em assegurar que ele e o seu aspecto exterior estejam de acordo com seu propósito designado e sua forma natural. Nada é legítimo se não forma um organismo ou uma ligação ntre vários organismos. Nenhum ornamento pode ser permitido se não puder ser organicamente absorvido."¹¹⁷¹

Ele, assim como Horta, está entre os primeiros que aderiram ao conceito de *Einfühlung*, antes do mesmo ser publicado por Worringer. Van de Velde cedo demonstrou interesse pela aproximação da arquitetura com a psicologia e o fez, inclusive, no sentido terapêutico do termo, como pouco depois o fariam os expressionistas alemães.

A partir de 1902 Van de Velde dedica-se mais ao ensino, embora ainda mantivesse algumas outras encomendas. O prédio da *Kunsgewerbeschule* (1907) é projeto seu e albergou o primeiro núcleo da Bauhaus (1919-24), até ela ser transferida para Dessau. Também projetou o Teatro da exposição do *Werkbund* (Colônia, 1914). Escreveu alguns textos¹¹⁷² dos quais o mais importante é *Der neue Stil* (1907) e outro do editor Wasmuth sobre o *Art Nouveau* francês *Der Neue Stil in Frankreich* (1925).

11.6 A Academia: de si para si mesma

Se durante pelo menos três quartos do séc. XIX, a *École des Beaux-Arts* reinou absoluta como centro polarizador do debate arquitetônico, no último quartel do século a concorrência com outros centros no norte da Europa começaram a ofuscar seu brilho. À medida que a *École* se reorganizou após os acontecimentos de meados do século, a academia, de certa maneira, se afastou do debate político e se concentrou em suas próprias atividades. De todo modo, como vimos até aqui, tudo o que acontecia de importante no resto da Europa era discutido em seus corredores e ateliês e vice-versa.

Não havia na *École* nenhuma doutrina, teórico ou teorista oficial. A única publicação que chegou a ter um status próximo disso foi o *Traité d'architecture* (1º Vol., *Art de bâtir*, 1850; 2º Vol, *Composition des Édifices*, 1858) de Léonce Reynaud (1803-80), oficialmente reconhecido como recurso bibliográfico¹¹⁷³. A importância de seu *Traité* está no fato de marcar a passagem da geometria analítica de Monge para os conhecimentos físico-matemáticos da formação dos engenheiros da *Polytechnique*, ou seja, no primeiro volume ele introduz cálculo e noções de resistência dos ma-

¹¹⁷¹ V. de Velde, H. *Was ich will*, 1901.

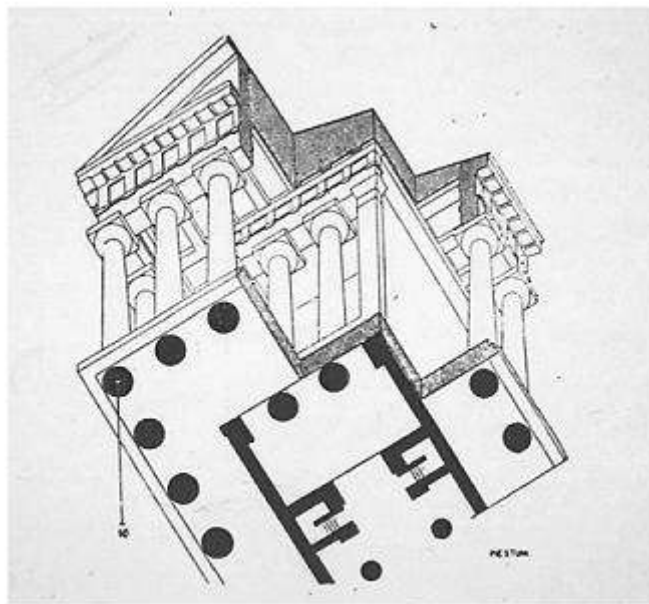
¹¹⁷² *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* (1901), *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), *Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel* (póstumo, 1955).

¹¹⁷³ Puppi, M. Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro. In: 19&20 (revista eletrônica). Volume III, n. 2, abril de 2008.

teriais¹¹⁷⁴. No segundo, expõe sua teoria da composição como um todo orgânico “um todo maior que a simples soma das partes, um organismo complexo que gera as partes ao invés de ser gerado por elas”¹¹⁷⁵.

Seguindo a tradição politécnica de publicações sobre arquitetura, Auguste Choisy (1841-1909), engenheiro, filho de arquiteto. aluno de e professor da *Polytechnique*. Entrou para *Polytechnique* em 1861 e foi aluno de Reynaud. Conclui o curso na *École des ponts et chaussées* em 1866 e partiu para a Itália. Serviu na guerra de 1870 como engenheiro onde conhece Viollet-le-Duc, que o cita no *Dictionnaire Raisoné*. A partir de 1876 passa a ensinar história da arquitetura na *École Polytechnique*, passando, no ano seguinte à *École Nationale des Ponts et Chaussées*, onde lecionou até 1901.

Em 1899, após outras publicações prévias¹¹⁷⁶, publica *L'Histoire de l'architecture*. O livro, em seu conjunto, inova pela apresentação de comparativos de exemplos históricos da arquitetura mundial em vistas axonométricas, num sistema em que “uma só imagem movimentada e animada o edifício em si toma lugar de uma figuração abstrata, fracionada em planta corte e elevação”¹¹⁷⁷ e onde leitor poderia perceber, de uma só visada a interação imediata de todos estes elementos.



A obra trata da história da arquitetura da pré-história ao século XVIII. A exclusão do século XIX se deu, segundo o próprio autor, pela alegação de falta de subsídios históricos. Em cerca de 1.700 desenhos, ele expõe, de forma compreensiva e sistemática, os diversos métodos de construção de cada cultura e suas formas respectivas. A tese central do livro é de que a forma dos edifícios segue o ambiente e as condições culturais e que a arquitetura é muito mais uma obra coletiva do que de um gênio individual. Deve-se ressaltar, ainda, que o trabalho de Choisy também inova ao

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

¹¹⁷⁶ *L'Art de bâtir chez les Romains* (1873) - inaugura a utilização de perspectivas axonométricas; *L'Art de bâtir chez les Byzantins* (1883); *Études épigraphiques sur l'architecture grecque* (1883). Após a *Histoire* ainda publica *L'Art de bâtir chez les Égyptiens* (1904).

¹¹⁷⁷ Choisy, A. *Historia de la arquitectura*, 1951 (preâmbulo). (esp. orig., trad. livre)

chamar de História da Arquitetura a um repertório de formas culturais e por dar-lhes um tratamento técnico e diferenciado da História da Arte.

Além da publicação, Choisy acrescentou alguns pontos interessantes à teoria da arquitetura. Viajou à Grécia e constatou, por medição a curvatura do estilóbato e foi o primeiro a propor que a curvatura dos templos permitia uma correção das deformações óticas de forma a parecerem retilíneas. Também observou que os construtores gregos tinham ido muito mais além da simetria e do alinhamento axial, pois ele notou que os monumentos interagiam entre si formando paisagens complexas. Na sequência criou o termo *modenatura*, para se referir ao controle da emoção pelo estímulo visual, princípio enfaticamente citado por Le Corbusier em *Por uma Arquitetura*.¹¹⁷⁸ Outra contribuição estética igualmente importante é fato de suas axonometrias darem relevância ao comportamento das linhas de forma das obras apresentadas, separando-as da ornamentação e de efeitos de textura. Com isso consegue suscitar, embora sem enunciar nestes termos, uma noção de morfologia.

Na *École*, o único título a tratar de teoria de arquitetura de forma extensa, seria o tardio *Éléments et théories de l'Architecture*, de Julien Azais Guadet (1834-1908). O arquiteto, professor, aluno de Labrouste e *Prix de Rome* de 1864, foi admitido na *École* em 1871, tornando-se primeiramente *patron d'atelier* e, a partir de 1894, professor de teoria da arquitetura. Ainda como aluno esteve entre os que se opuseram à admissão de Viollet-le-Duc. Foi basicamente um professor, que ocupou postos na administração civil francesa. Foi colaborador de Garnier na construção da *Ópera*. Sua obra mais conhecida¹¹⁷⁹ é o *Hôtel des Postes* (Paris, 1878-84) e trabalhou na reconstrução do teatro da *Comédie Française*, incendiado em 1900. Entre seus alunos mais conhecidos estão Tony Garnier e Auguste Perret.

Em seu volumoso tratado, publicado em três volumes entre 1901 e 1904, faz uma síntese tardia¹¹⁸⁰ da teoria praticada na *École*. Como teórico, sua importância se deve à defesa da composição e à racionalização dos procedimentos construtivos. No *Éléments et théories* Guadet apresenta um leque de problemas e soluções arquitetônicas (tipologias) repertorizadas pela história da arquitetura. Os exemplos procuram mostrar a adequação das soluções aos problemas apresentados, técnica e formalmente, levando em consideração, inclusive, os desígnios do cliente. Dessa forma o peso da tradição poderá dissuadir o arquiteto das formas fantasiosas pelos caminhos da prudência e da estética canônica. Cânone que nada mais é do que “um conjunto de convenções apoiadas na tradição, ou seja, no conhecimento empírico acumulado pelas gerações que nos antecederam.”¹¹⁸¹

Mas o papel da tradição é relativo. Se entendermos o cânone como um incontornável apelo à tipologia, isto é apenas uma disposição inicial, a primeira tentativa de acordo entre o conteúdo e a forma. No projeto, as adequações entre o tipo, a forma e o conteúdo já são uma transformação. Controla-se o processo desde o início, mas o resultado ainda guarda algo de o imprevisível. Este é papel da composição para Guadet, por isso “A

¹¹⁷⁸ Le Corbusier. *Por uma arquitetura*, 1981.

¹¹⁷⁹ Pereira, C.C. *Teoria Acadêmica e Projeto Arquitetônico: Julien Gaudet e o Hôtel des Postes de Paris (1880)*. In: ARQTextos nº 6, 2005, p. 84-93.

¹¹⁸⁰ Kruft, *op. cit.*, p. 288.

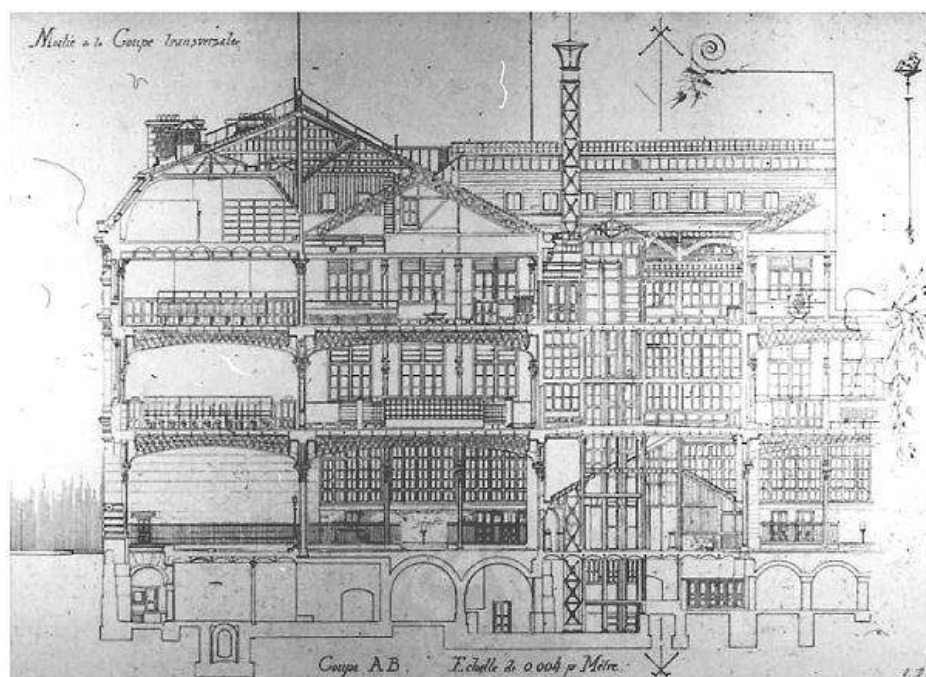
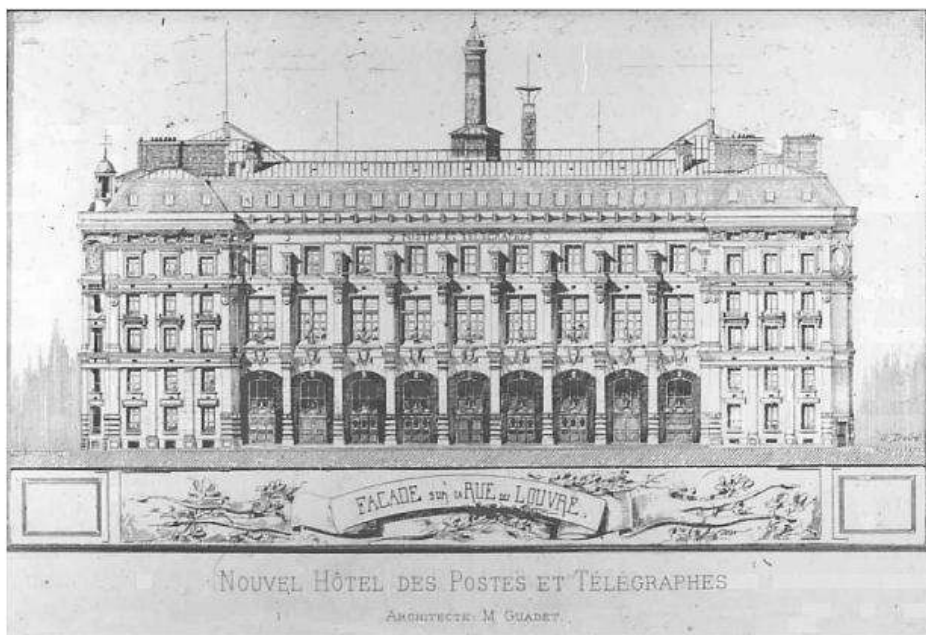
¹¹⁸¹ Guadet, J. *Éléments et théories de l'Architecture*, v.1.

composição não se ensina, ela não se aprende a não ser através dos ensaios múltiplos, dos exemplos e dos conselhos, e da experiência própria se superpondo à experiência alheia.”

Não podemos esperar de Guadet nenhum rompante revolucionário. Sua mensagem em certo sentido remete ao Blondel mais novo, que prescrevia um equilíbrio entre a inovação e a tradição. Mas no caso de Guadet, a balança parece pender ora para o passado, quando parece se alinha com certa expressão neobarroca, ora para o futuro, quando se põe a refletir sobre compartimentos e circulações. Há um mundo em transformação na teoria de Guadet. O capítulo do ecletismo na arquitetura do séc. XIX estava virando a sua própria página. A reação de Guadet é diastólica, tentando manter unidos os fragmentos de uma tradição em vias de desagregação.

Fig. 11.18

Guadet.
Hôtel des Postes,
1878-84.
Fachada e corte.



Conclusões

Várias são as constatações a que podemos chegar pelo que vimos no decorrer deste trabalho. De acordo com as evidências levantadas, referenciadas e documentadas, o estilo nunca foi um elemento neutro na arquitetura, tampouco se restringiu ao uso de ordens e ornamentos. No entanto, cada ciclo da história da arquitetura é marcado por uma configuração mais ou menos clara da hierarquia de seus componentes. A Teoria da Arquitetura retrata tudo isso ainda que com certa dose de idealidade nas formas históricas de publicação, ou seja, tratados, *oeuvres*, ensaios e artigos. À medida que a prática profissional vai consolidando socialmente seu *status*, desaparecem os tratados e assomam os ensaios. Com o desenvolvimento da tecnologia, a partir do séc. XIX, aparecem os artigos técnicos e as 'teorias'. A introdução da palavra teoria nestas publicações, deve-se notar, é recente e contemporânea da idéia da história da arte como disciplina autônoma, tanto quanto da presença explícita da palavra estilo.

De tudo o que vimos aqui, não há nenhum motivo para o abandono do estilo como categoria analítica, nem operativa. Até final do século XIX, não encontramos nenhum indício de refutação do ornamento, até pelo contrário o que percebe é até um culto crescente à seu emprego como elemento de estilo.

A confusão surge de dois fatores importantes: considerar arquitetura como uma linguagem (1) e tratar o ornamento como manifestação do estilo em se (2). São visões estreitas e preconceituosas a respeito do tema por parte de alguns arquitetos modernistas como Le Corbusier, Gropius e Hannes Mayer, por exemplo. No primeiro caso, por se considerar linguagem o que de fato é uma reunião de outras linguagens. Forma, construção e edifício são códigos ou linguagens naturais que, na arquitetura tentam operar em conjunto. Entretanto, a arquitetura não fala, nem escreve nenhuma mensagem, ela pode quando muito comunicar certos conteúdos e mesmo assim num nível bem raso e pouco articulado da mensagem. No segundo caso se omite ou se pretende omitir a discussão de questões de expressão, que continuam atuando mesmo com a supressão dos ornamentos.

Todas as especulações em torno da cabana primitiva, desde Vitruvius, não são senão a tentativa de fixar ou elucidar um acordo de meios e fins que, em síntese, retratam a própria gênese da arquitetura. Mas como no exemplo da Torre de Babel, num determinado momento, as linguagens podem perder seu sentido comum e a grande obra se vê paralisada por falta de uma língua comum. Sem nenhum compromisso antropológico, o mito desvenda numa fábula toda a teia de compromissos.

paradoxo lingüístico

Do ponto de vista geral, a organização epistêmica mostra que a arquitetura pode se comportar como uma linguagem, pode se submeter a uma análise lingüística, embora não seja uma linguagem de fato. O que há de linguagem é o simulacro de um ato comunicacional e para ir além disso é preciso muito mais do que boa vontade. Por sua redundância, a mensagem do gênero é fraca e suas formas de comunicação muito pouco articuladas se comparada com a linguagem falada e escrita (a língua). Não obstante, do ponto de vista estético os traços livres podem ser trabalhados de forma a simular a um fim lingüístico. Mas se a ordem natural da comunicação arquitetônica não parece suficiente uma outra lhe é acrescida. É o caso das ordens, a expressão visível (e representativa) de um fato construtivo. Mas esta imposição é feita na forma de uma língua culta (as ordens latinas), que está para a construção ou o edifício comum, como a língua vulgar para o latim. Ora, este processo é perfeitamente análogo à constituição das gramáticas das línguas européias e não podemos esquecer que Alberti também foi um gramático.

Mas há gêneros melhores para quem precisa dizer alguma coisa e a arquitetura certamente não é um deles. Se as gramáticas se consolidaram a partir da língua falada, seu equivalente arquitetônico deveria ter feito o mesmo a partir da construção. Nas línguas, a imposição de uma gramática ao modo do latim não logrou êxito senão em alguns pontos. Na arquitetura, pelo contrário, a idéia foi exitosa e a 'gramática' das ordens se disseminou. É o que podemos entender como o paradoxo lingüístico da arquitetura. E de novo constatamos o simulacro montado por códigos estéticos que fingem se comportar como uma gramática.

Pelo sucesso da iniciativa, poderíamos concluir aqui que, antes de mais nada as ordens se comportam como uma afirmação de autonomia dos códigos arquitetônicos até quando isto se mostrou necessário. E de fato, as primeiras obras que receberam estas estruturas não passavam de fortalezas toscas, onde o maior impacto estético foi justamente o da regularidade, sem dúvida um preceito vitruviano fundamental e uma palavra-chave para a arquitetura do renascimento. Em obras posteriores, projetadas desde o início, a coordenação da estrutura representativa já se estende à planta e o efeito de regularidade se torna a expressão mais congruente. Então, podemos observar que a estrutura autárquica inicialmente imposta acaba por 'contaminar' a concepção do edifício com um todo, submetendo todos seus traços livres a uma ordem artificial.

Numa perspectiva histórica, os desenvolvimentos teóricos puderam ser constatados nas publicações e comparados com exemplos da época (1); os conceitos operativos foram retirados dessas obras e comparados com os de outras obras e também com as precedentes, tomando sempre as categorias estéticas vitruvianas como paradigma; para depois reconstruirmos o universo teórico em cada um de seus ciclos (2).

A Teoria da Arquitetura foi publicada de várias formas e, é claro, atendendo demandas oriundas da prática. Como dissemos no início deste trabalho, to-

das estas obras reunidas numa perspectiva de tempos é como se fossem uma única obra. O que, inicialmente nos parecia um amontoado de regras caducas e desconexas revelou, ao contrário, um conjunto muito organizado e altamente entrópico. O que não deixa de ser surpreendente, face às circunstâncias e vicissitudes de uma história secular. Vista deste modo, as publicações cobrem tudo o que era solicitado na prática aos arquitetos e, o mais interessante, refletem as hesitações e a procura de definições e conceituações sobre esta mesma prática.

Entendemos, portanto, como confirmada a hipótese de que o conhecimento arquitetónico é cumulativo e sujeito a alterações fortes de tempos em tempos. É uma mudança de termos, registrada também como vimos, pela teoria. Se a analogia lingüística fosse para valer, a arquitetura, como no língua escrita, não poderia mudar de 'linguagem', apenas atualizar periodicamente alguns aspectos pontuais. Portanto, a idéia de homologia, que chegamos a aventar, não se confirma. Ou se confirma na forma de uma analogia muito especial. Mas cumpre retornarmos aqui para as questões de forma das publicações e das oscilações das categorias estéticas de forma a podermos alinhar este conjunto tão grande e disperso de uma maneira mais apreensível, visando consolidar a sua posição e a importância de cada uma delas.

i. Publicações: forma e conteúdo

publicações

Por Teoria da Arquitetura pode-se entender como tudo aquilo que se refira ao tratamento de suas partes, ou seja, ordens, ornamentos, instrumentos de desenho, geometria, tipologias e composição. Ainda que seja um conjunto bastante heterogêneo e não se apresente, via de regra, sob tal epíteto, os temas inegavelmente se repetem. Tratados, manuais de perspectiva, *oeuvres*, ensaios, teorias e artigos são as formas de conteúdos que se dividem entre textos e desenhos. Cronologicamente, podemos traçar uma linha evolutiva e perceber melhor esta sucessão de formas e mudanças de ênfase.

tratados

Os tratados, em sua configuração histórica, são obras que tentam mostrar tudo o que se sabe ou que é necessário à prática da arquitetura no todo ou se concentrando em temas específicos. Por definição um tratado de arquitetura é uma obra de grande alcance, ambiciosa e não menos que hercúlea. Neles o desenho é tão ou mais importante que o texto. Um tratado demonstra as ferramentas e seu modo de usar, mas também pode fazer considerações gerais sobre os propósitos e o significado de tudo isto. Nesse sentido só há um tratado completo publicado até hoje. Há obras que também chamadas de tratados, mas, na verdade, são publicações centradas em interesses bem específicos, seja como um tratado de ordens ou um manual de perspectiva.

Na Itália, O tratado de Alberti se destaca pela defesa do trabalho intelectual por oposição à *ars mechanicae* da Idade Média e de suas corporações. Faz uma interpretação pessoal das idéias de Vitruvius, em que resume a expressão (*concinntas*) como a aplicação correta das ordens, ou seja, preservando-se certo tipo de relação entre os elementos. Sem apresentar desenhos, seu tratado é mais um discurso sobre a utilização do repertório clássico, e que defende as ordens talvez mais por sua gramaticidade do que por sua beleza intrínseca.

A primeira obra impressa com desenhos é a *Hypnerotomachia Poliplili*, atribuída à Alberti, que teve não só o mérito de despertar o interesse pela arquitetura clássica, como demonstrou a importância do desenho em livros que tra-

tassem de arquitetura. Caminho que nos leva à primeira edição ilustrada de Vitruvius, por Cesariano, em 1521. A partir daí já não se concebia um texto de arquitetura que não viesse acompanhado de desenhos elucidativos.

O primeiro e único tratado completo, neste sentido, é o de Sebastiano Serlio, pois não há outro que comente e demonstre, de forma detalhada, ilustrada e exemplificada, cada passo do procedimento arquitetônico, da geometria à perspectiva, da notação ao projeto. Curiosamente, talvez por sua extensão e tempo de publicação (1537-84), é um tratado que jamais foi publicado na íntegra e, em sua maior parte, só se tornou conhecido de uns poucos estudiosos. A parte mais difundida, no entanto, foi o Livro IV, que tratava das ordens.

Os dois tratados que o sucederam se dedicaram a esmiuçar temas que não foram suficientemente detalhados por Serlio, como no caso do sistema geométrico das ordens e seus acessórios por Vignola e o 'sistema de projeto' apresentado nas pranchas dos *quattro libri* de Palladio. Em 1615, Scamozzi publicaria a última grande tentativa de um grande tratado nos moldes do de Serlio, mas com maior ênfase na produção contemporânea. Não conseguiu levar seu trabalho adiante, ficando *Dell'idea* incompleto. Mas suas idéias tiveram grande acolhida entre os arquitetos ingleses. Com Scamozzi, a tradição italiana de tratados pode ser dada por encerrada.

Na França, a única obra que se aproxima daquela dos moldes de Serlio foi o tratado de de l'Orme (*Nouvelles inventions*, 1561) e, na Inglaterra, o tardio *Vitruvius Britannicus* (1715) de Colen Campbell, na Inglaterra. É bem possível que este menor número se devesse à onipresença dos congêneres italianos, que dispensavam o interesse por congêneres nacionais. Já no caso do texto de Vitruvius como havia interesse pelo conteúdo do texto em si, não tardaram a surgir versões nacionais.

*manuais de
perspectiva*

O manual ou tratado de perspectiva logo se configurou como obra técnica, na qual se demonstravam os métodos e princípio da perspectiva com uma série de exercícios e exemplos aplicativos. O problema central de um método de perspectiva era sempre o processo de medição dos afastamentos nas linhas de fuga de forma a evitar a distorção da imagem, bem como a apresentação de outros métodos de projeção. Coube à Vignola introduzir um método de projeção de sombras e à Bernard Lamy a introdução das fontes pontuais de luz.

Num tratado, a prática da perspectiva apareceria pela primeira e última vez na obra de Serlio. O fascínio pela perspectiva teria nos italianos e franceses seus maiores expertos. No primeiro time Barbaro, Vignola, Sirigatti (séc. XVI) e, um século depois, Pozzo e Bibiena (séc. XVIII). No segundo, Pèlerin, Cousin e du Cerceau (séc. XVI); Desargues, Nicéron, Leclerc, Dubreuil e Bosse (séc. XVII); mais Lamy, Courtonne e Monge (séc. XVIII). Os expertos franceses se notabilizaram pelo uso da luz e pela gradação de sombra, influência que se expõe nos desenhos de Boullée e Ledoux e demais arquitetos da geração. Outros europeus importantes nesse sentido são o holandês Vredeman de Vries e o suíço J.H. Lambert.

A perspectiva é uma parte muito técnica e por isso nela se cruzam interesses especulativos da matemática, física e cartografia. Um fato curioso é o desinteresse pela perspectiva em ângulo que, embora apresentada por Serlio, du Cerceau e Sirigatti, só foi assimilada ao final do século XVIII, quando se pas-

sou a apresentar perspectivas de edifícios isolados em meio a um vago entorno natural. Aí já é provável a influência das perspectivas de Leroy sobre monumentos que, expressamente, tentavam traduzir a idéia de movimento. Entretanto, na Alemanha, vale a menção, no trabalho de Fischer v. Erlach (*Entwurf einer Historischer Architektur*, 1725) esta característica já demonstra uma assimilação antecipada, com o monumento retratado de forma isolada.

oeuvres

As *oeuvres*, como o próprio nome indica tiveram sua origem na França e constituem registros de obras importantes na forma de gravuras. Só no séc. XIX a cromolitografia permitiria a impressão de desenhos coloridos. Mas tais publicações não só contribuíram para a difusão de um repertório de formas arquitetônicas como fizeram a fama dos gravadores que muitas vezes se presumiram no direito de ‘consertar’ ou ‘melhorar’ as obras retratadas segundo seus próprios critérios. Outra possibilidade deste tipo de publicações era o arquiteto montar a sua *oeuvre* como forma de divulgar suas próprias criações.

A *oeuvre* mais antiga publicada foi provavelmente a de *du* Cerceau, em vários volumes, sendo três *Livres d'architecture* (1569, 1561 e 1572) e a monumental *Les plus excellents bastiments de France* (2 vols., 1576-79). No conjunto, são registros de várias casas, palácios e castelos apresentados num formato muito semelhante ao dos livros de Palladio, ou seja, *ichnographia*, *orthographia* e, em muitos casos, complementados com uma vitruviana *scaenografia* (perspectiva em vista elevada com ponto de fuga central), sua contribuição mais inovadora.

Outras menções são os levantamentos do Escorial de Jean de Herrera na Espanha, e Campbell (*Vitruvius Britannicus*) na Inglaterra e v. Erlach na Alemanha. A tradição francesa, tomando o exemplo da obra de *du* Cerceau é sem dúvida a mais volumosa. Dentre as *oeuvres* mais importantes podemos citar Le Muet, Le Pautre, Marot, Félibien des Aiaux, no séc. XVII; e Mariette, Meissonier, Le Roy e Neufforge e Peyre, no séc. XVIII.

Há ainda a categoria das *oeuvres* particulares, apresentadas quase como um legado, em que constam obras de Borromini e Guarini na Itália, sem esquecer que aí também poderíamos incluir a obra de Palladio. J-F Blondel, Briseux e Boffrand protagonizam na França. Na Inglaterra, o número de títulos que podemos citar é expressivo, começando por D. Garret, W. Halfpenny, Robert Morris, T. Rawlins, Robert Adam, John Wood (o jovem), J. Peacock, G. Richardson e Sir John Soane. Um marco significativo neste gênero é o número de obras que surge a partir da segunda metade do séc. XVIII, o que comprova o crescente interesse por edificações menores e mais acessíveis à emergente classe média. Mas os casos mais extremos são certamente os de Boullée e Ledoux, aqui já longamente examinados, porque além de uma interpretação pessoal dos propósitos da arquitetura, está em jogo um modelo de sociedade, a projeção arquitetônica de uma utopia.

ensaios

Já os ensaios se situam entre os tratados e os artigos e se caracterizam pela expressão de um ponto de vista pessoal sobre um tema de interesse de arquitetos, clientes e público em geral. Neste aspecto é notória a presença do dileitante, ou seja, pessoas que não da área, estão cientes desta condição, mas se ‘atrevem’ a tecer considerações sobre o que é adequado ou não na arquitetura. Em geral são textos de cunho obviamente moralista, uma vez que não há qualquer tipo de proposta técnica ou ação prática. Mas também há arquitetos que se utilizam do ensaio para externar sua visão sobre alguma tema em específico.

A era dos ensaios se inicia no séc. XVIII, na França, com os escritos de Cordemoy e Laugier e suas exortações aos códigos estruturais e à claridade da arquitetura gótica. A réplica italiana de Algarotti, Milizia e Memmo apela à memória do mestre Lodoli, mas se limita a deplorar o gosto de seus contemporâneos por uma estética representativa de esforços inexistentes. De comum a todas elas há a insistência na expressão de uma linguagem da arquitetura, ancorada em fatos construtivos reais.

Daí para o final do mesmo século, o debate sobre a *architecture parlante*, leva alguns arquitetos à pena como os irmãos Viel de Saint-Maux e Le Camus de Mézières. Os primeiros se notabilizam por suas críticas à Boullée e Ledoux, mas também por insistirem no simbolismo cósmico da arquitetura e na analogia lingüística e o segundo no apelo explícito ao poder de sugestão da forma arquitetônica e sua possibilidade de seu emprego na transmissão de 'emoções e sentimentos específicos'.

Um ensaio ímpar é o também pseudo-tratado de Gallacini, médico e teórico dileitante, sobre os erros dos arquitetos. A obra é um testemunho ímpar da importância que era dada à questão da visualidade, com exemplos compreensivos desenhados. O detalhe importante é que no tratamento destas questões pode-se perceber certo viés patológico.

Entre final do séc. XIX e o início do séc. XX, esta forma reaparece nos importantes ensaios de L. Sullivan sobre os arranha-céus (1896) e de H. Muthesius, sobre a casa inglesa (1904). No primeiro, num pequeno texto o arquiteto apresenta uma defesa sobre uma tipologia genuinamente americana e sua forma de tratamento. No segundo, o autor expõe uma visão pessoal sobre as vantagens da casa suburbana inglesa, sua praticidade, suas conveniências e a ausência de formalismo, repetindo e enfatizando os preceitos do *Arts and Crafts*.

teorias

Uma das constatações que chegamos neste trabalho e que de certa maneira contradiz o senso comum, é o fato de que a idéia de uma teoria da arquitetura, efetivamente, só possa de fato ser aplicada em arquitetura, a partir dos trabalhos de Quatremère de Quincy. Devemos ter em mente que, os próprios arquitetos, em geral, tendem a considerar como teórico tudo que não tenha ver com a prática. E qualquer texto escrito que não seja técnico só pode ser 'teórico'. Daí a origem do amplo emprego da palavra, não só de forma inadequada, como incorreta. Costumamos, por exemplo, a chamar os tratados de teoria, quando, na verdade, não há ali nenhuma tese ou princípio de argumentação mais ambicioso. O 'tratado' de Vignola, na verdade um ensaio sobre procedimentos geométricos no desenho das ordens, sempre recebeu o tratamento de 'teoria'.

Teoria de arquitetura, no nível mais alto que possamos ter disso é a de um sistema explicativo, de transmissão da experiência e que concentra sua organização epistemológica. O trabalho de Vignola sobre as ordens, por exemplo, é em si um trabalho brilhante e belíssimo, mas refém de sua própria especificidade, se recusa a contemplar a totalidade do fenômeno arquitetônico, concentrando-se em técnicas úteis, mas parciais.

Por isso, voltamos à questão de Quatremère. Ele, de fato, propõe o pensamento sobre a arte como uma teoria, que com a importante adição das hipóteses de Winckelmann, adquirem uma sofisticação inédita para o gênero. O problema maior da teoria de Quatremère está no fato de querer conceber a arquitetura dentro de um sistema de artes do desenho, mas no qual, por falta

de conceitos mais definidos, seu modelo arquitetônico acaba oscilando entre o pictórico e escultórico. A 'brecha' aberta por ele corresponde ao nascimento do pensamento estético moderno, que se abre à subjetividade da percepção humana, mas teima em não se desfazer dos códigos clássicos 'eternos', 'universais' e 'invariáveis'.

Não é de se espantar que na esteira do monumental e hercúleo *Dictionnaire d'Architecture*, e sob o influxo da policromia e do desenho ornamental, surjam obras como *Der Stil* de Gottfried Semper e os *Dictionnaire Raisonné* e *Entretiens* de Viollet-le-Duc. Obras que, assim como a de Quatremère, se ressentem da conceitos específicos e se põem a tentar criá-los. No caso de Semper e Viollet, estes conceitos são buscados na ciência, de modo a superar o impasse quattermeriano: nem escultura, nem pintura, mas uma 'arte industrial' para o primeiro, e um 'organismo' para o segundo. Ambos se apóiam em teorias biológicas evolucionárias, de Cuvier à Darwin. Para eles não haveria que se procurar no passado um valor normativo, mas um princípio comum e válido a todas as épocas. Esta é a base do movimento neorromânico, o único a insistir no estilo como a expressão natural dos procedimentos formais e construtivos de uma época. Entender a teoria do primeiro como neoclássica e a do segundo como neogótica trai a verdadeira orientação de seus modelos teóricos, tomando a essência pela aparência. Se num age o legado grego da cultura germânica do séc. XIX, advindo da tradição de Schinkel, no outro age o rico passado medieval francês e os aquedutos romanos. Ambos são racionalistas, mas suas teorias partem de princípios diferentes.

Alheio a este périplo, Julien Guadet, ainda que de forma extremamente conservadora e tardia, expõe em seu *Éléments et Théorie*, uma história rica em tradição e exemplos, sem privilegiar este ou aquele estilo, nem antigos, nem contemporâneos, mas os apresentando como a melhor opção possível em função das circunstâncias. Donde recorre à apresentação em separado de elementos e tipologias como meio de descrição e classificação desta experiência acumulada e exemplos de utilização daqueles elementos, como subsídio à doutrina da composição. Mas a grande variedade de exemplos góticos, românicos e da antiguidade, é como se lá estivesse apenas para demonstrar o apogeu da arte clássica. Os exemplos demonstrados excluem a produção barroca e o rococó e pulam para a arquitetura dos *grands prix*: a biblioteca de Labrouste, a ópera de Garnier e a gare de Laloux (atual Museu d'Orsay). Importa notar ainda o aparecimento do cálculo integral como demonstrativo do esforço de cúpulas no tratado de Guadet, recurso que também foi utilizado por Semper.

artigos

Os artigos já são uma contribuição recente. Majoritariamente provenientes da alemã, ela é constituída escritos de natureza eminentemente técnica ou que tratam de temas específicos baseados numa pesquisa individual prévia. Por estas características tendem a ser textos curtos, mas chamam a atenção justamente por preencherem certas lacunas do conhecimento. É o caso do alemão Constantin Lipsius sobre o emprego do ferro na construção (1878) e do suíço Hans Auer sobre os tríglicos, dimensionamento de compartimentos e sobre questões de estilo (1880-85).

Mas os mais importantes são, sem dúvida, os artigos de August Schmarsow propondo o espaço como categoria arquitetônica, desde o ponto de vista do dimensionamento dos compartimentos e suas intenções espaciais (espacialidades). Sua contribuição ocorre num momento essencial em que se passava a contestar o classicismo como o período de auge da produção artística, con-

forme o pressuposto da teoria de Jacob Burckhardt. Toma e desenvolve a idéia original de Hans Auer (*Die Entwicklung des Raumes*, 1883) com a questão do ornamento e a revalorização do barroco de Alois Riegl e algumas idéias que já circulavam no meio acadêmico sobre percepção espacial e movimento, provindas da psicologia. É, por isso, o introdutor do termo *Kunstwissenschaften* (ciências gerais da arte) na história da arte, espécie de síntese continental do estudo teórico-científico sobre o tema.

outras formas

Além desta tipificação das obras teóricas, que concentra a maior parte da forma de apresentação dos textos teóricos sobre arquitetura, há outras formas que também foram utilizadas ocasionalmente, além de obras, como já vimos, de natureza híbrida e que podem estar em outras categorias. Mas uma forma bastante característica até princípios do século XX foi o diálogo, seja como contos ou pequenas novelas de cunho propedêutico, utilizado por Piranesi, J-F Blondel, Viollet-le-Duc e até mesmo Sullivan em suas *Kindergarten Chats*.

Os ensaios de Riegl já correspondem a uma forma híbrida de tese e teoria referenciada em estudos, mas que ao se concentrar na questão do ornamento e de sua 'autonomia' deixa a questão arquitetônica de lado. Mas mesmo que este não tenha sido seu objetivo, seu conceito de *Kunstwollen*, de um desejo artístico independente ou pouco influenciável por contingências materiais vira a servir de base para os raciocínios mais abstratos de um conceito importante para a arquitetura do séc. XX o *Einfühlung*. De todo modo, as teorias de Riegl tiveram maior repercussão entre historiadores da arte pela reconsideração da arte barroca do que entre os arquitetos, mais propriamente.

Por fim, a *Histoire* de Choisy reinaugura o gênero das *oeuvres*, agora dirigido ao estudo sistemático da história universal da arquitetura. Ali estão exemplos referenciados da produção arquitetônica de vários povos. Mas seu escopo não é ornamentação, mas a forma como o resultado da interação das técnicas de construção com a geografia e a cultura material de cada povo.

ii. Categorias estéticas

Como vimos até aqui, uma teoria do estilo pertence ao estudo da expressão da obra humana e não pode ser confinada unicamente a uma classificação de ornamentos. A técnica e a estrutura, quando exibidos numa ponte ferroviária ou num aqueduto romano, têm uma expressão tectônica própria. Da mesma maneira as formas, a composição e as espacialidades dos ambientes. Na virada do séc. XIX para o séc. XX, alguns arquitetos descobririam as possibilidades e a liberdade de composições sem ornamentos. E isso é próprio aos arquitetos que se chamariam de modernos. Refutariam ornamentos e *estilos*, mas logo se veriam desenvolvendo um estilo particular e característico. Estilo que logo estaria manifesto em certa expressão da estrutura, na preferência por certas técnicas e nas 'intenções espaciais' do projetista.

coerções

Nada disso impede o emprego de figuras de linguagem, nem da expressão individual, mesmo sob a *coerção estética* que a sociedade, os meios ou mesmo sua própria classe possam lhe impor. A linguagem pessoal é um idioleto, uma forma desenvolvida pelo próprio arquiteto e que se confunde com suas estratégias predominantes de soluções de problemas. O idioleto, que pode ser visto como uma forma de expressão própria à arte, na língua falada e escrita é uma disfunção.

Mas a guerra contra os estilos empreendida por alguns dos próceres da arquitetura do séc. XX é também contra qualquer *a priori* estético que possa ser lançado contra esta expressão individual. Mas isto pode induzir à crença deveras ingênua num método capaz de gerar soluções *a posteriori* perfeitamente adequadas ao problema proposto. Pelo trabalho sobre o objeto é que se descobrem e se constituem o que Granger chamou de subcódigos, que não são códigos nem *a priori*, nem *a posteriori*, mas capazes de intermediar o início e o fim de um processo. A utilização ou a percepção da utilização destes códigos já nos coloca em presença do estilo, pois que novos traços são 'descoberto' durante o processo.

o descritivo e
o prescritivo

Estilo é a percepção de uma metalinguagem inerente aos códigos de base do objeto, pois estilo é mais do que o objeto e suas partes, é a coordenação de linguagens normalmente independentes e autônomas. Isto não só dá ao estilo um enorme poder descritivo, que permite não só compreender, mas também controlar os códigos de transformação do objeto, como lembra Dufrenne. Ou seja, aquilo que surge como ferramenta descritiva, acaba também se tornando um instrumento prescritivo.

A discussão sobre estilo sempre se dará em torno de entropia, da previsibilidade ou da estratégia. A descoberta dos traços do estilo é um jogo (o pseudojogo de Granger) em que os traços livres do objeto possam ser reorganizados de uma maneira inovadora. Quanto mais díspar a origem dos elementos de composição, maior será o número de traços livres e maior a importância do estilo no controle de sua expressão.

Um estudo genealógico do grau de interação das categorias estéticas nos possibilita acompanhar o desenvolvimento da idéia de estilo quase à maneira de um seqüenciamento genético. Claro que o nível de abstração é grande e provêm dos quadros que montamos em cada uma dessas fases, conforme as concepções dos principais teóricos. Optamos pelas categorias estéticas de Vitruvius como base de comparação apenas porque ficou Registrada como a primeira tentativa do gênero na história da arquitetura e também porque foi usada como referência em várias obras teóricas, fenômeno que o próprio culto à autoridade vitruviana, dos séculos XVI e XVII, se encarregou de calcificar.

Em síntese, podemos agora oferecer uma visão geral das oscilações de entendimento destas categorias que, de fato, nunca foram facilmente assimiladas, nem bem compreendidas, se prestando a uma série de interpretações. Mas o mais importante se preserva que é sua integralidade e sua simultaneidade, ou seja, estas categorias estão *sempre* presentes e sua interação é *sempre* simultânea. Claro que a história registra propostas redutoras combinando ou, diríamos melhor, congelando ou atando pares específicos. Da mesma forma como há propostas cumulativas que tentam inserir um novo complexo de regras. As primeiras são tipicamente eruditas, como as de Alberti e Quatremère, as outras são de teóricos mais ligados à prática.

categorias estéticas

No **Quadro XII**, esboçamos uma síntese propositiva a partir do grau de relacionamento das categorias vitruvianas observadas em cada proposição teórica. Não se trata de uma síntese definitiva, mas de um mapeamento feito como o propósito de ajudar a entender o grau de desordem ou entropia do sistema, diacronicamente. Ordenação, disposição, eurritmia, simetria, ornamento e distribuição são as categorias que permitem comparar as bases de criação e a posição de cada uma delas no sistema. A simples sugestão de hierarquia entre elas já revela a estrutura conceitual da própria teoria. E mesmo

que algumas categorias se demonstrem inertes, não podemos considerá-las como neutras.

no sistema clássico

Um dos primeiros aspectos a saltar à vista, no quadro, é a tendência à redução do sistema no período que vai do renascimento ao barroco, ou de Alberti ao velho Blondel, onde a arquitetura não parece ir além do tratamento de ordens segundo uma *orthographia*. Fato que não pode estar relacionado senão à estabilidade tipológica característica do período e à recorrência aos modelos. Isso demonstra que as possibilidades de inovação ou transformação do sistema são mínimas quando sua organização é máxima. O modelo de Guarini, por sua vez, aponta para perturbação no sistema, como no caso dos ornamentos e de um extravagante sistema de edículas trabalhados na alvenaria aparente, como no caso que apresentamos do Palácio Carignano.


Mas o aumento da importância dado à planta como instrumento de criação pode explicar, ao menos em parte, a preferência por identificar este fenômeno à expressão *distribuzione*, no caso de Guarini ou *distribution*, no caso do Blondel mais novo. O motivo disto seria uma dissociação com o termo natural para isso, disposição, muito utilizado também para composição de ordens. Este dado é sintomático e evidencia transformações importantes nos procedimentos. O modelo, no entanto, é instável, e o *bon goût* de Blondel logo daria lugar às estranhas aplicações das figuras de linguagem de Boullée, Ledoux e Lequeu. Hipérboles, anacolutos e antanáclases estão na base das criações extravagantes da *architecture parlante*. Poderíamos dizer que nesta época, o sistema se encontra em período de máxima excitabilidade ou, pelo número e qualidade de proposições, num comportamento flagrantemente diastólico. É neste momento justamente em que a categoria de escala, inexistente nos sistemas anteriores, faz sua primeira aparição na obra de Boullée, sem ter sido, contudo, por ele enunciada. O mesmo vale para a arte combinatória de Ledoux e para o ecletismo *Kitsch* de Lequeu.

e no neoclassicismo

Face à isso, o modelo de Quatremère (*arts du dessin*) se comporta no sentido oposto, reduzindo o número de categorias ativas. Mas, por outro lado, se esta redução parece concentrar suas fichas no poder de sugestão da metáfora, remete as categorias restantes a uma forma de epigênese, ou seja, deixando os aspectos morfológicos serem desenhados pela ação da geografia e da cultura de cada povo e que podem ser lidos como num perfil.

O modelo de Durand, em contraposição, parece operar a mais brutal das transformações do sistema. Ao mesmo tempo em que atrela a composição à planta e esta a uma malha regular, submete todos os demais requisitos à expressão desta ordem. Sistemas proporcionais e ordens apenas se ajustam a ela. Perdem sua condição apriorística inclusive para a *convénance*. Relativizadas, as ordens são substituídas pelo conceito blondeliano de fisionomia (implícito na teoria de Durand) e que, na nova ordem proposta por seu aluno, incorpora também, embora de maneira discreta, o conceito quatremeriano de epigênese.

Quadro XII - Sintético das Categorias Estéticas Vitruvianas

	disposição	ordenação	euritmia	simetria	ornamento	distribuição
grego	<i>diathesis</i>	<i>táxis, posotes</i>	-	[<i>analogia</i>]	<i>thematismo</i>	<i>oikosnomia</i>
latino	<i>dispositio</i>	<i>ordinatio</i>	<i>eurhythmia</i>	<i>symmetria</i>	<i>decorum</i>	<i>distributio</i> [<i>oconomia</i>]
vitruviano	<i>iconographia</i> <i>ortographia</i> <i>scaenographia</i> [<i>ideae</i>]	elementos proporção correta [<i>quantitas,</i> <i>moduli</i>]	efeito elegante harmonia das partes	unidade mo- dular	norma ritual (costume) ordens, es- plendor luz solar	materiais sítio custos
Alberti	<i>lineamenta</i>	(ordens)		<i>concinnitas</i>	<i>collocatio</i> [<i>sintaxe</i>]	<i>finitio</i> <i>numerus</i>
Serlio		(ordens)	caráter (<i>maniera, stile</i>)		(<i>giudicio</i>)	
Scamozzi		(ordens)		(concatenação)	(gradação)	
Blondel		(ordens)		sistema pro- porcional		
				(concatenação)		
Perrault		(ordens)			convenção	
				(integração)		
Guarini	<i>Distribuzione</i> (idéia)		(concatenação)			(matéria)
J-F Blondel	<i>distribution</i> (<i>bienséance,</i> <i>convenance</i>)	<i>décoration</i>	<i>construction</i>			<i>bon goût</i>
Boullée	axialidade (<i>enceinte ense- velie</i>)		geometria elementar (concordância)	hipérbole	magnitude	escala
Ledoux	geometria complexa (sobreposição)	metonímia	volumetria	anacoluto	justaposição (montagem)	truncagem (mutilação)
Lequeu	<i>ortographia</i>	antanáclase	<i>scaenographia</i>	pitoresco	<i>collage</i>	organicidade (plástica)
Quatremère	metáfora		fisionomia		metonímia	(epigênese)
Durand	rebatimento axial malha regular	(compartimen- to)	fisionomia	livre	metonímia	<i>convénance</i>
Semper	axialidade (fechamen- to) <i>Umfriedung</i>	unidade mo- dular	Unidade <i>Zweckseinheit</i> <i>Inhaltseinheit</i>	retícula	demarcação (molduras, áreas) <i>Bekleidung</i>	forma <i>Gestaltungs- gesetz</i>
Viollet-le- Duc	eixos múlti- plos	unidade mo- dular	proporciona- lidade conti- nua <i>échelle har- monique</i>	articulação	inflexão (linhas de força)	estrutura

Mas o que parecia uma revolução duradoura, logo teria que se deparar com uma nova demanda histórica. Uma realidade tecnológica desenhada a partir das engenharias iria repropor a base da tectônica piramidal clássica como também o arquiteto se veria a ter que conciliar técnicas diferentes. Neste contexto marcado por revivalismos de toda sorte, o movimento neorromânico foi o único a se posicionar em face de um estilo contemporâneo que, em tese, surgiria do atendimento de todas as demandas e utilizando-se dos novos recursos técnicos. Era o que se perguntava Heinrich Hübsch, mas que só seria teorizado por Gottfried Semper e Viollet-le-Duc.

O primeiro, dentro de um princípio de axialidade e regularidade, procurava preservar um 'espaço de projeto' entre os elementos de uma 'produção' da arquitetura. Para ele, o gótico era uma estrutura demasiado justa para o trabalho arquitetônico, cuja ordem estrutural, uma vez estabelecida, não deixava que nada mais pudesse ser feito. Via, portanto, forma e conteúdo como coisas separadas que deveriam buscar uma relação adequada. Mas o que ele tenta preservar de fato é gênese da ideação geométrica a priori do projeto, à qual o programa podia se adequar. Com isso preservava a visão da arquitetura como uma 'montagem' que, como tal, deveria ser expressada.

O segundo, negando o primado da composição axial, busca na arquitetura medieval os exemplos de uma arquitetura que não deixa de trair certo enfoque nacionalista. A construção é o evento, tudo o mais se adequa a seus requisitos. A forma não é um elemento a priori, ela é o resultado da construção e do atendimento de todas as necessidades de conveniências. No lugar de um único eixo, vários, uns mais importantes, outros menos. Com isso Viollet preparou terreno para demonstrar as virtudes a posteriori da planta livre e as qualidades estéticas dos materiais e das estruturas aparentes.

Não fica difícil aqui relacionar, enfim, a postura de Semper e Viollet-le-Duc como a base de raciocínio que guiaria o pensamento racionalista e funcionalista em arquitetura no século XX, respectivamente. Mas, antes disso, o primeiro cria também a base de considerações teóricas para o desenvolvimento dos conceitos de espaço (dimensão, quantidade) e espacialidade (qualidade). O segundo, a base para a criação do primeiro estilo não-histórico e moderno que é o Art Nouveau. Do primeiro se depreendem as teorias de autonomia do ornamento, pois de certa forma, sua teoria preserva os traços originários de cada elemento. É um classicista, pois se empenha em definir uma ordem de concepção insistente a priori. Para o segundo, o ornamento é tratado como ênfase ou marca visual de articulação, da transferência de esforços entre materiais diferentes. De sua teoria se depreendem os ideais anatômicos que levaria a conceber a arquitetura como um organismo perfeitamente adaptado à sua finalidade e local. Tal redenção da estética medieval, da *ars mechanica*, combinada com o status atual do projeto, parece constituir a base de um pensamento organicista em arquitetura.

Se os dois modelos se mostram irreconciliáveis na origem, seus subprodutos teóricos, como os métodos de dimensionamento e a já citada planta livre parecem poder buscar apoio uns nos outros. Trata-se de duas formas distintas de racionalismo arquitetônico, uma clássica e outra organicista, pensadas a partir de diferentes axiologias. Hendrik Berlage dizia se apoiar em ambas as teorias. E daí, às poéticas corbusierianas, loosianas e neoplásticas são apenas alguns detalhes.

iii. Considerações finais

Como vimos até aqui, é tarefa da Teoria da Arquitetura propor modelos ou formas de tratamento para uma infinidade de temas de maior ou menor importância que se apresentam na reflexão e na prática. Ocorre que a teoria se propõe a partir da prática e, eventualmente, sobrepondo-se a ela na forma de proposições conceituais segundo um esquema mais ou menos ideal. Na prática estão os arraigados modos de produção que não podem ser mudados de um dia para outro por uma proposição intelectual qualquer, mas por um longo e, muitas vezes, tortuoso processo de pequenas e sucessivas alterações. Nesse caso, a proposição pode muito bem ser a percepção do anacronismo de um sistema face a outro que mal se delinea. Dito de outra forma, não há a percepção de uma linguagem nova, mas da obsolescência de parte de uma ordem ou tradição.

Em arquitetura não se abandonam modos de produção por mera proposição. Como na lingüística de Saussure, isto não está ao alcance do indivíduo e, no caso, dos arquitetos. De nada adiantam proposições geniais se a sociedade não as acolhe e incorpora à prática. Mas diferentemente da língua escrita as linguagens artísticas não se deixam ser axiomatizadas, nem totalmente codificadas. Constituem, isto sim, a reunião de outras linguagens em certas formas, gêneros e práticas nos quais toda transformação implica no realinhamento de hierarquias e procedimentos. De certa forma, então, a percepção do novo decorre da percepção do velho. Esta percepção, justamente, é que reorienta as linguagens artísticas rumo à renovação, num movimento profundo que a língua escrita se esforça por acompanhar.

Por força da redundância, a linguagem arquitetônica (ou seu potencial comunicativo) dirige para as formas, materiais, ornamentos e suas relações todo seu poder de persuasão. Dessa forma todo objeto arquitetônico constitui sua mensagem estética dirigindo-se de uma maneira muito especial aos nossos sentidos e ao intelecto, expondo-nos, como toda obra de arte, um mundo de relações transcendentais. É o império do estilo. Não de um estilo em particular, mas de um modo de se criar objetos altamente significativos. O estilo, aí, é um modo de operar, no qual a presença da geometria, por via do desenho, será sempre incontornável.

A recuperação *genealógica* das proposições veiculadas na Teoria da Arquitetura permite recompor a evolução do pensamento arquitetônico, expondo seus fundamentos estéticos. Por isso, para nós, a arquitetura modernista aconteceu como em outros tempos aconteceu a criação barroca ou neoclássica. São etapas que, como as páginas de um livro, vão sendo viradas pela produção *contemporânea* e cujo enredo, só podemos recuperá-lo se o lermos desde o início.

Como muito bem já se referiu o Prof. Elvan Silva, a arquitetura é quase uma filosofia. Há um objeto, há argumentos e a procura de um sentido. Como dizia o último Heidegger: construir, habitar, pensar. Esta é a raiz de nosso vínculo existencial com a arquitetura. Não fosse assim ela já seria uma língua morta. Entretanto, pelo que podemos expor aqui, os desafios que se põe à arquitetura nunca foram eminentemente lingüísticos. Mas se eles não são o início do problema, podem muito bem ser o fim ou término de algo, pois a dimensão lingüística do debate não se apresenta senão como a última instância ainda possível.

Esperamos também poder ter demonstrado aqui que o fio de sentido que vemos na Teoria da Arquitetura não é uma quimera. Há uma linha de continuidade que expõe a criação em perspectiva e toda uma questão axiológica que pudemos, enfim, trazer à tona novamente. E, mais do que um viés puramente interpretativo, há um caudal de evidências concretas e documentadas cujo sentido principal pode ser remontado de forma cumulativa. Cada vez mais, enfim, a Internet é como a biblioteca de Borges onde volumes obscuros, referências remotas ou esquecidas se nos deparam na tela de um monitor. É como se a caixa preta da arquitetura houvesse sido aberta de uma única vez e os fragmentos soltos e dispersos começassem finalmente a se encaixar.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. **The Ten Books of Architecture**. London: Joseph Rykwert, 1955.
- BOUDON, Philippe. **Sur l'espace architectural: Essai d'épistémologie de l'architecture**. Paris: Dunod, 1976.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971. (orig. 1953)
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992. (orig. 1964)
- BOURDIEU, Pierre. **Campo intelectual e projeto criador**. In: Pouillon, Jean. **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 105-145.
- BRAHAM, Alan. **The Architecture of the French Enlightenment**. London: Thames & Hudson, 1980.
- BRANDÃO, Antônio Carlos Leite. **Quid tum? O combate da arte em Alberti**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BUELINCKX, H. **Wren's language of city church designs: a formal generative classification**. In: Environment and Planning B: Planning & Design 20, 1993, p. 645-676.
- BUSCHIAZZO, Mario J. **Estúdios de arquitetura colonial hispano-americana**. Buenos Aires: Kraft, 1944.
- CALZADA, Andrés. **Historia de la arquitectura española**. Barcelona: Labor, 1933.
- CARLSON, C.; WOODBURY, R. **An introduction to structure and structure grammars**. In: Environment and Planning B: Planning & Design 18, 1993, p. 417-26.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CARRION, Rejane; da Costa, Newton A. C. **Introdução à lógica elementar**. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

- CARTER, Rand. *Collection of Architectural Designs by Karl Friedrich Schinkel*. Chicago: Exedra Books, 1981.
- CHAN, C-S. **Exploring individual style in design**. *In: Environment and Planning B: Planning & Design* v. 19, 1992 (p. 503-523).
- CHAN, C-S. **How an Individual style is generated**. *In: Environment and Planning B: Planning & Design* 20, 1993 (p. 391-423).
- CHAN, C-S. **Operational definitions of style**. *In: Environment and Planning B: Planning & Design* 21, 1994. p. 223-246
- CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura**. Buenos Aires: Victor Leru, 1951. (orig. 1899)
- Le CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (orig. 1923)
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. da USP, 1973.
- DREXLER, Arthur (Ed.). **The Architecture of the École des Beaux-Arts**. Nova Iorque: MOMA, 1977.
- DUFRENNE, Mikel. **Esthétique et philosophie**. *In: Enciclopedia Universalis*. Paris, 1985 (v. 7. p. 288-292).
- DUFRENNE, Mikel. **Esthétique et philosophie**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (orig. 1967)
- DUNCAN, J. Duncan. **Hans Auer and the Morality of Architectural Space**. *In: Johnson, Deborah J; David Ogawa (Ed.). Seeing and beyond: essays on eighteenth- to twentieth-first century art in honor of Kermit S. Champa*. New York: Peter Lang, 2005 (p. 149-184).
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (orig. 1968)
- FEYERABEND, Paul Karl. **Contra o Método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. (orig. 1975)
- FORSMANN, Erik. **Dórico, Jônico e Coríntio**. Lisboa: Presença, 1990. (orig. 1973)
- FLEISHER, A. **Grammatical architecture?** *In: Environment & Planning B: Planning and Design*, 1992, v. 19, p. 221-226.
- FRANKL, Paul. **Princípios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura**. Barcelona: GG, 1981. (orig. 1914)
- de FUSCO, Renato. **Historia de la arquitectura contemporanea**. Madrid: Blume, 1981.
- de FUSCO, Renato. **Arquitectura como mass medium: notas para uma semiología arquitectónica**, Barcelona: Anagrama, 1970.
- GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (orig. 1968)
- GUILLERME, Jacques. **The idea of architectural language: a critical inquiry**. *In: Oppositions* n° 10, Fall 1977. p. 21-26.
- HARVEY, John. **The gothic world**. London: Batsford, 1950.
- HEARN, M.F. **The architectural theory of Viollet-le-Duc: readings and commentary**. MIT Press, 1992.
- HERRMANN, Wolfgang. **Laugier and eighteenth century French Theory**. London: Zwemmer, 1985. (orig. 1962)
- HERSEY, George. **The lost meaning of Classical Architecture**. Cambridge: MIT Press, 1988.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernismo**. Barcelona: GG, 1998.
- JANTZEN, Hans. **La arquitectura gotica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.
- JOHNSON, Paul-Alan. **The Theory of Architecture: Concepts, Themes and Practice**. Nova Iorque: VNR, 1994.

- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. (orig. 1790)
- KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários: Boullée, Ledoux y Lequeu**. Barcelona: GG, 1987.
- KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier**. Barcelona: GG, 1985.
- KAUFMANN, Emil. **La arquitectura de la ilustración**. Barcelona: GG, 1974.
- KOSTOF, Spiro; Castillo, Gregory; Tobias, Richard. **A History of Architecture: Settings and Rituals**. Oxford University Press US, 1995.
- KRISHNAMURTI, R. **Mughul gardens revisited**. In: Environment and Planning B: Planning & Design 17, 1990. p. 73-84.
- KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory - from Vitruvius to the present**. Princeton: Architectural Press, 1994.
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. **Descrição taxonômica e morfogenética das tipologias arquitetônicas**. Projeto (?), São Paulo (?), 199_.
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. **Modelos de Forma Construída e Desenhos da Cidade**. III Seminário sobre desenho Urbano no Brasil. Brasília, 1988.
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. **Teorias e analogias em arquitetura**. São Paulo: Projeto, 1986.
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. **A arquitetura das tipologias**. Projeto nº 82, Nov 1985, p. 103-107.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1995. (orig. 1962)
- LOOS, Adolf. **Ornamento y delito**. Barcelona: GG, 1972. (orig. 1908)
- LANGER, Susanne. **On Cassirer's theory of language and myth**. In: Schilpp, P.A. (ed.). **The Philosophy of Ernst Cassirer**. Illinois: Evanston, 1949.
- LAVIN, Sylvia. **Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- MALGRAVE, Harry Francis. **Gottfried Semper: architect of the nineteenth century**. Yale University Press, 1996.
- MARTIN, Leslie; MARCH, Lionel; ECHENIQUE, Marcial. **La Estructura del espacio urbano**. Barcelona: GG, 1975.
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensayo sobre el proyecto**. Buenos Aires: CP67, 1990.
- MIDDLETON, Robin. **The beaux-arts: and nineteenth-century french architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982.
- MIGNOT, Claude. **Architecture of the 19th Century**. Colônia: Evergreen, 1994.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (orig. 1971)
- MONTANER, Joseph Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: GG, 1999.
- MUNTAÑOLA, Josep. **Retórica y arquitectura**. Madrid: Hermann Blume, 1990.
- MUNTAÑOLA, Josep. **Poética y Arquitectura**. Barcelona: Anagrama, 1981.
- NIVETTE, Joseph. **Princípios de gramática gerativa**. São Paulo: Pioneira, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: towards a phenomenology of architecture**. Nova Iorque: Rizzoli, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Baroque Architecture**. Nova Iorque: Harry Abrams, 1971.
- NUTTGENS, Patrick. **The Story of Architecture**. London: Phaidon, 1997.
- ONIAN, John. **Bearers of Meaning**. New Jersey: Princeton Press, 1988.

- OVERY, Paul. **De Stijl**. London: Thames and Hudson, 1991
- PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'architettura**. Milão: Hoepli, 1976 (orig. 1570).
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PIAGET, Jean. **Introduction à l'épistemologie génétique**. Paris: PUF, 1950.
- POE, Edgar Allan. **The Philosophy of Composition**. In: LOVETT, Robert Moss. **American Poetry & Prose**. Chicago: Millflin, 194?, p. 429-36.
- POTIE, Philippe. A "teórica da geometria" ou o poder da representação. Projeto ___, p. 108-110.
- REINFELD, Fred. **Manual prático de aberturas de xadrez**. São Paulo: Ibrasa, 1973
- RICOUER, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- RICOUER, Paul. **Philosophies du langage**. In: Encyclopaedia Universalis. Paris, 1985. v. 10. p. 946-957.
- ROCHLITZ, Rainer. **La querelle de l'art contemporaine**. In: Critique 611, Abr 1998, p. 99-120.
- RODRÍGUEZ, José Maria *et alli*. **Arquitectura como semiótica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- ROLLO, J. **Triangle and T-square: the windows of Frank Lloyd Wright**. In: Environment and Planning B: Planning & Design 22, 1995. p. 75-92.
- RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- de SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SCHMARSOW, August. **The essence of architectural creation**. In: Mallgrave, H (ed.). **Empathy, form, and space: problems in german aesthetics**. Santa Monica: The Getty Center, 1994 (p. 282-97).
- SCHWEITZER, Albert. **J.S. Bach: el músico poeta**. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- SEMPER, Gottfried. **The four elements of architecture and other writings**. Cambridge Press, 1989.
- SERLIO, Sebastiano. **On Architecture**. New Haven: Yale University Press, 1996.
- SILVA, E. **Fundamentos teóricos da crítica arquitetônica**. Porto Alegre: UFRGS-CNPq, 2001. (Relatório de Pesquisa)
- SILVA, E. **A Profissão de Arquiteto**. Porto Alegre: PPGS-IFCH-UFRGS, 1997. (Tese de doutorado)
- SILVA, Elvan. **Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.
- SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da renascença**. Porto Alegre: Sagra, 1991.
- SILVA, Elvan. **Arquitetura & semiologia: notas sobre a interpretação do fenômeno arquitetônico**. Porto Alegre: Sulina, 1985.
- SOLÁ-MORALES, Ignaci de. **De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts**. In: _____. (cópia xerox)
- SOLÁ-MORALES, I. **The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century**. In: Eclectismo y vanguardia y otros escritos, 1989.
- SOURIAU, Anne. **Les catégories esthétiques**. In: Enciclopaedia Universalis. Paris, 1985. v.7. p. 299-302
- STADLER, Marta Macho. **Qué es la Topología?** Sigma 20, Fev 2002, p. 63-77.
- STEVENS, Gerry. **O círculo privilegiado**. Brasília: UNB, 2003.

- SUHAMY, Henry. **Figures de style**. Paris: PUF, 2004.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (orig. 1963)
- TAVERNOR, Robert. **On Alberti and the art of building**. New Haven: Yale University Press, 1998
- TEYSSOT, Georges. **John Soane and the birth of style**. *In: Oppositions* 12, fall 1978, p. 61-83.
- VASARI, Giorgio. **Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres**. Buenos Aires: El Ateneo, 1945
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Lisboa: Presença, 1987.
- VENTURI, Robert. **Aprendiendo de Las Vegas**. Barcelona: GG, 1982. (orig. 1966)
- VENTURI, Robert. **Complexity and contradiction in Architecture**. Nova Iorque: MOMA, 1977. (orig. 1966)
- VIDLER, Anthony. **The writing of the walls**. Princeton Press, 1987.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Mardaga: Paris, 1977. (orig. 1872)
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Dictionnaire Raisoné**. Paris: 1875.
- VITRÚVIO, Marco Lúcio ___ Pollion. **Los diez libros de arquitectura**. Madrid: Alianza, 1995.
- VITRÚVIO, Marco Lucio ___ Polion. **Da Arquitetura**. Hucitec, São Paulo, 1999.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (orig. 1915)
- WORRINGER, Wolheim. **Abstracción y naturaleza**. México: FCE, 1953. (orig. 1908)

Dicionários e Enciclopédias

- AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1962.
- Enciclopédia Mirador**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- Enciclopaedia universalis**. Paris, 1992.
- FERRATER-MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HOUAISS. Antônio. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2004.

Artigos e Obras disponibilizados em sítios eletrônicos

- BEHRENS, Roy R. **Art, Design and Gestalt Theory** (2004). <http://www.leonardo.info/isast/articles/behrens.html>
- de CARVALHO, C. **Saussure e a língua portuguesa** (2004). <http://www.filologia.org.br/viisenefil/09.htm> (acessado em outubro de 2008)
- COLONNA, Francesco. **Hypnerotomachia Poliphili** (1497). <http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/index.htm> (acessado em 30/01/2009).

- van ECK, Caroline. **Par le style on atteint au sublime**. <http://www.archis.org/plain/object.php?object=808&year=&num=> (acessado em 25/01/2007).
- v. ERLACH, Johann Bernard Fischer. **Entwurf Einer Historischen Architectur**: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker ; umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtnüß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen (Leipzig, 1725). <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725> (acessado em 06/02/2009).
- BOULLÉE, Etienne-Louis. **Architecture: Essai sur l'Art** (179?). <http://expositions.bnf.fr/boullée/cata/indexdoss.htm> (acessado em julho de 2007).
- GOETHE, Wolfgang Von. **Von Deutsche Baukunst** (1773). <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/werke/aufsatz/02.htm> (acessado em novembro de 2008).
- GUADET, Julien Azais. **Éléments et théories de l'Architecture** (1901-05). <http://gallica.bnf.fr> (acessado em outubro de 2007)
- GUARINI, Guarino. **Architettura civile**, 1737. <http://gallica.bnf.fr> (acessado em outubro de 2007)
- HILDEBRAND, Adolf. **Das Problem der Form in der Bildenden Kunst**. Heitz & Mündel: Berlin, 1918.
- KRÜGER, Mário J.T. **As leituras e a recepção do *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti**. <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/MarioKruger/ParaumaLeituradoDeReAedificatoria.htm> (acessado em Junho de 2006).
- LEDoux, Claude-Nicolas. **L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation**. Paris, 1804. <http://gallica.bnf.fr> (acessado em novembro de 2007).
- MONGE, Gaspard. **Géometrie Descriptive** (augmenté d'une théorie des ombres et de la perspective). Paris: Villard-Gauthier, 1922.
- NICERON, François. **La perspective curieuse**. <http://gallica.bnf.fr> (acessado em outubro de 2007)
- de l'ORME, Philibert. **Le premier tome de l'architecture** (1567). http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_Les1653.asp?param=en (acessado em 01/02/2009)
- de l'ORME, Philibert. **Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petit frais** (1561). http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_Masson643.asp?param=en (acessado em 30/02/2009).
- PERCIER, Charles. **Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome** (1798). <http://polona.pl/dlibra/doccontent2?id=4798&dirids=3> (acessado em julho de 2007).
- PUPPI, Marcelo. **Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro**. In: 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume III, n. 2, abril de 2008. <http://www.dezenovevinte.net/19e20>
- de QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. **Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art** (1832, 2 vols.) <http://gallica.bnf.fr> (acessado em 06/01/08).
- de QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. **(Essai) sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts** (1823). <http://gallica.bnf.fr> (acessado em 06/01/08).

- de QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. **Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement** (1791). <http://gallica.bnf.fr> (acessado em 06/01/08).
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **Lacunas Fundadoras**. <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia?IA7online/lacunafundadoras%20copy.htm> (acessado em novembro de 2007).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Éssai sur l'origines des langues**. Univ. du Quebec, 2002. (orig. 1781, póstumo) <http://www.bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm> (acessado em 12/12/08).
- Sullivan, Louis H. **The tall office building artistically considered**. Lippincott's Magazine (March 1896). http://ecow.engr.wisc.edu/cgi-bin/get/cee/340/bank/interestin/formfollowsfunction_sullivan-189.pdf
- SUPERVILLE, Humbert de; GIOTTINO, David Pierre. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. Leiden, 1827. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/superville1827> (acessado em 09/02/2008).
- VITRUVIUS, Marcus ___ Pollio. **De Architectura** (texto original em latim). <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Vitruvius> (acessado em 29/02/2009).
- WEIGEL, Sigrid. **On the iconography and rhetoric of an epistemological topos**. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/sweigel> (acessado em 09/08/2008).

Outros Títulos Consultados

- ALBERTI, Leon Battista. **On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of 'De pictura' e 'De statua'**. Londres: Grayson, 1972.
- ANZOLCH, Roni. **Geometrias do Estilo**. Porto Alegre: UFRGS, Departamento de Arquitetura, 2002 (Relatório de Pesquisa).
- ANZOLCH, Roni. **Figuratividade e metodologia de projeto**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1991.
- ANZOLCH, Roni. **Terminologias operativas dos processos compositivos**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1990.
- BONOMI, A; USBERTI, G. **Sintaxe e semântica na gramática transformacional**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BONTA, Juan Pablo. **Sistemas de significación en arquitectura**. Barcelona: GG, 1977.
- BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine. **Traité d'esthétique scientifique de l'architecture**. Paris, 1954.
- CHARLES, Daniel. **Esthétique**. In: *Enciclopaedia Universalis*, Paris, 1985. p. 287-288. v.7
- CARNAP, Rudolf; SCHLICK, Moritz. (Coletânea de textos) São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CASSIRER, Ernst. **Filosofía de las formas simbólicas: el lenguaje**. México: FCE, 1985.
- CHASE, S.C. **Color Grammars: Designing with Lights and Colors**. In: *Environment and Planning B: Planning & Design* 16, 1989. p. 415-449
- CHIOU, S-C. **The grammar of taiwanese traditional vernacular dwellings**. In: *Environment and Planning B: Planning & Design* 22, 1995. p. 721-737.
- CHOMSKY, Noam. **Aspects de la théorie syntaxique**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- CHOMSKY, Noam. **Sintáctica y semántica en la gramática generativa**. Mexico: Siglo XXI, 1985.

- CHOMSKY, Noam. **Syntactic structures**. Paris, Mouton, 1972.
- COBELO, José Luis González. **El juego de la desconstrucción**. In: *El Croquis* __, 198_, p. 6-17.
- COBELO, José Luis González. **El juego de la desconstrucción II**. In: *El Croquis* __, 198_, p. 86-89.
- COELHO, José Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- COLLINS, Peter. **Los Ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)**. Barcelona: GG, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Las artes del espacio**. Entrevista à Peter Brunette y David Wills, realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California. In: **Deconstruction and Visual Arts**, Cambridge University Press, 1994, cap I, p. 9-32.
- DING, Lan; GERO, John. **The emergence of the representation of style in design** (2001).
- EGENTER, Enold. **The Mosaic of endless micro-theories and the function of macro-theories**. In: *Architectural Anthropology*, n° 1, 1992. p. 19-88.
- EISENMAN, Peter. **Em busca de uma arquitetura pós-hegeliana**. Entrevista a Fuesanta Nieto e Enrique Sobejano. In: *Projeto 118*, jan-fev 1989, p. 117-120.
- FLEMMING, U. **Get with the program: common fallacies in critiques of computer-aided architectural design**. In: *Environment & Planning B: Planning and Design*, 1994, v. 21, p. 106-116.
- FODOR, Jerry; KATZ, Jerrold J. **The structure of language: readings in the philosophy of language**. New Jersey: Prentice Hall, 1964.
- GANDELSONAS, Mario. **From structure to subject: the formation of an architectural language**. In: *Oppositions* n° 17, summer 1979. p. 7-29
- GINZBURG, Moisei. **Style and Epoch**. MIT Press, 1982.
- GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau**. São Paulo: Edusp, 1999.
- GOMBRICH, E.H. **The sense of order**. Londres: Phaidon, 1984. (orig. 1979)
- GOMBRICH. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HARTOONIAN, Gevork. **Ontology of architecture**. Cambridge: University Press, 1997.
- HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Lisboa: Presença, 1973.
- HEIDEGGER, Martin. **El arte y el espacio**. *Eco* 122, Junio 1970, p. 113-120. HEIDEGGER, Martin. **Building, dwelling, thinking**. In: *Phenomenology* __, p. 100-109.
- HEIDEGGER, Martin. **Poetically man dwells**. In: *Phenomenology*, __, p. 109-119.
- HEIDEGGER, Martin. **La Cosa**. In: **Conferencias y artículos**. Barcelona: Serbal, 1994.
- HESSELGREN, Sven. **El lenguaje de la arquitectura**. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973. (orig. ing. *The Language of Architecture*, 1967)
- HUISMAN, Denis. **A Estética**. São Paulo: DEL, 1961.
- JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- KRISHNAMURTI, R. **The maximal representation of a shape**. In: *Environment and Planning B: Planning & Design*, 1992. p. 267-288
- KNIGHT, T.W. **Transformations of "De Stijl" art: the paintings of Georges Vantongerloo and Fritz Glarner**. In: *Environment and Planning B: Planning & Design* 16, 1989. p. 51-98
- LAKATOS, E.; MARCONI, M. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1989.
- LEFAIVRE, Liane. **Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance**. MIT Press, 1997.

- LIER, Henry van. **Les Expériences Esthétiques**. In: *Enciclopaedia Universalis*. Paris, 1985. v.7. p. 302-305.
- LURÇAT, André. **Formes, compositions et lois d'harmonie : éléments d'une science de l'esthétique architecturale**. Paris: Vincent-Freal, 1944.
- MARCH, Lionel. **Architectonics of humanism**. Sussex: Academy Editions, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MOLES, Abraham. **Teoria de los objetos**. Barcelona: GG, 199_. (orig. 1974)
- MONEO, Rafael. **On typology**. In: *Oppositions* 13, summer 1978. p. 23-45
- MUNTAÑOLA-THORNBERG, Josep. **Topogénesis: fundamentos de una nueva arquitectura**. Barcelona, UPC, 2000.
- MUTHESIUS, Hermann. **The english house**. Nova Iorque: Rizzoli, 1979.
- MUTHESIUS, Hermann. **Landhäuser**. Munique: F. Bruckmann, 1922.
- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986.
- PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. **The Poetic Principle**. In: LOVETT, Robert Moss. **American Poetry & Prose**. Chicago: Millflin, 194_, p. 436-40.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PORPHYRIOS, Demetri. **The consumption of styles**. In: *Oppositions* 8.
- QUARONI, Ludovico. **Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura**. Madri: Xarait, 1987.
- QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- RÉVÉSZ, Gyögy E. **Introduction to formal languages**. Nova Iorque: Dover, 1991.
- ROLLO, J. **Triangle and T-square: the windows of Frank Lloyd Wright**. In: *Environment and Planning B: Planning & Design* 22, 1995. p. 75-92.
- ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Londres: MIT Press, 1976
- SCHOLFIELD, P.H. **Teoria de la proporción en arquitectura**. Barcelona: Labor, 1971.
- TOLSTOI, Leon. **¿Que és el Arte?** Buenos Aires: El Ateneo, 1949.
- TRABUCCO, Marcelo. **La composición arquitectónica**. Buenos Aires: Fundação Belgrano, 1996.
- TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction**. Cambridge: MIT Press, 1994.
- ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.