



João Menezes de Sequeira / Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa; Mestre em Desenho Urbano pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa; Doutor em Urbanismo e Ordenamento do Território pela Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias; Director do Departamento de Arquitectura da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Sobre a fundamentação da Arquitectura: reflexões sobre uma crise

Thoughts on architectural epistemological ground

Resumo:

Este texto foi apresentado, na sua versão em inglês, na Third EAAE-ENHSA Sub-network Workshop on Architectural Theory. Havendo hoje necessidade de reflectir sobre o âmbito das investigações disciplinares em Arquitectura, este texto procurará lançar a questão da fundamentação na Arquitectura. Ao fazê-lo, não o faz no sentido de questionar a validade do seu objecto, mas antes procurando conferir-lhe alguns contornos. Para tal usa os seis conceitos lançados por Vitruvius acerca da constituição da Arquitectura, procurando, por etapas pré-determinadas, encontrar o significado das suas transformações. Verificamos aqui que da Antiguidade aos nossos dias a Arquitectura sofreu uma verdadeira inversão no seu papel mediador. De uma mediação entre o sagrado e o profano, a Arquitectura passa, paulatinamente, por se constituir como elemento mediador entre um objecto físico natural e o sujeito, até se constituir como mediação entre um sistema sintáctico autónomo a uma autoconsciência.

palavras-chave: fundamento; operadores de concepção; estética; epistemologia.

Abstract:

This paper was presented at Third EAAE-ENHSA Sub-network Workshop on Architectural Theory. Since we find necessary to reflect on disciplinary architectural research, this text will try to propose some thoughts on the epistemological bases of Architecture. When doing so, we won't try to question the validity of its object, but instead, we will try to give it some shape. For such purpose we will use the six Vitruvian concepts mentioned in his architectural treatise as we seek, in predefined stages, to find the meaning of their transformations along history. Here we verify that, during the period that occur from Antiquity to our days, Architecture mediation roll suffered an inversion. From the sacred and the profane unity, Architecture gradually became a mediator between a natural physical object and man, until, more recently, it became the relation between an autonomous syntax system and men's self conscience.

keywords: conceptual operators; aesthetics; epistemology.

Introdução

Pretende-se com esta intervenção lançar para o Workshop da EAAE algumas questões relativas à fundamentação da Arquitectura. Entendendo-se por fundamentação da Arquitectura, a problemática relativa à validade do seu objecto.

Segundo E. Garroni (1992, p. 363) “para a gnosiologia antiga o conhecimento é essencialmente re-conhecimento” isto é, as “condições de possibilidade do conhecimento (o seu fundamento) são procuradas em algo de preexistente, num modelo ontológico ideal, ou num lugar de modelos ideais, que – só eles – permitem falar do mundo real tal como aparece e como é conhecido”. Podemos mesmo ir um pouco mais longe e afirmar que, na Antiguidade, o fundamento e a possibilidade do conhecimento em geral não são deste mundo, eles recebem a autoridade directamente do numinoso³⁵ e da relação que este estabelece com o mundo do Homem.

A crise, ou transformação desta topologia epistemológica parece ter a sua origem no Renascimento, mas atinge a sua visibilidade, com a crise do Barroco e o nascimento do racionalismo iluminista. Estudar esta topologia epistemológica que funda a própria Arquitectura é também interrogar as bases epistemológicas da investigação e do ensino da Arquitectura; assunto cuja pertinência está sobejamente sublinhada nas novas directrizes europeias universitárias, que procuram a normalização dos objectos de investigação, tentando atingir sobretudo as dissertações de doutoramento das diversas disciplinas³⁶.

35 Com o termo numinoso pretendemos significar a divindade e o sagrado independentemente de qualquer religião particular.

36 Dado o novo sistema de ensino, e ao contrário do que antes sucedia, a investigação só começa hoje no 3º ciclo superior (o doutoramento), sendo o grau de mestre atirado para uma situação dúbia, entre uma especialização do tipo MBA, a mera recensão/compilação de conhecimentos temáticos ou a antiga tese de

Hoje, é comum pressupor que a arquitectura é, em geral, uma disciplina de objecto heterogéneo; ela é, por esse mesmo argumento, permeável, de uma forma absolutamente impar, à heterogeneidade histórica e cultural da sociedade. E, por essa mesma razão, é, em geral, argumentado que, não só existe uma enorme dificuldade na delimitação do objecto, como a “perspectiva” que se tem sobre o mesmo, imbuída de múltiplos e variáveis valores de carácter socio-cultural, faz variar as interpretações ao longo do tempo e no espaço. Acreditamos que falar da heterogeneidade do objecto da Arquitectura, não é o mesmo que dizer, com Vitruvius ([s.d., séc. I a.C.] 2003, p. 4), “architecti est scientia pluribus disciplinis et uariis eruditionibus ornata...”. Isto é, o facto de na Arquitectura confluir um conjunto diverso e variado de saberes, as designadas disciplinas ancilares, não pressupõe, obrigatoriamente, que o seu objecto específico e disciplinar, seja heterogéneo.

Acreditamos, também, que a dificuldade em estabelecer o objecto da disciplina arquitectónica, se prende com uma cisão ocorrida no final da Antiguidade. Tal cisão, que se prende com o nascimento e progressivo crescimento do pensamento científico e técnico, apresenta desde essa data, crises ocasionais, que vão no sentido de uma transformação do fundamento das ciências e, por arrastamento, do fundamento da Arquitectura.

A fim de, pelo menos, compreender esse sobressaltado percurso de transformação arquitectónica, tivemos de acreditar que é possível tratar a especificidade disciplinar, desde que se parta daquilo que está na base da concepção arquitectónica, daquilo que, no discurso de Vitruvius ([s.d., séc. I a.C.] 2003), são os aspectos constitutivos da Arquitectura.

A escolha do Tratado de Vitruvius, não se prende com nenhuma nostalgia ou misticismo

licenciatura. Resta saber o que fazer de todos aqueles que tiraram mestrados de investigação e qual a sua situação académica relativamente a estes novos mestrados simplificados.

das origens, mas simplesmente na constatação de aquele texto foi determinante na constituição da própria disciplina arquitectónica, sendo ainda hoje, de forma indirecta (através de outros textos) uma referência constante³⁷.

Aos aspectos constitutivos, atrás mencionados, convencionámos designar, operadores de concepção, pois neles se encontram todos os aspectos do sistema de concepção arquitectónica da Antiguidade. São eles, a ordinatione/taxis, a dispositione/diathesis, a eurythmia, a symmetria, o decore e a distributione/oeconomia.

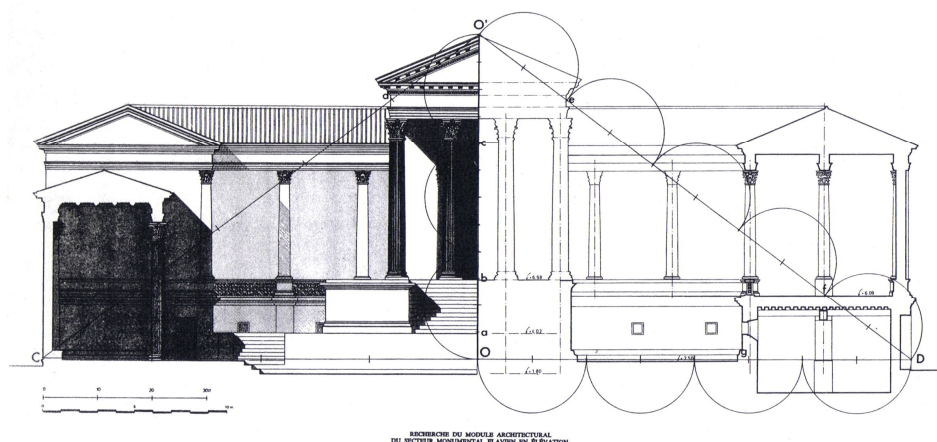


Figura 1 - Conimbriga, Sector Monumental Flaviano.

Verificámos também que a famosa tríade clássica – a ratio firmitatis, a utilitatis e a venustatis – é, no mencionado tratado, apenas um conjunto de características que

37 Face ao desafio de Agripa, não se nos pode acusar de fundacionalismo, dado que a regressão, não termina arbitrariamente, mas no documento mais antigo que nos é possível aceder. Talvez as hipóteses externalistas estejam mais de acordo com a nossa tentativa, mas ainda temos algumas dúvidas capazes de não nos permitirem asserções temporariamente definitivas. Os nossos estudos ainda não terminaram e por isso não é possível dizer se a nossa hipótese terá alguma validade.

devem ser tomadas em consideração nas edificações em geral (públicas e privadas) e, por isso, embora façam parte integrante das preocupações a ter pelo senso comum, não eram elas que determinavam a concepção arquitectónica.

A preocupação que este texto revela, prende-se com a ideia que queremos manter como fundamental, a de que a obra de arte e, por isso, também a arquitectura, retira toda a sua força, fascínio e sentido, da pretensão de que o seu objecto é, de algum modo, válido, que ele constitui uma interpretação possível do mundo real (Hubner, 1993, p. 20), que ele tem um qualquer fundamento de verdade. Verdade que se recusa a ser vivida como relativa, pese embora a noção relativa que temos da nossa vida humana³⁸.

A crise do Barroco

A crise Barroca caracteriza-se, simultaneamente, pela ideia de síntese e conjunção das artes ou, pela ideia de uma obra artística global e pela obliteração dos limites da obra, ou, se quisermos ainda, pela enorme invasão dos ícones florais, instrumentais e mesmo sociais ou estatutários. Esta verdadeira invasão “decorativa” e sensual, cujo apogeu é o Rocóco, tem como consequência o aparecimento da cisão entre estrutura e ornamento, fazendo vacilar o pólo estrutural que é, nesta altura, o fiel depositário da unidade ontológica da symmetria. Note-se que o termo estrutura não tem o mesmo significado que tem nos nossos dias, nos quais, não passa de mera sustentação física. Nesta altura a estrutura é parte integrante do fundamento da Arquitectura, pois estabelece a relação fundamental da symmetria, que é a ligação do todo edificado ao numinoso³⁹.

38 Esta questão, que hoje parece quase anacrónica, é talvez o âmago de toda a problemática que envolve a actual “mudança civilizacional”.

39 Confusão que está por trás da peregrina ideia de que Vitruvius foi o primeiro engenheiro.



Figura 2 - Borromini (1599-1667), Reconstrução dos espaços interiores da Igreja e edifícios adjacentes de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-37), planta, alçado e cúpula oval.

A eurytmia vitruviana, que se define como um operador de concepção que procura, a aparência graciosa e o aspecto apropriado da composição dos membros e do todo em função da simetria que lhe é atribuída, é transformada em técnica de sedução e levada a um extremo tal, que acaba por perturbar a sua própria finalidade, a symmetria. Esta perturbação deve-se, pensamos, à importância dada pelo Barroco à descoberta da sensualidade como método de sedução, isto é, ao correlativo sensitivo da racionalidade metodológica da perspectiva. A própria perspectiva do ponto de fuga central do renascimento, origem das plantas circulares (Wittkower, 1998, p. 1949), dá lugar à perspectiva de duplo e triplo foco e, correlativamente, às plantas de forma elíptica e às fachadas de triplo corpo e de três níveis do barroco.

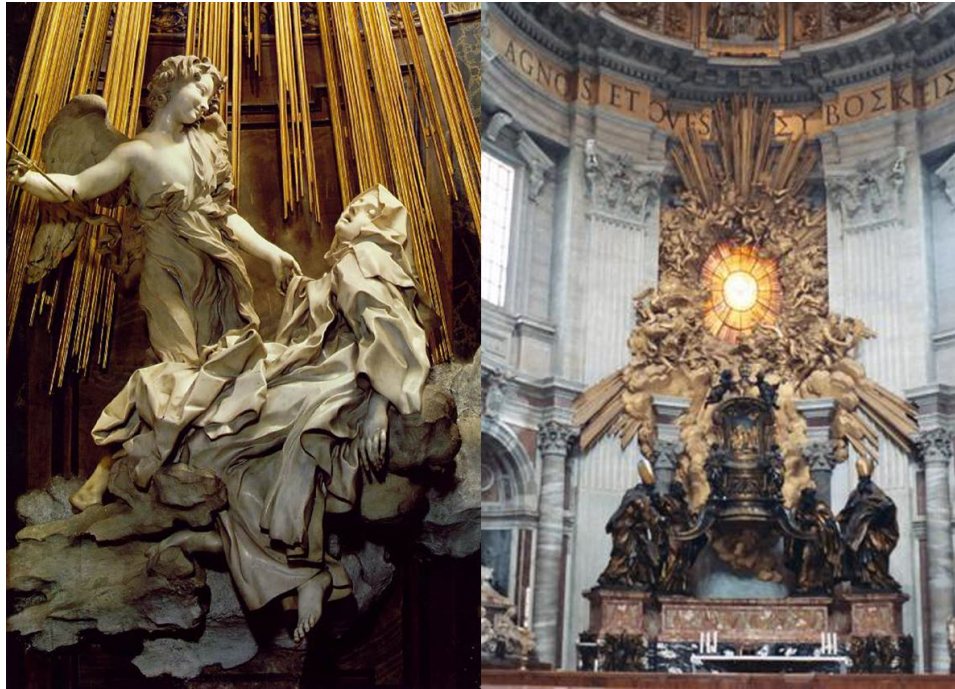


Figura 3 - Bernini (1598-1680), Êxtase de Sta. Teresa, na Capela Cornaro, e a Glória por cima da Cátedra Petri em S. Pedro.

Essa crise, irá pôr em causa a relação privilegiada que a Arquitectura tinha com o Sagrado ou numinoso, exactamente pela separação entre estrutura e decoração. Hiato, que irá permanecer até Jacques-François Blondel sob a designação da “verdadeira arquitectura” e da “arquitectura verosímil”.

Claude Perrault e o fim da Symmetria

O surgimento das novas ciências, do pensamento racionalista francês de René Descartes (1596-1650) e do novo empirismo/sensualismo inglês de John Locke (1632-1704), origina, tanto em França como em Inglaterra, uma verdadeira revolução do pensamento.

A primeira coisa que esta nova ordem do pensamento coloca em causa é, exactamente, o mais fragilizado dos conceitos operativos vitruvianos, a simetria clássica e isto pela mão de Claude Perrault (1613-1688).

Perrault foi encarregue de fazer uma nova “tradução” do tratado de Vitruvius. Com base nas medições de Antoine Desgodets (1653-1728) e com base nas suas ideias modernas, Perrault considera que a beleza arquitectónica não depende de correctas proporções, pois não existem regras absolutas em matéria de proporção arquitectónica. Esta afirmação implica considerar que o objecto arquitectónico não possua capacidade de transcendência, não cabendo a ele a ligação ao numinoso (única entidade capaz de autorizar a correcta interpretação do mundo). Pelo contrário, se existe alguma verdade nas proporções, ela provém unicamente do homem e da sua sensibilidade. Deste modo se explica a simplicidade aritmética das proporções que Perrault usa.

É interessante verificar, com alguma atenção, as alterações que Perrault ([1673] 1998)⁴⁰ introduz no texto de Vitruvius, em nome de uma tradução. Na constituição da *Arquitectura*, Perrault ([1673] 1998) refere que são “cinco” e não “seis” os assuntos em que consiste a *Arquitectura*, e enumera então: “o Ordenamento, chamado *Taxis* pelos Gregos; a Disposição, correspondendo àquilo que eles denominavam *Diathesis*; a *Eurytmia*, ou Proporção; a Utilidade, e a Distribuição que em Grego é conhecida por *Oeconomia*”. Oblitera, literalmente, a *Symmetria* e assemelha a *Eurytmia* a uma antiga

40 Usamos aqui a tradução portuguesa de Maria Helena Rua, de 1998, porque nos parece respeitar o original.

relação de dimensões, a Proporção, transformando esta última num novo operador. É aqui, na nossa opinião, que o jogo das palavras italianas que diz "Traduttore, Traditore", pode melhor ser exemplificado. Pois o que Perrault faz é, simplesmente, subverter todo o Tratado, isto porque, o tratado de Vitruvius é estruturado em função do mais importante operador arquitectónico da Antiguidade, o de Symmetria, que era, como já referimos, a unidade que, pela comensurabilidade (racional e irracional ou geométrica) da obra, permitia a relação entre a divindade (numinoso) e o profano (humano). Nas suas notas, Perrault ([1673] 1998), explica que, "todos os intérpretes acreditaram que a Eurytmia e a Proporção, que Vitruvius chama(?) Symmetria, são aqui duas coisas distintas, porque parece(?) que ele dá duas definições: mas essas definições, bem analisadas(?), apenas dizem a mesma coisa; uma e outra referem, com um discurso bastante embrulhado(?), a conveniência, da correspondência e da proporção, que as componentes têm com o todo."⁴¹ Por outro lado, a simples relação da proporção - que é para Vitruvius um mero método de relacionar medidas, cuja finalidade reside sempre, ora num ora noutro, dos operadores que define - assume em Perrault a finalidade de um operador de concepção. Esta última alteração, já tinha sido iniciada com Alberti e foi desenvolvida ao longo do Maneirismo e do Barroco, pois desde o Renascimento que as metodologias são fascinantes, mas é somente no "Classicismo Barroco", com a cisão entre o sagrado e o profano, através da razão, que uma metodologia de medida passa a ser um operador.

O que é importante notar, é que foi alterada a relação de mediação da obra arquitectónica, pois o que está em jogo, agora, é a quebra de ligação entre a arquitectura e o numinoso. Doravante a Arquitectura pode pensar-se, pesem embora as diversas tentativas clássicas, como objecto exclusivamente profano.

A pergunta que se seguiu foi, naturalmente, que mediação fazia então e doravante, a arquitectura? Qual o novo fundamento da arquitectura, pois se a sua verdade já não era

⁴¹ Perrault, Claude. Ob. cit pag 9 e os (?) são nossos.

obtida pela ligação ao sagrado, qual seria então o objecto da arquitectura? É que, e insistimos neste ponto, a obra de arte e nela a arquitectura, retira toda a sua força, fascínio e sentido, da pretensão de que o seu objecto é, de algum modo, válido. Ele constitui uma interpretação possível do mundo real e tem de ter um qualquer fundamento de verdade universal.

A resposta de Perrault é que toda a arquitectura é fundamentada em dois princípios, dos quais um é positivo e o outro arbitrário. Estes dois princípios são a “beleza positiva” e a “beleza arbitrária”. Por isso, o novo fundamento da arquitectura é a beleza e esta é um critério de aprovação geral baseado no hábito e na autoridade do homem.

No que respeita à relação entre esta definição dupla e os operadores de Vitruvius, podemos dizer que, a “beleza positiva” é a uma nova versão da *decore* e que a “beleza arbitrária” é uma nova versão da *eurythmia*, agora relativa ao uso e, por isso, a absorver o segundo aspecto da *distributione*. Esta cisão do fundamento da Arquitectura num campo inteligível e num campo perceptivo e visual, resulta da sua nova posição de mediação, que passa a ter como único e exclusivo interlocutor o homem. Mas, apesar da razão e acreditação da arquitectura ser realizada pelo homem, ela continua a ser a portadora da beleza. Isto é, embora seja o homem a ajuizar, por autoridade ou por hábito, a constituição da essência da beleza está ainda confiada à arquitectura, através da beleza.

A principal obra atribuída a Perrault⁴², a ala oriental do Louvre, foi secundada por um arquitecto clássico mais experiente, Francois d'Orbay (1631-1697) pupilo de Louis Le Vau (1612-1670). Talvez por isso, ou porque entre a teoria e a prática havia sido criado um hiato, o facto é que, como refere L. Hautecoeur, a colunata de Perrault estava desenhada de acordo com a divina proporção (razão ϕ , $\phi = 1,618033989$). Por outro

42 O Observatório astronómico de Paris é uma obra de pequena envergadura e foi sujeito a muitas alterações posteriores.

lado, a fraca experiência de Perrault ditou-lhe alguns desaires construtivos, quer no caso da dupla colonata - a pedra das colunas estalou com a dilatação do ferro das armaduras de enchimento – quer nas caleiras de escoamento das águas pluviais – que não escoavam adequadamente - etc.

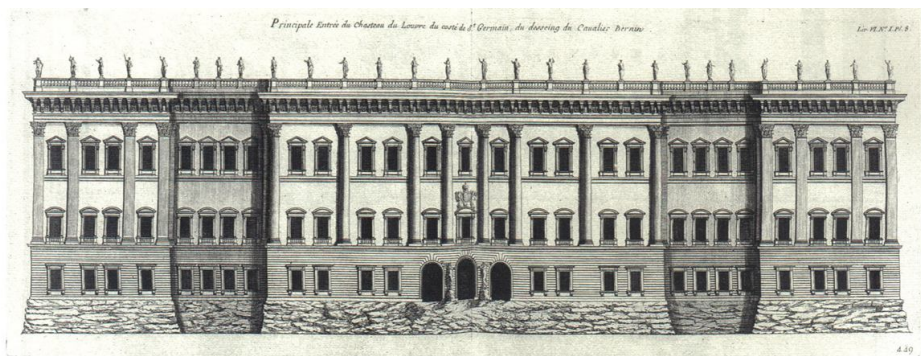


Figura 4 - Terceiro projecto de G. C. Bernini (acima) e projecto final de C. Perrault para o Louvre (abaixo).

Mas, estas questões, embora lhe retirassem alguma coerência, entre a prática e a teoria, não retiram o valor dos seus comentários e a progressão das suas ideias. Estava aberta a porta da modernidade ao surgimento de novos paradoxos - relação entre a teoria e a prática, entre investigação e prática profissional, entre design e arquitectura,

etc.

A beleza sublime e a proposta de Ledoux

Quando se afirma a existência de leis físicas, pressupõe-se que elas exprimem a constituição universal (e construção) da natureza. Isto é, que a natureza é construída segundo essas leis. Por essa razão se infere, que essas leis devem valer sempre, tanto no passado como no futuro, pois só assim são leis.

Ora, a questão da fundamentação da ciência, refere-se também ao facto de nos perguntarmos, com que direito inferimos do passado para o futuro e dizemos que estas leis valem sempre, pois são leis naturais universais.

Como temos estado a mostrar, a arte e com ela a arquitectura derrapam para o papel de mediação entre o fenómeno físico (táctil e visual) e o sujeito. O racionalismo – René Descartes (1596-1650) - e o empirismo – John Locke (1632-1704) - acreditam nesta ideia, de que as leis que produzimos são verdades universais e são constitutivas da natureza, tal como Perrault também acreditava.

É primeiro com o empirismo crítico de David Hume (1711-1776) e depois com o transcendentalismo de Immanuel Kant⁴³ (1724-1804) que aquela assunção é contestada.

A contestação de Hume ([1757] 2002), face à crença de que as leis da física são constituintes da Natureza, é resultante da seguinte questão: quando um determinado evento provoca outro evento, presume-se que estamos perante uma conexão que existe entre os dois, conexão esta, que faz com que o segundo pareça ser efeito do

43 Depois da obra *Crítica da Razão Pura* (1781).

primeiro, que é a causa. Mas, se é um facto que percebemos os dois eventos, o que nos faz acreditar que exista uma relação de causalidade entre os dois?

A resposta de Hume ([1757] 2002), é de que nós acreditamos na causalidade por instinto e este desenvolve-se por associação de ideias e por repetição daquela relação, criando um hábito, que, por sua vez, se torna uma compulsão. Hume propõe duas hipóteses: a primeira foi a necessidade lógica, o passado deve ser igual ao futuro, mas, a lógica pouco diz sobre a substância e, por isso, não responde à questão; a segunda resposta possível seria a de que, se sempre foi assim, é provável que continue a sê-lo, mas, trata-se de uma resposta tautológica, pois usa a indução para responder à indução. A resposta seria dada, muitos anos mais tarde, por Karl Popper (1902-1994) que diria, que aquela indução é verdadeira até ao momento em que é possível provar a sua falsidade.

Mas o que é novo, face a esta resposta, é que, Hume já não acredita que essa relação exista na natureza, mas antes, é levada à natureza pela mente humana.

No que respeita ao problema estético, a pergunta seria, porque razão consideramos bela uma coisa? Ora, tal como as leis da ciência não eram, para Hume, factos empiricamente dados, mas antes levados por nós à natureza, também o gosto não deriva de nenhuma essência constitutiva dos objectos, mas sim, de uma projecção das sensibilidades sobre as coisas. Hume não acredita que o gosto seja uma mera arbitrariedade subjectiva, pois a experiência revela que existe comunhão de gosto e mesmo, alguma universalidade. Então, o que faz com que o gosto não seja mera arbitrariedade?

É em resposta a esta questão que Hume ([1757] 2002) “inventa” o “padrão de gosto”. Este modelo é determinado por um método de contemplação crítica realizado por pessoas que têm uma elevada delicadeza de gosto. Do mesmo modo que existem pessoas mais sensíveis aos afectos e às paixões, também existem, segundo Hume,

peessoas mais afectas à sensibilidade artística. Embora essas pessoas existam naturalmente, é sempre possível educar, outras pessoas na sensibilidade artística e criar um padrão geral de gosto.

O “padrão de gosto”, acaba por ser sentido como uma verdade, porque todo o trabalho de associação, que cria o hábito, é sentido como compulsão.

Ora, tal posição, implica aceitar que as leis do mundo e as da arte se fundamentam em algo tão instável e subjectivo quanto o hábito humano, ou, no gosto de alguns eleitos, considerados mais sensíveis.

Kant ([1781] 1993) não aceita a ideia de Hume, de que é o hábito que valida a ciência, nem tão pouco aceita a ideia de um “padrão de gosto” capaz de ser educado mas, está de acordo com Hume, no que diz respeito à ideia de que a experimentação não pode validar a ciência e de que a beleza não está em nenhuma essência dos objectos em si. Por isso, considera que essas validações deveriam estar no interior dos homens, de forma inata.

Segundo Kant ([1781] 1993), a consciência humana tem que ter uma qualquer característica que possibilite unir as múltiplas e desconexas representações que temos do mundo, senão, como teríamos nós consciência? Essa capacidade para unir o múltiplo e o desconexo do mundo, não é dada, segundo Kant, pela experiência ou pela observação, mas está, na característica que a consciência tem, de se pensar como unidade e essa qualidade é a priori.

O gosto é tratado por Kant sob a forma de “juízo estético” e este caracteriza-se por ser:

- Desinteressado e, por isso, deve preocupar-se primeiro com a forma (configuração, arranjo, ritmo, composição, etc.) e não, com os conteúdos sensíveis do objecto (a cor, a saturação, o tom, etc.) pois estes últimos podem motivar o interesse e isso contraria o

o princípio do desinteresse;

- Universal e necessário, na medida em que a beleza é sentida como uma propriedade real do objecto. No entanto, porque é um juízo reflexivo, não tem conceito adequado. A razão para não ter conceito, é que o entendimento, a imaginação e a comunicação são faculdades que, no juízo da beleza, não funcionam juntos, pelo contrário, cada um deles enfraquece os outros. A necessidade de todos terem que ter o mesmo juízo estético é justificada, por um lado, pela exemplaridade ou auto sustentação, por outro, pelo condicionalismo dado que se ancora no princípio a priori do nosso gosto, que é o senso comum;

- Produzido sem finalidade definida, pois, terá de parecer ter sido produzido com algum fim, mas, simultaneamente, sem precisar de ter sido produzido com uma finalidade, pois a beleza em si não tem utilidade nem perfeição (assumindo que a perfeição em Kant se revela através da causalidade). No caso da arte, mesmo que o artista tenha um determinado propósito expressivo ou conceptual, esse facto não faz do seu objecto um objecto belo. Kant irá mesmo mais longe, na sua modernidade, afirmando que, o propósito do objecto deve ser desconhecido de quem formula o juízo estético.

Designaremos a primeira característica, por característica moral, a segunda, por característica do sublime⁴⁴ e a terceira, por característica autónoma da beleza, ou característica poética⁴⁵.

Vimos atrás que Perrault ao obliterar a simetria provoca uma verdadeira inversão na Arquitectura pois, doravante, todos os operadores de Vitruvius tendem a tornar-se comparáveis as características de dois novos operadores, a beleza arbitrária e a beleza

44 Somos da mesma opinião que Jean-François Lyotard, quando considera que o sublime é para Kant, a sensação que temos perante um objecto, que nos faz sentir os limites da razão e da representação, confundindo o nosso entendimento e capacidade de conhecimento.

45 R. Jakobson, diria tratar-se da função poética da mensagem no sistema discursivo.

positiva. E que isso, resulta numa nova forma de mediação da Arquitectura.

Quem vai reorganizar os operadores, num novo modelo moderno vai ser Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). O título do seu “Tratado” designado “L’Architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation” (Ledoux, 1804) – A Arquitectura considerada sob a relação da arte, dos costumes e da legislação - denota já o que referimos antes, a ênfase dada aos aspectos relacionais da Arquitectura e a procura de um novo fundamento para a disciplina.

A eurythmia, que já havia sido caracterizada por Perrault, como “beleza arbitrária”, adquirida pela proporção e pela adequação ao uso, será agora considerada como beleza sublime pois, “la beauté qui n’est que la proportion, a un empire sur les humains dont ils ne peuvent se défendre..” (Ledoux, 1804, p. 2)⁴⁶

A “beleza positiva” de Perrault, o decore ou utilidade, será transformada num ideal social. O aspecto temático que o decore apresentava estava ligado, na Antiguidade, às regras que adequavam um edifício ao deus que serviam, essas regras eram as ordens e a configuração do edifício. Com Perrault os temas perderam todo o seu significado sagrado e as ordens passaram a ser metáforas (sobre a masculinidade, a feminilidade, a nobreza) atribuídas ao estatuto social do proprietário ou ao papel dos equipamentos na sociedade (facto que persistirá para os neoclássicos até ao fim do séc. XIX).

Com Ledoux as ordens (no seu sentido clássico) desaparecem e o tema, da decore, passa a referir as regras de uma temática claramente baseada nas actividades sociais dos utilizadores dos edifícios. Do mesmo modo, o decore natural, muda o foco e, de uma situação em que a Natureza é usada pela arquitectura, porque está carregada de valor, passa a ser usada, porque disponível. A ideia fisiocrática de valorização do campo e da agricultura, ao invés da cidade e do mercado, está subjacente em todo o estilo de

46 É interessante verificar aqui a semelhança das definições da beleza, de Kant e de Ledoux.

Ledoux. O mesmo se passa com a capacidade de significar daquele operador e, de uma multiplicidade de sensações capazes de gerar, pela paixão, as hierarquias e a autoridade, passa a comunicar a nova estrutura da ordem social e os seus aspectos funcionais, representando, através da beleza sublime, a posição dos utilizadores no sistema de produção.

Assim, podemos considerar que, em Ledoux, apenas existem dois operadores de concepção, o da moral e o da beleza sublime. Isto é, Ledoux considera que Arquitectura é fundamentada em dois princípios, o da autonomia sublime e o da lei moral.

Sem querer entrar aqui em debate relativamente à ideia de uma “arquitectura autónoma”, refiro apenas que o conjunto de desenhos que Ledoux nos legou, mostram sempre uma natureza disponível para ser governada pelas “formas puras” da arquitectura. Mas, mesmo que, como refere Tafuri, ainda exista em Ledoux alguma consideração “mítica e abstracta da Natureza” (Tafuri, [1973] 1985, p. 15), já não estamos no mundo Barroco, onde a Natureza era ainda, consoladora, oratória e formativa, para usar as palavras do mesmo autor.

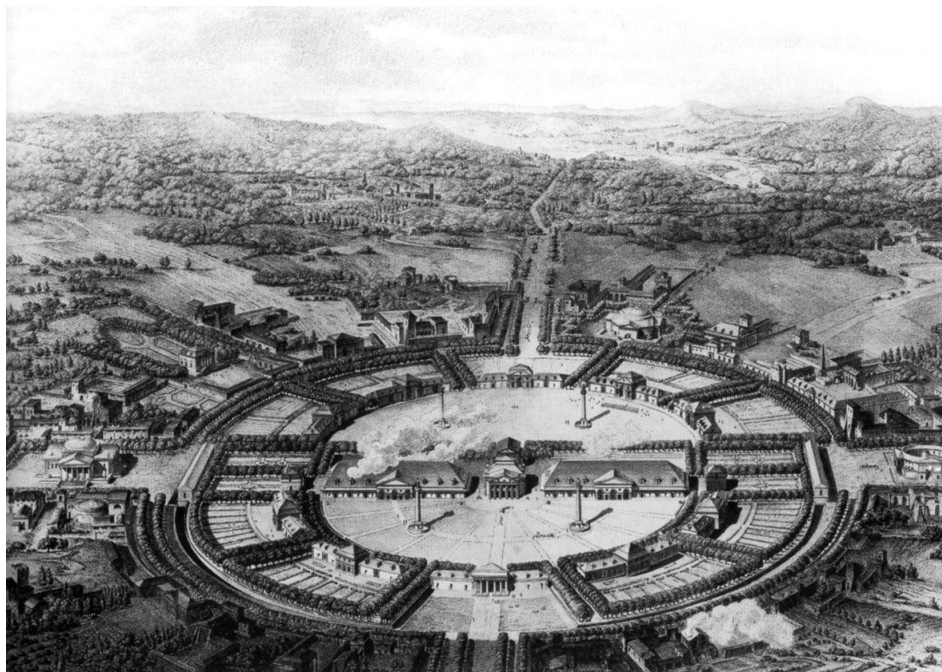


Figura 5 - Claude-Nicolas Ledoux, “A cidade Ideal de Chaux em Jura”.

A arquitectura perdeu todo o seu segredo, e como o vazio não tem forma nem arquitectura, as massas naturalizam-se e as formas conceptualizam-se. É interessante verificar que toda a novidade arquitectónica dos projectos de Ledoux reside na beleza expressiva de massas e formas simples que se relacionam sem se misturarem.

Quando trata a Igreja da Ville de Chaux, verificamos algumas alterações face às igrejas católicas, como se isso resultasse de uma mudança na relação dos homens com o sagrado. Não só a Igreja é colocada fora do círculo urbano e profano, como a sua organização aparece em cruz grega de, espectro axial. As quatro alas têm destinatários precisos e no centro está o altar, único elemento que recebe a luz vertical. Aliás, a luz é

absolutamente controlada tendo apenas uma proveniência, o topo da cúpula, deixando tudo o que está fora do seu alcance na penumbra. Como dirá Ledoux (1804), é necessário destruir as luzes divergentes. Segundo Ledoux (1804), é necessário colocar entre o homem e a divindade essa distância incomensurável que a imaginação percorre mas não consegue atingir, que é outro modo de dizer, é necessário que a transcendência absoluta se torne sublime.

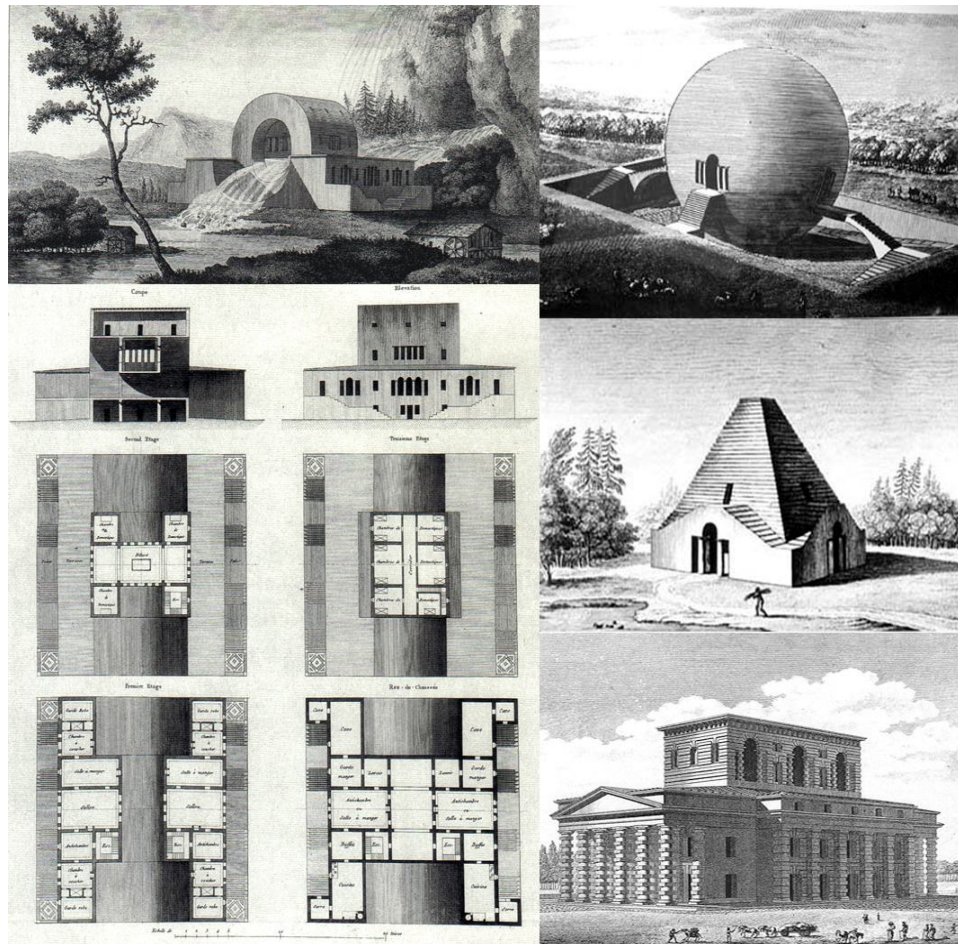


Figura 6 - Ledoux, Planta e vista perspéctica da Casa do Guarda de Loue (cima esquerda e à esquerda) Guarda da quinta (cima direita), Casa Lumbermen (meio direita) e Casa do Director de Chaux (baixo direita).

Deste modo, os elementos arquitectónicos, agora perfeitamente identificados na sua forma - as escadas, os muros, a distribuição da luz, o corpo principal, etc. - substituem os antigos ícones no trabalho poético da significação. Mas, ao contrário dos ícones que

apelam para um referente, estes novos elementos são auto-reflexivos, não permitindo que o significado se esgote num referente. É por esta razão, que E. Kaufmann fala na autonomia dos objectos arquitectónicos de Ledoux.

É que, doravante, a beleza arquitectónica apresenta todos os constituintes de um sistema de significação, mas, o seu referente é a própria comunicabilidade e, desse modo, liberta a imaginação do observador num trabalho de procura e encontro de significação.

Conclusões

Verificámos assim, que o fundamento da arquitectura passou de uma unidade ontológica, baseada num conjunto de operadores de concepção, cuja finalidade é produzir edifícios que manifestam a symmetria - relação entre o microcosmos e o macrocosmos - para a dualidade de um sistema que separa, unindo, o mundo inteligível do mundo imaginário.

Ainda sob influência do Barroco, mas já no segundo ressurgimento clássico, Perrault dá a ver a primeira cisão entre uma arquitectura verdadeira, baseada já e apenas na utilidade e na adequação social e funcional e uma arquitectura arbitrária, baseada no hábito das regras construtivas clássicas e na autoridade do passado.

Esta proposta moderna, embora seja o reflexo coerente da separação enunciada pelo Barroco, entre a estrutura clássica e a decoração, procura já encontrar-lhe uma solução. Para tal, era necessário quebrar o “encadeamento barroco”, propondo uma nova separação, agora entre a *rex cogitans* – *rex extensa*. É por isso que Perrault cria os seus dois princípios da beleza, a verdadeira e a arbitrária. Mas, nesta proposta de uma nova fundamentação da Arquitectura, está já subjacente uma deslocação do seu papel

mediador, agora profundamente apoiado no espaço profano, porque mediação entre objecto e sujeito.

O problema da beleza arbitrária, mantinha-se e não era admissível aceitar que fosse apenas o hábito/costume que fundamentava a estética arquitectónica.

Kant irá introduzir uma nova estética, na qual a consciência do sujeito apresenta uma capacidade a priori de formar o seu próprio objecto estético. Por um lado, o entendimento deste objecto demanda a observação desinteressada, por outro, deve dar a ver o seu sistema de construção e de, por isso, permitir uma ideia de significação, mas simultaneamente, deve recusar a sua finalidade inteligível.

Assim, a beleza passa a ser sensação de beleza e é integralmente colocada na consciência do sujeito. Mas, porque recusa a sua finalidade inteligível, ela provoca a atenção do observador sobre a sua própria constituição, dando a sensação de autonomia.

É assim que, as formas arquitectónicas de Ledoux, parecem estar separadas e, simultaneamente, conjugadas segundo uma intencionalidade, cujo sentido se escapa no curto-circuito da comunicação entre a imaginação e a razão.

É também assim, que a Arquitectura passa a ter que enfrentar o paradoxo entre a prática e a teoria e entre a forma e a função. Não será o modernismo a tentativa de dar uma resposta a este paradoxo?

Figuras:

Figura 1 - ALARCÃO, J. e ETIENNE, R. (1978). Vitruve à Conimbriga. Conimbriga, n. XVII. p. 5-14.

Figura 2 - Imagens 1 e 2: do espólio do autor; imagem 3: NORBERG-SCHULZ, C. ([1971] 1992). Architecture Baroque. Paris/Milano: Gallimard/Electa. p. 98.

Figura 3 - Imagem 1 (à esquerda): <http://fskmm20.wordpress.com/2010/01/18/berminis-ecs-tasy>

-of-st-theresa/, acedida em Junho de 2006; Imagem 2 (à direita): http://nibiriyukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nb_pinacoteca_sculpture/nb_sculpture_bernini_cathedra_petri.jpg. Acedida em Junho de 2006.

Figura 4 - Imagem 1 (em cima): <http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/0120Berni-Louv.jpg>, acedido em 2006; Imagem 2 (em baixo): espólio do autor.

Figura 5 - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude-Nicolas_Ledoux_Die_Salinenstadt_Chaux.jpg. Acedida em 2008.

Figura 6 - composição do autor, retirada da web, sem data e sem origem definida.

Referências:

GARRONI, E. (1992). Criatividade. in *Criatividade–Visão: Enciclopédia Einaudi*, n. 25. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

HUBNER, K. (1993). *Crítica da razão científica*. Lisboa: Edições 70.

HUME, D. ([1757] 2002). *Ensaio morais, políticos e literários*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

KANT, I. ([1781] 1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

LEDOUX, C. N. ([1804] 1980). *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Tomo 1. Paris : Chez l'auteur, rue neuve d'Orléans.

PERRAULT, C. (1673). *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & figures*. Paris: Jean Baptiste Coignard. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57787h>, Digitalizado pela Bibliothèque Nationale de France, versão em PDF.

PERRAULT, C. ([1673] 1998). *Os dez livros de arquitectura de Vitruvius, corrigidos e traduzidos recentemente em português, com notações e figuras*. Lisboa: IST.

TAFURI, M. ([1973] 1985). *Projecto e utopia*. Lisboa: Presença.

VITRÚVIO ([s.d., séc. I a.C.] 2003). *Tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press.

WITTKOWER, R. ([1949] 1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Press.