

**Mário Henrique Simão D'Agostino**

Arquiteto, professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Rua do Lago, 876, Cidade Universitária, CEP 05508-900, São Paulo, SP, marioagostino@uol.com.br

**L**'*Architecture: Essai sur l'art* veio à luz naqueles anos contíguos ao emblemático 1789. Raros haviam sido os projetos de vulto sob a direção de Étienne-Louis Boullée, embora expressivo o número de *hôtels* (palacetes) por ele edificadas para a nobreza de Paris. "Revolucionário", o conteúdo do escrito – e das magníficas pinturas sobre os trinta e dois projetos que o completam – contrasta, em grande medida, com a sua trajetória profissional, muito influenciada pelas idéias do mestre Jacques-François Blondel. Obra de maturidade, nela o arquiteto alvora orientes novos para a arte da construção.

Afastado dos estudos de pintura por imposição do pai, Boullée cedo se dedicou à arquitetura, tendo como mestres, além de Blondel, Germain Boffrand e Jean-Laurent Le Geay. Em 1747, com apenas 18 anos de idade, foi nomeado professor na École des Ponts et Chaussées, notabilizando-se pelo entusiasmo ao ministrar as lições de arquitetura. Com desenhos para uma Casa da Moeda (Hotel des Monnays), no Quai de Conti, candidata-se a membro de segunda classe da Real Academia de Arquitetos de Paris, sendo admitido em agosto de 1762. Nos anos 1780 participa do concurso para a remodelação do Palácio de Versailles e da proposta de construção de um novo edifício para a Biblioteca Real, não alcançando sucesso em nenhum dos dois projetos. Em tais obras, no entanto, luzem novas idéias.

Tido entre "arquitetos revolucionários" – para retomar a expressão consagrada de Emil Kaufmann –, a sua intensa atividade acadêmica tampouco permite situá-lo na linha de frente dos vates do Novo Tempo. "Durante a Revolução – observa o historiador – Boullée foi o branco de um malicioso ataque. Em 1794 (...) alguns artistas evidentemente invejosos lançaram uma difamação sobre uma suposta facção entre o *jury des arts*, encabeçada por Boullée, 'esse

enlouquecido arquiteto'. Ele, tal como Ledoux, Le Roy e o escultor Dardel, foi denunciado como simpaticante dos realistas" (Kaufmann, 1980, p. 87). Isto não obstante, a relevância de seu ensaio é indiscutível. Sob a diligente revista de idéias advogadas por Claude Perrault acerca dos fundamentos da arquitetura, Boullée objetiva encerrar uma *querelle* ao seu juízo ainda inconclusa, dada a "fragilidade dos argumentos" com que François Blondel – sem vínculo com o mestre homônimo – procurou revidar as investidas do outro arquiteto.

A tradução para o francês do *De Architectura* de Vitruvius e a *Ordenação das Cinco Espécies de Colunas*, ambas de Claude Perrault, fixam divisa com respeito aos parâmetros estéticos da tradição clássica pós-Renascimento Italiano. Nelas o arquiteto refuta a identificação das cinco ordens arquitetônicas (toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita) e das leis da proporção harmônica como *lógoi* inerentes à Ordem da Natureza.

Contra a homologia entre as harmonias musical e arquitetônica, aceita por Blondel, Boullée reitera o metucioso exame de Perrault:

*"Suponha, em arquitetura, uma obra na qual as proporções não estejam perfeitamente resolvidas; sem dúvida seria um grande defeito. Porém, isto não quer dizer que esse defeito fere o órgão da vista até o ponto de não podermos suportar o aspecto do edifício; porque, então, esse defeito influiria sobre nossa vista da mesma maneira que influi sobre nossos ouvidos um falso acorde musical. Na arquitetura, o defeito de proporção não é, de ordinário, demasiado relevante mais que aos olhos dos entendidos."*

As consonâncias findam aí. Todo o ensaio pode ser lido como uma resposta à pretensa "arbitra-

1. Texto publicado no site *Babel – Textos de Arquitetura*, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP: <http://www.eesc.sc.usp.br/babel>

riedade” ou “convencionalismo” da linguagem arquitetônica asseverados por Perrault.

As Luzes não poupam esforços para desvincular a crítica da proporção e a assertiva sobre o Fundamento Arbitrário da Beleza. A possibilidade de disjuntir as “amarras do irracionalismo” latentes no que Boullée chama *arte de fantasia e pura invenção* advogada por Perrault decorre de um conjunto de idéias paulatinamente amadurecidas com as poéticas do pinturesco. Asseverando a preeminência do “gosto” sobre o “juízo”, o Iluminismo abjura reportá-lo ao convencionalismo, arbitrário e adverso à “positividade” do *modus operandi* da faculdade imaginativa. A resposta contra a *fantasia* está na *imaginação*, laicizada por uma arte na qual a imagem visual aufere valor com o jogo das associações, a sugestão do oculto ou ausente, as insinuações, etc., diferentemente do “rigorismo perspéctico”, no qual nada há de indefinido, arbitrário ou aleatório.

Certamente, a beleza conforme à *vis imaginativa* não pode ser apreciada da mesma forma que o pensamento racional aquinhoa um conceito; por isso, nem a proporção nem a regularidade consistem em valor genuinamente artístico. Como observa Giulio Carlo Argan, “(no Iluminismo) uma primeira e fundamental objeção à teoria classicista foi colocada com o conceito de *argúcia* (*wit*), que Hobbes definiu como ‘velocidade de imaginação’ ou como o rápido suceder-se de uma idéia à outra, aos quais, porém, deve-se acrescentar uma ‘direção constante’ para um fim determinado” (Argan, 1983; Cassiner, 1984). William Hogarth a compara a “uma saborosa espécie de caçada”, ao prazer suscitado com as curvas e serpentinas do pensamento imaginativo em ação (Hogart, 1753, p. 43).

Pela exaltação do *wit*, da *délicatesse* ou da *pensée ingénieuse*, próprios à imaginação, exaurem-se as assimilações entre arte e pensamento racional, firmadas com o rigorismo perspéctico. Mas não se afiança, com isto, o “princípio de irracionalidade da arte”, prescrito aos convencionalismos do costume: as inusitadas associações entre idéias, astuciosa profusão imaginativa, têm sentido e atratividade porque atendem a uma “direção constante para um fim determinado”.

Diferentemente do *occhio mentale* da estética clássica, voltado para uma regularidade *objetiva*, a estética que aqui se anuncia atém-se à imagem. Por sua vez, se a perspectiva pressupõe um “modo correto de ver” e remete para uma ordem regular no domínio do espaço empírico, deslocamo-nos agora lentamente para uma valoração da regularidade geométrica como *condição* de entendimento, vale dizer, *subjetivada*.

Nas Luzes, a expressão mais acabada desse novo *tópos* da regularidade provavelmente se encontra no *Arquitetura. Ensaio sobre a Arte*, de Étienne-Louis Boullée:

*“Tive que reconhecer que somente a regularidade poderia dar às pessoas idéias nítidas acerca da figura dos corpos e determinar sua denominação (...). Composta por uma multitude de faces, todas diferentes, a figura dos corpos irregulares (...) escapa a nosso entendimento.”*

Em um estudo hoje clássico, Rykwert comparou o formalismo geométrico de Boullée ao de William Chambers, possivelmente seu conhecido, para ressaltar a preeminência adquirida pelos problemas epistemológicos na interpretação do mito da primeira cabana: que a cabana primitiva foi de figura cônica – expõe Chambers – é uma conjectura razoável, pois, das formas sólidas, esta é a mais simples e fácil de construir. Sempre que encontraram madeira, provavelmente construíram da maneira descrita; porém, tão logo os habitantes descobriram os inconvenientes dos lados inclinados e a necessidade de um espaço vertical dentro do cone, substituíram-no por um cubo. Supõe-se que procederam dessa maneira. “É notável a ênfase sobre a forma geométrica da cabana”, conclui Rykwert, tecendo, em seguida, um rápido comentário ao cubismo de Morris (Rykwert, 1974, p. 88).

Ocupando, na ordem de interesses, o lugar anteriormente reservado ao princípio da *proporzionalità*, esse *tópos* radicalmente novo da regularidade cobra vigor, portanto, em um domínio hoje inóspito. As interpretações que Chambers e Boullée dão sobre o mito da cabana primitiva, voltadas à *concepção* da forma regular (e à estética das formas geométricas), consomem uma mudança de atitude que traz consigo uma longa história.

Remonta à distinção de Perrault entre os fundamentos positivo e arbitrário da arquitetura o incremento de interesse pela exposição de Vitruvius sobre a história dos homens primitivos e a origem da arquitetura. Contra o prolapado convencionalismo das cinco ordens arquitetônicas, os teóricos ilustrados recorrem, com afinco, à autoridade do tratado antigo, procurando informações sobre a história (e o porquê) de cada ornamento e proporção.

Mas a importância dada à cabana primitiva nas teorizações de arquitetura empreendidas na Ilustração não está propriamente no fato de ser a primeira na ordem temporal. Para Laugier, a cabana primitiva cobra autoridade pelo fato de, nela, o homem encontrar-se absolutamente livre de condicionamentos exteriores ao da necessidade primária que o impele à construção; nela, o homem é guiado “apenas pelo instinto natural de suas necessidades” (Laugier). Este comportamento natural, “instintivo”, subtrai da construção todas as possíveis arbitrariedades ou convencionalismos de gosto (Laugier, *apud* Rykwert, 1974, p. 51-59).

Também nesta direção se orientam as reflexões de Winckelmann sobre a arte grega. Na *História da Arte na Antigüidade*, o historiador expõe:

“A harmonia que cativa nosso espírito não se compõe de uma multitude de facetas que desfilam à vista, mas de amplos e singelos traços. (...) a magnificência de uma casa será tanto maior quanto mais simples forem suas linhas” (Winckelmann, 1984, p. 119).

Winckelmann enaltece uma arte que prima pela pureza formal e pelo valor intelectual da forma. Na arquitetura, os escritos de Milizia divulgaram (e, em certo sentido, vulgarizaram) essas idéias, estabelecendo as condições para a associação do “rigorismo” laugieriano à percepção clara da forma, com o que se ampliou substancialmente a abordagem da cabana rústica.

Se devêssemos definir em uma palavra o ideal que aqui se estabelece, talvez o mais correto fosse dizer: *objetividade*, posse de critérios valorativos que tocam *necessariamente* a realidade das coisas porque dão acesso às condições *indispensáveis* de sua

própria realidade. Usar a razão para apreender o que era *absolutamente necessário* – e isto vale também para o domínio da *subjetividade* – revelou-se a principal arma contra a arbitrariedade dos elementos da arquitetura.

Corridos dois séculos, tal objetividade do subjetivo tem motivado extremadas interpretações sobre a geometria *pura* da Arquitetura das Luzes. Em Boullée, porém, ela jamais se desliga da “arte de confeccionar imagens”, corroborando uma poética na qual *forma* e *significado* seguem unidos. Por um longo período a historiografia moderna manteve silêncio a respeito das questões de tipologia na Ilustração. Como paradigma, a obra de Kaufmann ressalta, em antítese à *ordinatio* clássica assente nos princípios (sintáticos) de “integração, graduação e articulação dos elementos formais”, a decomposição do espaço unitário-perspéctico, operada pelos novos princípios (paratáticos) de “contraposição, justaposição e interpenetração de volumes” (Kaufmann, 1974). Por sua vez, “geometria elemental”, “sensibilidade tectônica” (ou construtiva) e “forma objetiva” (“*sachliche*” *Form*) – expedientes de defesa da “arquitetura autônoma” –, estabelecem o *tópos* da nova formatividade (*Gestaltung*) (Kaufmann, 1985, p. 69-95). Este quadro conceitual começa a se desestabilizar tão logo a parataxe das formas visuais, que ora se afirma, se revela igualmente condicionada pelas poéticas do tipo (Argan, 1983, p. 181-182).

Reportando-se ao argumento kaufmanniano da *Gestalt-Ideal* da Arquitetura da Ilustração, o historiador Giulio Carlo Argan observa que “a grande revolução da arquitetura, na segunda metade do *Settecento*, consiste na passagem da geometria do espaço para a geometria do objeto” (Argan, 1983, p. 165). Porém, a ruptura com o espaço unitário-perspéctico da arquitetura clássica, coesa com a gênese do novo princípio de *independência das partes* ou *autonomia das formas*, prescinde, segundo o historiador, daquela disposição artística que prima pela geometria elemental em razão de suas formas possuírem *valor em si*, como professado pela historiografia de matriz purovisibilista. Sob a égide do tipo, a forma geométrica recebe um “conteúdo conceitual” *através* de um “processo crítico-redutivo”, de modo que, conclui Argan, não se trata de desvio a mesma forma comparecer em

2. Também as observações de Rafael Moneo no Prólogo à edição espanhola do *Arquitetura na Idade da Razão*, op. cit., p. XXIII.

3. Como observa Quatremère, "(o tipo) é uma espécie de núcleo em torno do qual são aglomerados e coordenados, em seguida, os desenvolvimentos e as variações de forma"; voz *Tipo*, p. 274.

obras com significados conceituais distintos (Kaufmann, 1974, p. 164).<sup>2</sup>

Delineia-se, com a tipologia, um estudo sistemático da forma visual. Cõnsncia da versatilidade semântica das formas, a tipologia recusa toda aspiração a estabelecer modelos. Primeiro, reconhece que, da *idéia compositiva* – aquela na qual uma determinada forma se prende a um conteúdo eidético – à *obra acabada*, não há desenvolvimento direto ou solução unitária, modelar.<sup>3</sup> Por sua vez, um mesmo tipo pode historicamente responder, com grande "ambigüidade", a variados usos (simbólico-funcionais), levando a supor que seus distintos significados decorrem de puras convenções formais. Todavia, faz-se imperativo, aqui, visar a um *sentido de relação*, uma *possibilidade* de associação dada por um "núcleo" em torno do qual gravitam os significados históricos. É, portanto, a *lógica* desta associação que a abordagem tipológica persegue; somente ela pode embasar a racionalização do universo formal da arquitetura através de uma teoria crítica anelante por "formas perfeitas".

Fascina a Ilustração inteirar-se das razões da "forma perfeita". Em Boullée, as formas significam por si mesmas, engendrando *imagens* pelo caminho que vai "da espécie ao gênero". Como sol, a esfera; pois "contém todas as propriedades dos corpos regulares": simetria exata – "nenhum efeito ótico pode jamais alterar a magnífica beleza de sua forma"; unidade entre simetria e variedade máxima – "somente um dos pontos (da superfície) se oferece perpendicularmente aos nossos olhos"; visão da maior superfície possível – "circunstância que faz majestoso o corpo esférico (isto é, em imagem da magnificência)"; a forma mais simples – "sua superfície não tem interrupção alguma"; por fim, "sua figura é delimitada pelo mais agradável dos contornos" (Rykwert, 1986). A esfera é *imagem da Perfeição*; à sua excelência reúnem-se, dentre outras, a simetria, *imagem da Ordem*, e, como dirá Ledoux, o cubo, *imagem da Imutabilidade*. Na maior parte dos casos, porém, os corpos sugerem imagens distintas, evidentemente, das respectivas aos seus atributos – por exemplo, o cubo, *imagem da Justiça*. E se as propriedades dos corpos, como seu núcleo semântico, permitem variadas associações e analogias, o artista ilustrado, diante da caleidoscópica atratividade das imagens possíveis,

deve se concentrar na "qualidade do espelho". O encantamento da "forma perfeita" não nasce com sua disseminação em imagens inumeráveis, mas pela univocidade com que sua polissemia converge para a máxima espelhação de uma mesma imagem.

Nada autoriza identificar a ordem racional da forma perfeita com a ordem própria do "ser"; a racionalidade do tipo não pressupõe a *destinação* da forma para receber um conteúdo conceitual como próprio. E se há, verdadeiramente, um fundamento positivo da arte, este não radica em valores intrínsecos da forma, como confiou a positividade perspéctica.

O tipo subverte a lógica e a espacialidade da perspectiva. Nesta, a ordem racional do espaço é *construtiva*, um princípio integral de configuração; por sua vez, os princípios geométrico-matemáticos da construção perspéctica devem responder a dois expedientes estéticos fundamentais: afirmar sua *inteligibilidade* como domínio da *visibilidade* e constituir, com isto, um princípio lógico e visual de unidade e concordância da composição. Diante dessa sintaxe construtiva, o tipo, autonomizando as formas, semeia fragmentação e decomposição. Evidentemente, trata-se aqui de uma taxonomia distinta (paratática), da qual Kaufmann identificou os princípios fundamentais. Mas as implicações que a abordagem tipológica traz ao estudo formalista são significativas, invertendo radicalmente a hipótese da "fortalecente sensibilidade tectônica própria à geometria elemental" (Kaufmann, 1985, p. 73) e evidenciando, no centro das novas conquistas formais, uma estética fundada na imagem, *imaginatio*.

Derrui o cosmos – ordem, beleza – da estética clássica, assente no princípio da *analogia*. Na tradição inaugural dos pitagóricos, a analogia desvela uma conexão intrínseca entre *matemática* e *natureza*: tal como na matemática, em que a *analogia* (proporção) constitui uma ordem necessária entre os termos (por exemplo, dados três números, se o primeiro está para o segundo assim como o terceiro está para um quarto, pode-se determinar com exatidão este termo final), assim, na natureza, seu modo de associação, à primeira vista metafórico, evidencia o mesmo princípio de necessidade. O século XVIII, ao contrário, enaltecerá a analogia exatamente pela *potência metafórica*, cujo valor

reside em seu caráter aproximativo e conjectural. Neste ponto, a Ilustração, afirmando a ordem lógica que “conecta” uma forma a um conteúdo conceitual, rompe radicalmente com os dois pilares da estética clássica: a geometria espacial e o valor *simbólico* da forma geométrica. Como observa Argan, o ponto de partida do racionalismo tipológico é a “separação entre geometria e perspectiva”; no ponto de chegada, todo o diligente trabalho com que a Ilustração se dispõe a estabelecer a “forma perfeita” abdica conscientemente dos *símbola*.

Ao se distanciar da indagação clássica sobre a teleologia simbólica das formas – ou o liame inquebrantável entre forma e expressão de sentido –, a Ilustração não se pôde esquivar de responder a novos e decisivos problemas. Distinguindo o pensamento lógico-discursivo e a *pensée ingénieuse*, a reflexão filosófica sobre a faculdade imaginativa cedo dissociou o que é qualidade poética do que é conteúdo ético na obra de arte: a fruição artística está circunscrita ao *modus operandi* da imaginação, a suas intrigantes astúcias e sutilezas. Enfatiza-se, com isto, a “orientação para o sujeito” impressa à teoria da arte, não tardando em despertá-la para a vigília de ser a beleza atributo da forma, não do conteúdo; do meio de expressão, não do objeto. Esta senda, contudo, nos afasta de Boullée, endereçando à “aventura moderna”. Quiçá, sob a nebulosidade dos nossos dias, a *poesia* do arquiteto se perfila em cores vivas, em um inebriante resplendor.

## Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. Architettura ed “Enciclopedia”. In: Opere di Giulio Carlo Argan. *Da Hogarth a Picasso*. Milano: Feltrinelli Editore, 1983.
- \_\_\_\_\_. Le idee artistiche di William Hogarth, p. 33. In: Opere di Giulio Carlo Argan. *Da Hogarth a Picasso*. Milano: Feltrinelli Editore, 1983.
- \_\_\_\_\_. Studi sul Neoclassico. In: Opere di Giulio Carlo Argan. *Da Hogarth a Picasso*. Milano: Feltrinelli Editore, 1983.
- CASSIRER, E. Problemas fundamentales de la estética. Item El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo. p. 328-332. In: *Filosofía de la Ilustración*. Tradução de Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- HOGARTH, W. *The analysis of beauty*. 1753. Cap. V, p. 43.
- KAUFMANN, E. *La arquitectura de la ilustración*. Tradução de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili Ed., 1974. Cap I e VI.
- \_\_\_\_\_. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Introd. y notas de G. Érouart y G. Teyssot. Barcelona: Gustavo Gili Ed., 1980.
- \_\_\_\_\_. La autonomía arquitectónica. In: *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Tradução de Reinald Bernet. Barcelona: Gustavo Gili Ed., 1985.
- RYKWERT, J. *La casa de Adán en el Paraíso*. Tradução de Justo G. Beramendi. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.
- \_\_\_\_\_. A nefasta influência dos arquitetos neoclássicos Boullée e Durand sobre a arquitetura moderna. *Rev. Gávea*, PUC-RJ, n. 1, p. 83-86, 1986.
- WINCKELMANN, J. J. *Historia del arte en la antigüedad (1764)*. Tradução de Herminia Dauer. Barcelona: Ed. Iberia, 1984. Livro IV, cap. 4.