

A arquitetura do Iluminismo: alguns aspectos da ideologia e da práxis*

Attilio Pracchi**

tradução:

Aline Coelho Sanches Corato

Arquiteta e urbanista, professora do Núcleo de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Praça Samuel de Oliveira, s/n, Laranjeiras, SE, Centro, (79) 3281-2939, alinecsanches@gmail.com

Maria Helena da Fonseca Hermes

Arquiteta e urbanista, assessora de projetos da Coordenação do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Fórum de Ciência e Cultura FCC, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Av Rui Barbosa, 762, Flamengo, CEP 22250-020, maryufrj@yahoo.com.br, mhelenahermes@forum.ufrj.br

Premissa

A cada diferente definição da arquitetura moderna corresponde uma hipótese diferente sobre o seu início na história¹. Sob este ponto de vista, identificar as suas 'origens' – ou melhor, a primeira manifestação complexa – nos princípios e nas contradições dos Setecentos Iluminista, significa aceitar uma sua definição entre as mais gerais e abrangentes.

O Iluminismo de fato não pode ser identificado com um sistema filosófico e, escassamente, com uma constelação de princípios: é mais uma atitude crítica, um movimento histórico, teórico e prático, complexo até o ecletismo e à contradição. Uma sua primeira definição é dada pelo distanciamento que ele, através da crítica, tenta colocar entre si e o passado.

O século XVII havia sido o século do "espírito de sistema", animado pela vontade de construir sistemas de pensamento unitários, capazes de restituir cada verdade particular a poucos princípios de validade universal: veja-se o exemplo de Descartes. O século XVIII manifesta, ao contrário, uma decidida vontade antissistemática. O Iluminismo «(...) procura exercitar a crítica histórica sobre os grandes sistemas do século XVII. Ele tenta mostrar que cada um deles falhou,

porque em vez de se ater apenas aos fatos e de formar sobre estes os conceitos, elevou a dogma exclusivo qualquer conceito per se. Diante deste "espírito de sistema" exige-se agora uma nova aliança entre o espírito "positivo" e aquele "racional". Estes nunca estão em contraste entre si; mas só se pode alcançar a sua síntese verdadeira quando se segue o caminho correto da conciliação. Não se busque a ordem, a normalidade, a "razão" como uma regra concebível e definível "anteriormente" aos fenômenos, como seus "a priori"; mas se a descubramos, como modo da sua ligação interna e do seu nexos imanente. E não se aflija a antecipar essa "razão" na forma de um sistema completo; mas se a deixe surgir pouco a pouco do progressivo conhecimento dos fatos e aparecer num modo sempre mais claro e perfeito».²

Racionalismo teórico e vocação à práxis são, portanto, as atitudes mais gerais dos Setecentos do ponto de vista das ideias. É sabido como sob tudo isso está contemporaneamente crescendo uma série de contradições econômicas e sociais já próximas a desembocar nas revoluções burguesas que inauguram o século sucessivo.

Uma atitude e uma complexidade análogas encontram-se no particular campo da arquitetura.

* PRACCHI, Attilio. L'architettura dell'illuminismo: alcuni aspetti della ideologia e della prassi. In: PATETTA, Luciano (org.). Storia dell'Architettura II. Milão, Facoltà di Architettura di Milano/ Istituto di Umanistica, 1974.

** Attilio Pracchi graduou-se arquiteto no Politécnico de Milão em 1972 e é, desde 1980, professor da área de História da Arquitetura na mesma escola. É autor de livros como Milão. Guia all'architettura moderna, Zanichelli, Bologna 1980 (com Maurizio Grandi – republicado com atualizações bibliográficas: Argo - Lampi di stampa, Milano 2008); La cattedrale antica di Milano. Il problema delle chiese doppie fra tarda antichità e medioevo, Laterza, Roma-Bari 1996 e Magister Guintelmus. Figura e ruolo di un ingegnere «milanese» del XII secolo, Ronca, Cremona 2008. No Brasil é mais conhecido pela ... continua próxima página

continuação nota anterior...
difusão de seu livro, organizado com Mara De Benedetti, *Antologia dell'architettura moderna*. Testi, manifesti, utopie, Zanichelli, Bologna 1988.

¹ PATETTA, Luciano. *Differenti definizioni, e differenti ipotesi di inizio dell'architettura moderna*. Fascículo da Faculdade de Arquitetura, Istituto di Umanistica, Milano, 1973, p. 4.

² CASSIRER, Ernst. *La filosofia dell'illuminismo*. Trad. it. Firenze, 1936, p. 24.

³ VENTURI, Franco. *Utopia e riforma dell'illuminismo*. Torino, 1970, p. 11.

Funcionalismo, naturalismo, purismo, eloquência civil e retórica monumental são alguns aspectos do clima crítico e experimental da arquitetura do Iluminismo (para ficar, mais ou menos, no campo da teoria). Se, então, como foi dito no início, se aceita uma definição da arquitetura mais recente que dê conta da sua complexidade específica e da dificuldade de individuar sistemas estilísticos precisos e metodologias estáveis que caracterizam o presente, então o Iluminismo irá parecer um precedente histórico se não unívoco, ao menos totalmente coerente às suas premissas.

Dito isto, é evidente que por "arquitetura do Iluminismo" não se deve entender o Neoclássico, mais do que a eloquência civil de Ledoux, ou a atenção funcional de Milizia, ou, selecionando os problemas por escala, as manifestações urbanas da arquitetura; mas exatamente seu confronto, ou a simultaneidade, ou o rápido suceder-se e consumir-se teórico e prático de tudo isto: o privilégio da crítica e do Movimento sobre exegese e Estilo.

Nas notas que se seguem procurar-se-á colocar em realce, de modo assistemático, algumas pistas características da ideologia arquitetônica dos Setecentos, selecionadas do ponto de vista da sua eficácia na separação do passado e na preparação de desenvolvimentos sucessivos.

A tratadística: o papel do tratado

Racionalismo, crítica sistemática das tradições herdadas, aspiração a reencontrar na "natureza" as raízes do saber e da práxis, tendência a transferir para cada campo disciplinar os métodos e as certezas próprias das ciências exatas são as constantes da ideologia das Luzes. Todos estes motivos atravessam a crítica de arquitetura delineando, no curso do século XVIII, uma nítida interrupção entre o "passado" (a tradição Renascentista-Barroca) e aquele "presente" que bem ou mal constitui o Movimento Moderno.

Deve ser dito que no campo da arquitetura (mas não apenas nesse) os motivos de ruptura com o passado e inovações que o Iluminismo leva à maturação eram, em grande medida, já há muito tempo presentes: tome-se como exemplo, para não remontar muito longe, os muitos aspectos de atualidade da duradoura inquietude maneirista. Mas «não às origens das

ideias devemos remontar (...) mas às suas funções na história»³. Nos Setecentos todas aquelas crises isoladas se unem e se precipitam, separando, não apenas na história dos fatos econômicos e sociais, mas obviamente também naquela das ideias, aquilo que é hoje ainda operante daquilo que desde já se decanta na história. Se à montante das Luzes a genealogia do Movimento Moderno se dissipa na heráldica, à jusante sua historiografia circunscreve e se confunde com a mobilidade e as crises da "crítica operativa".

A ruptura no campo da arquitetura verifica-se em todos os níveis, ainda que com tempos e modos diferentes. É sabido, por exemplo, como Kaufmann a tenha revelado observando de determinado ponto de vista a arquitetura projetada e construída naquele período. O Iluminismo, segundo Kaufmann, critica e interrompe a história plurissecular do "sistema barroco", isto é, do "sistema" compositivo comum à arquitetura do primeiro Renascimento ao tardo Barroco, baseado nos princípios de concatenação, integração, gradação. De Brunelleschi a Borromini procurou-se em vão a conciliação impossível entre gradação e integração, entre predomínio da linha horizontal e vertical, entre exigências das partes em si e do todo: a arquitetura moderna resolve o problema nos Setecentos liberando as partes isoladas, rendendo-as autônomas.

A linha evolutiva indicada por Kaufmann é, no entanto, relativamente lenta e homogênea. O grande episódio decisório representado pelos projetos de Boullée, Ledoux, etc. verifica-se apenas na segunda metade dos Setecentos até as fronteiras do verdadeiro e próprio período Iluminista (e participa, de fato, aos fermentos já pré-românticos). Naquela altura, o Iluminismo já havia expressado o próprio juízo sobre o Barroco e hipotecado o futuro, usando um instrumento adequado à própria vocação "filosófica" – isto é, na linguagem daquele tempo, crítica e reflexiva –: não o projeto, por natureza unívoco e afirmativo, mas a forma dialética e "literária" do tratado. Este último representava claramente há séculos a contraparte teórica da prática construtiva. Os Setecentos introduzem duas novidades no seu uso: a atitude crítica e a separação da prática construtiva em si.

Em relação ao primeiro aspecto, recorda-se o papel exercitado durante todo o Renascimento pelo tratado

de Vitrúvio que, assumido como referência mítica da teoria e da prática, acabou forçado no tempo a significados claramente mutáveis, mas raramente desmentido na sua autoridade. Até os Setecentos, a atividade teórica fora então realizada, em grande parte, sob a chancela ideológica do comentário: agora, em poucas décadas, este predomínio se rompe, e a crítica (a Vitruvius e a cada aspecto dele herdado) suplanta o comentário. Na metade do século, Carlo Lodoli – o maior teórico do Iluminismo arquitetônico italiano – pôde afirmar, segundo o quanto refere Memmo, que «nestes últimos cinquenta anos felizes pelo progresso do espírito humano, finalmente começando a afirmar-se o modo geométrico de investigar as razões últimas e nuas das coisas, não causará espanto se estamos a ponto de despojar Vitruvius daquela grande autoridade derivada do fato de ter sido o único dentre os antigos escritores de arquitetura que chegou até nós quase ileso».⁴

A segunda novidade da qual se falou – a separação entre prática construtiva e teoria – explica-se facilmente recordando que a crítica não nasce no interior do ambiente, por assim dizer, “profissional”, mas é fruto do interesse pela arquitetura de uma série de pensadores que aplicam à técnica e à arte os princípios da revisão geral do saber. O que importa não é tanto a competência específica de quem critica, quanto a sua capacidade de “bem pensar”. Armados dos instrumentos da razão os “philosophes” entram em campo para derrotar os erros transmitidos em todos os setores da teoria e da prática. Em 1775, introduzindo seu próprio tratado fundamental, Laugier escreve «(...) a própria arquitetura foi abandonada até hoje ao capricho dos artistas que ditaram seus preceitos sem discernimento algum. Confiando no acaso, esses fixaram as suas regras baseados apenas no estudo dos antigos. Esses copiaram os seus erros com o mesmo escrúpulo com o qual copiaram as suas belezas: do momento em que faltavam os princípios para distingui-los, esses se impuseram a obrigação de confundi-los (...)»⁵. Laugier ainda precisa, dez anos depois, que «cabe ao Filósofo carregar a tocha da razão na obscuridade dos princípios e das regras. A execução é dever do Artista, e é ao Filósofo que compete a legislação»⁶. O mesmo conceito é recorrente em Lodoli que acrescenta, para não permitir equívocos: «Mesquinho artista se não é filósofo, e mais mesquinho se não o sendo, não deseja do filósofo deixar-se nem mesmo guiar»⁷.

Acontece assim que, nas polêmicas suscitadas pelos primeiros tratados os teóricos encontram-se muitas vezes de frente, como antagonistas, aos arquitetos praticantes. Frézier, que na metade dos Setecentos era “arquiteto do Rei” em Paris, ele mesmo teórico, desentende-se com Cordemoy, em seguida com Laugier, de posições conservadoras. Cordemoy, que havia escrito um tratado em cuja tripartição da matéria é ausente o aspecto construtivo, é acusado por Frézier de incompetência: defende-se afirmando não ser de todo estranho à arte, pois que se apraz em pintar.

De resto, os tratadistas da metade dos Setecentos (dentre os quais, Laugier e Lodoli são provavelmente os maiores) pretendem, sobretudo, adequar a arquitetura ao nível racional do século, agindo de fora sobre as definições dos seus princípios mais gerais. As suas obras não contém ilustrações significativas, nem esses podem ostentar verdadeiros alunos dentre os arquitetos. Caberá a uma geração sucessiva, no final do século, recuperar os seus princípios e colocá-los em contato com a prática, inaugurando os modos e o tom da “crítica operativa” do Movimento Moderno. O exemplo mais significativo desta operação serão os “Principj di Architettura Civile” que Milizia publica em 1781. Quanto foi dito, redimensiona e justifica as acusações de plágio frequentemente endereçadas a esta obra, que é sim recheada de empréstimos de Laugier e de Lodoli, mas que coloca essas ideias a serviço de uma estrutura da matéria talvez inédita, certamente bem diversa daquela em uso trinta anos antes. O livro de Milizia é um verdadeiro texto de “caráteres distributivos” dos edifícios, no qual a arquitetura é constantemente referida ao contexto significativo da cidade: é graças a esta impositação que Milizia, e pelo seu trâmite os Iluministas ‘plagiados’, constituirão até quase a metade dos Oitocentos uma referência operante nas escolas de arquitetura.

A tratadística: a “cabana primitiva”

Sem entrar no mérito dos tratados isolados, é possível explicar sinteticamente algumas questões fundamentais que os percorrem, examinando o papel e a sorte daquele que é um dos lugares comuns mais significativos e constantes da tratadística: o mito da “cabana primitiva”. Esta é o primeiro, elementar edifício com o qual o homem primitivo tentou remediar a necessidade de defender-se da

4 MEMMO, Andrea. Elementi d'architettura Lodoliana; ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa. Zara, 1833, p. 92.

5 LAUGIER, Marc-Antoine. Essai sur l'Architecture. 2ed. Paris, 1755, p. XXXV. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Attilio Pracchi e reportada em seu texto].

6 LAUGIER, Marc-Antoine. Observations sur l'Architecture. La Haye, 1765, parte I, p. 4. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

7 MEMMO, Andrea. Op. Cit., p. 177.

inconstância dos elementos [da natureza NT] e de criar, para si, um clima artificial. Este princípio da arquitetura no tempo é também o princípio mais geral, supra-histórico, da sua construção prática e teórica e, além disso, a pedra-de-toque da crítica. A primeira descrição neste sentido, assim como a mais nítida e o modelo daquelas sucessivas, encontra-se no tratado de Laugier.

«Em Arquitetura – ele escreve – como em todas as outras artes, os princípios são fundamentados sobre a simples natureza e, nos procedimentos desta última, acham-se indicadas claramente as regras daquela. Consideremos o homem na sua primeira origem, sem outra ajuda, sem outro guia que o instinto natural e as suas necessidades. Ocorre-lhe um lugar para repousar (...) quer construir para si um refúgio que o cubra sem enterrá-lo. Alguns ramos abatidos na floresta são os materiais aptos ao seu propósito. Ele escolhe quatro dentre os mais robustos que alça verticalmente, formando um quadrado. Em cima deles coloca outros quatro horizontais e acima desses dispõe outros inclinados, reunindo-os junto ao vértice. Esta espécie de telhado é coberto de folhas muito abundantes para que nem o sol nem a chuva possam penetrar; e eis que o homem tem uma casa. É verdade que o frio e o calor o incomodarão na sua casa aberta em todos os lados, mas então ele vai cobrir os intervalos entre as pilastras, e ficará protegido.

Este é o método da simples natureza: a arte deve seu nascimento à imitação do seu modo de proceder. A pequena cabana rústica que acabo de descrever é o modelo a partir do qual foram imaginadas todas as magnificências da arquitetura. É aproximando-se na execução à simplicidade deste primeiro modelo que se evitam os defeitos essenciais, que se colhem as verdadeiras perfeições. As peças de madeira eretas perpendicularmente nos deram a ideia de colunas. As peças horizontais que lhes estão acima nos deram a ideia das arquitraves. Enfim, as peças inclinadas que formam o telhado nos deram a ideia dos frontões: aqui está o que todas as maestrias da arte reconheceram».⁸

Para uma grande parte do racionalismo arquitetônico das Luzes esta imagem representa o ponto arquiédico em relação a toda uma série de questões decisivas. Antes de mais nada, uma

teoria e uma crítica racionais têm necessidade de se apoiarem sobre elementos objetivos. No caso da arquitetura e da arte, o primeiro obstáculo a ser superado é aquele do “gosto”: não por acaso, a polêmica entre gosto (subjetividade) e ânsia de certeza foi o terreno dos combates teóricos mais significativos do primeiro Iluminismo. Afirmar a primazia do gosto na arte significa reduzir o juízo estético, o consenso sobre o “belo”, a uma convenção mutável no tempo, submeter as artes à moda, portanto, ao efêmero. Esta mesma foi, no final dos Seiscentos, a posição de Claude Perrault e seu irmão Charles, contra a qual se levantara Blondel antes, e depois quase todos os contemporâneos interessados no tema. A exigência de certeza própria dos Setecentos tenta resolver o problema segundo duas linhas de pensamento alternativas: de um lado sujeitando os princípios da construção aos procedimentos e às aferições próprias do pensamento científico nascente, separando então a arquitetura das artes e tentando fundá-la como ciência; de outro – é o caso de Laugier e talvez a tendência dominante dos Setecentos – reconduzindo, no modo que foi visto, os princípios às suas origens presumidas naquela Natureza que era agora entendida como fonte e garantia de todo saber e de cada habilidade prática. Por esta concepção «a arte é imitação, e todas as artes têm um modelo próprio; isto deve ser natural porque cada saber e operação humana formam-se a partir da natureza. A arquitetura não pode recorrer a tais matrizes divinas, mas há algo que pode socorrê-la (...); a cabana, obra do homem primitivo na sua inocência, tem quase a santidade das coisas naturais, como o primeiro “Contrato” possui, em estado nascente, a sociedade».⁹

Deve ser dito, neste momento, que a relação entre a evocação de uma forma primitiva (então intacta, inalterada) da arquitetura e os propósitos de refundar esta última que movem os teóricos das Luzes é uma relação moralista. A autoridade da cabana primitiva é antes de tudo ética, secundariamente estética, não lógica ou histórica. A atitude especulativa que está por detrás da imagem descrita por Laugier, e por muitos outros, é análoga àquela que percorre uma grande parte do pensamento Iluminista: os princípios (das instituições, das artes) coincidem com as origens, portanto, procura-se redescobrir nas origens os princípios, para além de qualquer corrompimento ou desvirtuamento.

⁸ LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai...* cit., p. 8. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e repordada em seu texto].

⁹ NICCO FASOLA, Giusta. *Iluminismo e pensiero architettonico*. In: *Ragionamenti sull'architettura*. Città di Castello, 1949, p. 177.

É característico redescobrir posturas análogas no início da arquitetura contemporânea: «o homem primitivo parou sua carroça, decide que aqui será a sua terra (...) Finca as estacas que fixarão a sua tenda, circunda-a com uma paliçada na qual recorta uma porta (...) as estacas da sua tenda formam um quadrado, um hexágono ou um octógono. A paliçada forma um retângulo com quatro ângulos iguais, retos. A porta da cabana abre-se no eixo do recinto e a porta do recinto está em frente àquela da cabana». Le Corbusier continua descrevendo a análoga construção do templo primitivo, o desenvolvimento destes modelos da história da arquitetura e conclui: «Não existe o homem primitivo; existem somente meios primitivos. A ideia é constante, potencial desde as origens».¹⁰

A cabana de Laugier, e de modo análogo a tenda de Le Corbusier, não são modelos da prática, mas arquétipos nos quais a forma essencial e o significado humano mais geral da arquitetura estão unidos de modo exemplar. Estes arquétipos são o termo de comparação de cada refundação da arquitetura, de cada tentativa, vale dizer, de alçá-la de uma situação de crise. «Não por acaso os escritos de um Le Corbusier são muito próximos, também na forma que se apresentam, aos escritos teóricos do Iluminismo francês (...) também em Le Corbusier o processo dedutivo insere-se em alguns postulados fundamentais. Estes postulados, mesmo os que mais parecem depender de uma leitura estritamente funcionalística, correspondem exatamente no seu caráter de síntese aos elementos essenciais da arquitetura entendidos como fatos originais (...) Para Laugier, como para Le Corbusier estabeleceu-se uma hierarquia entre elementos da arquitetura fundada na correspondência desses aos elementos fundamentais, fundados, isto é, em última análise, sobre uma interpretação desses enquanto capazes de representar uma imagem».¹¹

A cabana não é somente o símbolo explícito das intenções mais gerais daqueles que a ela se referem (nos Setecentos e em seguida: é obvio que não interessa aqui o uso da mesma imagem em Vitruvius ou nos teóricos do Renascimento). Essa vale também como ponto de vista a partir do qual observar a ruptura que se determina entre os partidários da “naturalidade” da arquitetura – como Laugier – e quem opõe aos primeiros a noção de uma “arquitetura artificial”.

Os primeiros são provavelmente os mais numerosos. A passagem de Laugier é retomada e alterada durante todo o século (os exemplos mais conhecidos são de Chambers, em 1759, e de Milizia, em 1781) e ainda em 1832, Quatremère de Quincy no seu Dicionário dedica um amplo espaço ao verbete “Cabane”, se bem que sustentando ideias bastante diversas. A alternativa a estes é representada por aqueles que sustentavam que a arquitetura havia tido tantas “origens” quanto os materiais, os climas, os países, e que, de todo modo, os princípios não deveriam ser procurados nas origens, mas nas qualidades estáticas e construtivas dos materiais. Segundo o quanto refere Memmo, Lodoli entre estes afirmava que «(...) onde se começou de fato a construção em pedra e em tijolo, não se tomou em consideração imitar a cabana. E (...), por isso, não se poderia absolutamente, e para todos os casos, afirmar exatamente com base na verdadeira história da arquitetura que essa fosse uma arte de imitação, e ainda menos que teve que imitar aquele primeiro artefato de madeira; enquanto desejando-se imitar a primeira produção arquitetônica ditada não pela natureza, mas pelo engenho humano (havendo sido construído primeiro em pedra nos países orientais) a cabana não deve ser tomada por aquele que a entende por produção primeira substituída à natureza; e tanto menos que uma primeira invenção do corriqueiro não parece ser a melhor. Convém examinar se uma produção contenha todas as partes satisfatórias às necessidades antes de propô-la como exemplar, e ainda menos como o único exemplar».¹²

A premissa histórica desta posição foi o relativismo sustentado pelos Perrault, no final dos Seiscentos, na “Querelle des anciens et des modernes” que havia focado algumas das questões centrais debatidas no século sucessivo. Mas aquilo que nos Perrault estava apenas implícito chega à maturação em Lodoli, para o qual se trata dali em diante, explicitamente, de liberar a arquitetura dos jardins da Arcádia nos quais surgem as cabanas de Laugier e dos seus seguidores e de prendê-la àquelas leis de necessidade e racionalidade mecânicas às quais a nova ciência está submetendo o mundo. A arquitetura é «uma ciência intelectual e prática direcionada a estabelecer com o raciocínio o bom uso e as proporções dos artefatos, e com a experiência a conhecer a natureza dos materiais que os compõem».¹³

¹⁰ LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. trad. it. Milano, 1973, p. 54.

¹¹ GRASSI, Giorgio. *La costruzione logica dell'architettura*. Padova, 1967, p. 100.

¹² MEMMO, Andrea. *Op. cit.*, II vol., p. 291.

¹³ *Ibid.*, I vol., p. 275.

Na metade dos Setecentos, as novas destinações de uso da vida urbana associada exigem que se encontre uma definição técnica e uma representação formal adequadas. O debate Iluminista, que é propriamente a premissa ideológica necessária da evolução seguinte, será resolvido por meio da força e colocado à parte da concretude dos novos problemas. Deste ponto de vista, não é um acaso que caiba a Diderot a intuição mais lúcida do centro da questão: «A Arquitetura é uma arte limitada, se diz; sim, na inteligência dos arquitetos; mas em si própria, eu não conheço nenhuma mais ampla. Deixe-se entrar no projeto a atenção ao tempo, ao lugar, aos povos, à destinação e verificar-se-á variar ao infinito a proporção dos cheios, dos vazios, das formas, dos ornamentos e de tudo aquilo que diz respeito à arte. É óbvio que os intervalos vazios devam ser desprezíveis em relação aos intervalos cheios em um edifício destinado à conservação de grãos. O mesmo procedimento vale no caso de um armazém, de um hospital, de um arsenal e de qualquer outro edifício. Para onde vão então aquelas proporções rigorosas das quais a imbecilidade pusilânime dos nossos artistas tem medo de distanciar-se? Para destruí-las para sempre exigiria apenas (e decerto é uma exigência razoável) da parte de quem deve construir um edifício, que dele se adivinhe a destinação de tão longe quanto se possa avistá-lo. O caso da arquitetura é diverso daquele das outras artes de imitação; essa não tem modelos existentes na natureza baseados nos quais ajuizar as suas produções. O que devo observar em um edifício, quando o vejo, não é a caverna que serviu de refúgio ao homem selvagem, nem a cabana que construiu para si e a família quando começou a civilizar-se, mas a solidez e o uso de hoje. Se o uso é novo, ou o edifício é mal feito, ou se vai distinguir-se de todos os outros por qualquer coisa que ainda não se tenha visto em outro lugar (...)».¹⁴

¹⁴DIDEROT, Denis. Le monument de la place de Reims. 1760, cit. In: Sur l'art et les artistes. Paris, 1967, p. 69. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

¹⁵ROSSI, Aldo. L'architettura della città. Padova, 1966, p. 43.

A cidade

Já se aludiu ao lado empírico, à vocação, à práxis das Luzes. A crítica e a especulação filosófica encontram-se com a nova atenção para as ciências sociais nascentes e a tecnologia em rápido desenvolvimento, assim que os inumeráveis estudos sobre o Estado, a agricultura, o comércio representam o próprio tempo do mesmo modo que o pensamento de Montesquieu ou D'Alembert: será a Enciclopédia a reunir os dois aspectos na ordem convencional da sua

estrutura. É óbvio que esta dupla vocação, crítico-teórica e pragmática, reflita-se no campo disciplinar da arquitetura. Aquelas ideias características da tratadística vistas anteriormente, valem aqui para representar o aspecto teórico do século, a aplicação abstrata dos 'esclarecimentos filosóficos' no domínio dos princípios. Querendo então buscar a manifestação na arquitetura da vocação à práxis e qual dialética esta desenvolva com a teoria, seria provavelmente pouco vantajoso voltar-se diretamente à prática edilícia dos Setecentos: já foi falado sobre a sua lenta evolução, de como o Iluminismo coincida apenas em parte com correntes singulares, como o Neoclássico. Também a obra dos chamados "arquitetos revolucionários" não representa um exemplo convincente, primeiro pela relação complexa que seus projetos têm com a prática da construção, e ainda pelo emaranhado dos fermentos históricos que a eles estão ligados, e que já estão além do limite das definições correntes do Iluminismo, isto é, preludiam àquilo que virá depois.

Ao invés disso, o campo característico, novo e típico no qual a arquitetura e a teoria dos Setecentos comparam-se com a prática é aquele da cidade. É possível afirmar que a atenção à cidade como lugar de conhecimento e ação específica, o concebê-la, antes disso, como contexto necessário e significativo da intervenção isolada, estão dentre as tendências da arquitetura moderna que com mais clareza remontam, como a primeira manifestação explícita, ao Iluminismo. Foi dito, a este propósito, que para os principais teóricos daquele período «(...) o elemento isolado é sempre concebido como parte de um sistema, e este sistema é a cidade, ou seja, é a cidade que confere critérios de necessidade e de realidade às arquiteturas individualmente»¹⁵. Ainda que isto não seja verdadeiro em todos os casos, representa, de qualquer modo, a partir da segunda metade do século, uma linha de tendência autêntica e passível de verificação.

Se o debate sobre os princípios, na tratadística, representava uma aplicação singular e por assim dizer "intensiva" de aspectos especulativos, no campo da questão urbana ele atravessa "extensivamente" múltiplos aspectos das Luzes. Com maior razão, portanto, verifica-se em um campo tão complexo o relativo caráter contraditório do tempo. Em outros termos, não existe uma imagem única e coerente de "cidade do Iluminismo": como se

procurará argumentar, as realizações e as propostas mais significativas vão formar, grosso modo, duas linhas alternativas, análogas talvez àquelas que contemporaneamente opunham a imagem da cabana primitiva a uma noção 'artificial' da arquitetura. No caso da cidade trata-se, de um lado, da tentativa de traduzir a atitude racionalista em regularidade morfológica, junto a uma atenção precisa e até então inédita dada aos problemas técnicos; do outro lado da teorização, coerente com certa práxis, trata-se de uma ideia naturalista e "pitoresca" da forma urbana.

Regularidade e razão

A descrição da primeira destas duas atitudes pode iniciar-se com uma citação e uma imagem.

A imagem é aquela de Turim assim como ela se apresentava ao final dos Seiscentos. Havia sido concluída, naqueles anos, a ampliação da parte sudeste da cidade, iniciada por Carlo Emanuele I no início dos Seiscentos e prosseguida por todo o século sob a orientação sucessiva, dentre outros, de Vittozzi e do Juvarra. Esta ampliação, que dá continuidade ao sistema romano em xadrez do núcleo mais antigo, pertence a uma fase decididamente anterior ao Iluminismo, representa um dos fatos exemplares daquela fase que Lavedan define de "urbanisme classique". «Do ponto de vista da urbanística (urbanisme) o trabalho realizado em Turim é absolutamente clássico, porque não pode haver nada de mais clássico que um tabuleiro de xadrez, no qual todas as ruas retas são cortadas em ângulo reto; o cruzamento romano de 'cardo' e 'decumanus' continua a ser a geratriz de desenvolvimento da cidade; esta não poderia ser definida barroca, e são estas qualidades de simetria, de alinhamento e de regularidade que possibilitaram Turim de ser considerada como modelo dos Franceses do século XVIII»¹⁶.

Esta última afirmação é incontestável: Turim é o modelo urbano mais citado nos Setecentos. Também Rousseau (do qual em verdade se esperava um gosto diferente) a confronta favoravelmente com Paris: «A decoração externa que tinha visto em Turim, a beleza das vias, a simetria e o alinhamento das casas faziam-me buscar em Paris algo a mais»¹⁷. Aquela que, ao invés disso, pode ser colocada em discussão é a afirmação de que a "classicidade" (no sentido

que Lavedan dá a este termo) de Turim e aquela do século XVIII são as mesmas: ele de fato considera substancialmente homogêneo um período da história urbana que do início dos Seiscentos estende-se e compreende os Setecentos Iluminista.

Esta tese, que se baseia, sobretudo, na constatação de analogias relevantes entre os arranjos urbanos realizados naquele arco de tempo, necessita provavelmente de um esclarecimento. A persistência, em tempos e lugares diversos, da geometria urbana de Turim – o tabuleiro de xadrez ou "quadrillage" – não é um elemento suficiente de unidade entre os dois séculos. Na História da Cidade o esquema em xadrez, por sua constância, "sempre" teve o papel de timbre recorrente do controle racional do plano, de quando em quando materializado e ressignificado – ou negado nos fatos – pelo período e pelos lugares: nos Setecentos a sua presença vale, sobretudo, como garantia em escala urbana daquele aspecto da racionalidade próprio à "forma urbis" que é a regularidade. Este termo, que percorre insistentemente as páginas então dedicadas à cidade, não é em si suficiente para separar as intenções urbanas dos Setecentos daquelas dos Seiscentos: mas no período das Luzes a 'regularidade' começa a fazer parte, como será melhor visto mais adiante, de um complexo de noções diversas – técnicas, higiênicas, normativas – sem as quais a imagem da cidade seria considerada somente uma inconsistente cenografia. Em outras palavras, nasce nos Setecentos algo de muito similar àquilo que hoje denominamos técnica urbanística: dentro desta nova concepção a 'regularidade' faz parte de um complexo de escolhas e de operações que a preveem, mas estão bem distantes de se esgotarem na mesma.

A 'imagem' da qual se falava no início é, portanto, aquela de Turim: assumida, porém, como se viu, nos seus limites de 'imagem'. A citação que pode completá-la, para representar o aspecto teórico, não coincidirá com aquela que Lavedan reporta ao mesmo escopo. Ele, coerentemente com suas premissas, cita a conhecida passagem na qual Cartesio constata a superioridade das cidades projetadas unitariamente sobre aquelas crescidas no tempo, vale dizer, a superioridade de uma ordem manifesta sobre qualquer 'irregularidade'. Para aquilo que diz respeito aos Setecentos Iluminista, a citação é provavelmente imprópria. A ideia de cidade de Cartesio representa (como no contexto

¹⁶LAVEDAN, Pierre. Histoire de l'urbanisme. vol. II. Paris, 1959, p. 514. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

¹⁷Ibid., p. 199.

do “Discours de la Méthode”, o seu papel de exemplificação confirmaria) a manifestação particular de um projeto unitário de racionalidade universal: daquele “esprit de système” dos Seiscentos que, como d’Alembert advertia é, em princípio, antitético ao “esprit systematique” do pensamento Iluminista. Na urbanística dos Setecentos a mesma geometria, as mesmas exigências de regularidade morfológica e de repetição tipológica expressas por Cartesio não descendem de considerações filosóficas gerais, mas realizam, deveras, uma racionalidade setorial, técnica, motivada não por um sistema especulativo, mas por uma atitude racional dominante. Parece, por consequência, mais significativo citar, por exemplo, a descrição que Fénélon, no limiar do século XVIII, faz de uma imaginária cidade de Salento. O seu construtor – ele escreve - «(...) não permitiu que para os templos grandes ornamentos da arquitetura, como as colunas, os frontões, os porticados. Ele deu os modelos de uma arquitetura simples e graciosa para realizar, em pouco espaço, uma casa cômoda e agradável para uma família numerosa; para que a cidade adquirisse um aspecto são, as habitações fossem espaçadas entre si, a ordem e a limpeza pudessem ser mantidas facilmente e a manutenção fosse pouco dispendiosa (...) ele proibiu muito severamente o número excessivo e a magnificência das habitações. Estes diversos modelos de casa, adequados às dimensões das famílias, serviram para embelezar com pouca despesa uma parte da cidade e torná-la regular; enquanto a outra parte, já completada seguindo o capricho e o fausto dos particulares, não obstante a sua magnificência, tinha uma disposição menos agradável e menos cômoda».¹⁸

Este segmento faz parte do “Télémaque”, um romance pedagógico publicado em 1699. Nas páginas que se seguem à passagem citada, são descritos com minúcia até os ordenamentos e os costumes desta cidade que, no entanto, apesar da referência fácil, faz parte de toda uma outra categoria ideal que não a Amaurota de Thomas More, ou as outras tantas cidades imaginadas pelas utopias literárias dos séculos precedentes. Na Salento de Fénélon agem sob o disfarce narrativo as ideias que teriam animado o século que então se abria. Essas, mais que descender da Utopia parecem prenunciar o espírito reformista do Iluminismo amadurecido, antecipar uma linha de pensamento que tende a se tornar uma ação prática a incidir no corpo social. A

morfologia de Salento não apresenta qualquer valor simbólico especial, mas mais ‘modestamente’, mira orientar a práxis. O tom pedagógico tem um valor normativo subentendido: por analogia com o caráter de todo o filão literário do qual o “Télémaque” faz parte, podemos falar, no caso em questão ou em outros análogos, de “cidade pedagógica”.

A passagem acima reportada confirma a uma leitura atenta o quanto foi dito, a propósito de Turim, sobre a noção de ‘regularidade’. Os conceitos de beleza, regularidade, comodidade e funcionalidade higiênica podem fazer referência a uma transcrição em escala urbana da tríade de Vitruvius, mas a “utilitas” Iluminista é, neste caso, muito mais próxima ao nosso conceito de higiene urbana e edilícia. A “regularidade”, que se não equivale à beleza ao menos a garante, é o resultado formal da adequação geral, técnica e morfológica, da cidade à vida que ali se desenvolve. Um termo não é dado sem os outros: «(...) são necessários mercados, fontes que realmente jorrem água, cruzamentos regulares, salas de espetáculo; é preciso alargar as vias estreitas e infectas, descobrir os monumentos que não são vistos e construí-los visíveis»¹⁹. A desordem característica desta passagem de Voltaire é significativa da unidade na qual se observam os aspectos do problema urbano há pouco ‘descobertos’. O rigor morfológico do tabuleiro de xadrez do qual Turim é o modelo, responde a intenções práticas, é, por conseguinte, privado de particulares significados iconográficos. Por quanto possa parecer paradoxal, rigor racionalista e empirismo são dois aspectos da mesma atitude ideológica. Demonstra-o de modo exemplar a reconstrução de Lisboa, que é talvez a realização mais significativa daquele filão racionalista e “geometrizante” do qual nos estamos ocupando.

Em 1755, a cidade, capital de um país à margem do movimento das Luzes, foi arrasada quase que completamente por um terremoto. A escolha de reconstruí-la segundo um único plano pré-estabelecido foi uma das primeiras e mais significativas decisões do Marquês de Pombal, pouco após tornar-se o secretário de estado de Portugal, cuja figura política exemplifica, com grande proximidade, os traços do “déspota esclarecido” característico da ideologia dos Setecentos. A decisão, não obstante referida a toda a cidade, concretizou-se plenamente apenas na parte central e mais antiga, a “Baixa”: em menos de um ano do terremoto foram apresentados seis

¹⁸ FÉNÉLON, François. Télémaque. Paris, 1699, livre XII. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

¹⁹ VOLTAIRE. Des embellissements de Paris, 1719. In: Oeuvres Complètes. Paris, 1896, vol. XXIV, p. 181. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

projetos, apenas parcialmente alternativos entre si, para a reconstrução daquela zona. Do ponto de vista formal, eles apresentam diferentes graus de compromisso entre duas alternativas: de um lado a permanência dos pilares do sistema urbano precedente – as praças, as igrejas, alguns eixos viários – de outro a superposição e o domínio de um princípio abstrato de construção urbana – o ‘quadrillage’ para todos os projetos – mais ou menos deformado do contexto sobre o qual se assentava.

O desenho adotado e realizado é, dentre todos, aquele de mais rígida imposição: não busca uma solução de compromisso com as memórias da cidade destruída, mas sobrepõe a elas a própria lógica autônoma compositiva. Uma vontade de projeto unitária controla cada aspecto da parte da cidade a reconstruir, da malha viária aos tipos edifícios uniformes, até à repetição dos detalhes decorativos. Este projeto, como foi dito, é de 1756. É interessante confrontá-lo com o verbete “cidade” da Enciclopédia, escrita poucos anos antes, que descreve um modelo urbano quase idêntico a Lisboa: «Para que uma cidade seja bela, é necessário que as vias principais (...), na medida do possível sejam perpendiculares umas às outras, a fim de que os cantos das casas sejam em ângulo reto; que sejam largas oito toesas, e quatro toesas as vias pequenas. É ainda necessário que a distância entre uma via e aquela que corre paralela seja tal que entre uma e outra caibam duas casas de burgueses, uma voltada para uma via e a outra para a via paralela (...) Lá onde as estradas se interseccionam se abram praças, entre as quais a principal é aquela na qual desembocam as grandes vias; e se decorem estas praças mantendo a uniformidade das fachadas dos edifícios ou das casas que as circundam e com estátuas e fontes. Se então as casas forem bem construídas, com fachadas adornadas, restará bem pouco a desejar-se.»²⁰

É improvável que os construtores de Lisboa jamais tenham visto um volume da Enciclopédia. Engenheiros militares em um país distante dos centros da nova cultura estavam bem longe daquele ideal de arquiteto-filósofo caro aos teóricos iluministas; participavam, ao invés disso, nos fatos, à ideologia geral, prática e reformista, que na metade dos Setecentos era naquele ponto difusa até nas províncias da Europa culturalmente mais descentralizadas, penetrando

também lá onde a estagnação das ideias e a vontade explícita do poder bloqueavam o caminho às manifestações filosóficas mais “escandalosas” dos novos tempos. Não é, portanto, incompreensível que Lisboa constitua assim uma ilustração precisa dos princípios expressos pela Enciclopédia. No confronto, os dois fatos arriscaram reciprocamente o próprio sentido e o próprio valor: o texto teórico, esquemático e aparentemente aterrador em seu caráter abstrato, adquire consistência de guia prático das ações, o seu tom torna-se aquele da certeza normativa; simetricamente, a cidade construída esclarece a própria exemplaridade e generalidade no quadro urbanístico de seu próprio tempo.

É fácil objetar a este ponto que o tabuleiro de xadrez de Lisboa, enquanto enésima reproposição ‘técnica’ de um esquema morfológico permanente poderia coincidir apenas casual e superficialmente com alguns princípios de construção urbana característicos dos Setecentos. Já foi dito como cada época se reaproprie dos princípios gerais da arquitetura; no caso em questão, a objeção é desmentida pelo significado que se quer explicitamente dar à empreitada e, sobre outro plano de considerações, pelas modalidades particulares da sua realização.

A decisão de reconstruir ao menos a parte central e representativa da cidade destruída, segundo um plano unitário, não era certamente a mais fácil, dificultada pela oposição dos proprietários do solo, temerosos pelos seus próprios interesses. Impondo-a, Pombal assumiu conscientemente o papel do “déspota esclarecido”: num decreto de 1758 ele detecta com orgulho, usando uma fórmula muito característica, como em Lisboa se tenha preferido «a utilidade pública da racionalidade e da estética da capital» aos «interesses privados»²¹. O esquema morfológico usado torna-se assim o símbolo dos tempos, o lugar destinado pela “clarté” das Luzes que sucede à obscuridade e à desordem da cidade medieval desaparecida. A confirmação do espírito decididamente antifeudal, se não já burguês, com o qual foi conduzida a empreitada é o nome de “Praça do Comércio” atribuído à praça principal da nova cidade, que é uma denominação absolutamente inédita, mas perfeitamente coerente com o espírito geral da reconstrução. Esta favorece-se também das técnicas mais avançadas então em uso: sistema de esgotos, pavimentação de vias, e até uma estrutura antissísmica para todos os edifícios. Outro

²⁰ de JAUCOURT, Louis. Verbetes “cidade”, na Enciclopédie Paris, 1751. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

²¹ cit. In: FRANÇA, José Augusto. Una città dell’Iluminismo. La Lisbona del marchese di Pombal. trad. it. Roma, 1972, p. 134.

fato novo e significativo é a adoção de uma espécie de pré-fabricação de toda uma série de elementos (portas, janelas, molduras, etc.) possibilitada pela normatização tipológica e decorativa dos edifícios residenciais: a divisão do trabalho que então estava se manifestando nas primeiras manufaturas, entra assim no canteiro, religando simbolicamente Lisboa às raízes econômicas e sociais de todo o século XVIII.

Parque e floresta

Este ramo da urbanística dos Setecentos definido acima não se exaure decerto com Lisboa; ela é apenas o exemplo mais significativo, mais linearmente coerente com as premissas ideológicas gerais. O outro aspecto do racionalismo no campo urbano, ao qual se havia aludido no início, é o desenvolvimento lógico daquele novo gosto e sensibilidade em relação à natureza, manifesto ao final do século precedente, que nas suas expressões mais amadurecidas segue sob o nome de "pitoresco".

«Quase ao final dos Seiscentos a natureza, como contexto animado por águas, árvores, céu, torna-se um componente urbanístico essencial. Para Carlo Fontana, o Tevere é a geratriz da paisagem urbana, assim como São Pedro é o núcleo histórico-monumental de Roma. Os arquitetos que vêm depois dele inventam arquiteturas abertas, com corpos e alas variadamente articuladas, e galerias, porticados, escadarias, terraços, parques habitados por arquiteturas e por estátuas "de jardim" (...) a arquitetura, enfim, é uma segunda natureza, que se enxerta sobre a primeira e a amplia com a obra da imaginação humana: a natureza criada é o ambiente originário do homem; a arquitetura, cuja forma última é a cidade capital, é o ambiente da sociedade civil».²²

A idade do Barroco entre os Seiscentos e os Setecentos e, portanto, contemporânea ao estabelecimento e à difusão do Iluminismo, já se presta à leitura da cidade como análogo social da natureza, vale dizer, do ponto de vista da vida que ali se desenvolve, como segunda natureza. Nos fatos arquitetônicos aos quais acena Argan, esta ideia está implicitamente contida; mas na metade dos Setecentos ela aflora à consciência, torna-se explícita e antes, sentida como verdadeira na sua dimensão literal de imagem, portanto, teorizada e proposta como premissa conceitual da práxis

urbanística. É necessário recorrer novamente ao tratado de Laugier para encontrá-la teorizada talvez pela primeira vez, certamente em uma formulação extremamente precisa. «É necessário considerar uma cidade como uma floresta. As ruas da primeira são como os caminhos da segunda, e devem ser abertas do mesmo modo. O que faz a beleza essencial de um parque é a multidão de vias; as suas larguras, seus alinhamentos; mas isto não basta: é preciso que um Le Notre desenhe seu plano, que insira o gosto e o engenho, que ali se encontrem todos juntos a ordem e a extravagância, simetria e variedade; (...) Quanto mais houver escolha, abundância, contraste, até mesmo desordem nesta composição, mais o parque terá as belezas estimulantes e aprazíveis (...) O pitoresco pode ser encontrado no tapete de um prado, como na composição de um quadro.

Coloquemos em prática esta ideia, e que o desenho dos nossos parques sirva de plano para a cidade. Trata-se apenas de aplainar o terreno, e de imaginá-los com o mesmo gosto dos caminhos que se tornarão ruas, e das encruzilhadas que serão as praças. Temos cidades cujas vias são perfeitamente alinhadas: mas como o desenho foi elaborado por pessoas de pouco espírito, ali reina uma precisão insípida e uma fria uniformidade que faz recordar com nostalgia da desordem das cidades que não têm nenhum tipo de alinhamento. Tudo ali se refere a uma única figura: trata-se de um grande paralelogramo atravessado no comprimento e na largura por linhas em ângulo reto. Vê-se em toda parte apenas uma enfadonha repetição dos mesmos objetos; e todos os bairros se assemelham a tal ponto que neles se se engana e se perde. Sobretudo, evitemos os excessos de regularidade e de simetria».²³

Parque e floresta são os termos chave desta visão. O parque, obviamente na sua versão "pitoresca", é a cidade como deveria ser; a floresta, a cidade existente: a saber, no tempo de Laugier a cidade de características medievais, cuja morfologia foi de modo geral pouco marcada pelas intervenções renascentistas e barrocas. A 'floresta urbana', a segunda natureza da sociedade civil, não é análoga qualitativamente à primeira e verdadeira: esta é princípio e referência de todo saber, enquanto a outra, a cidade medieval, é pouco mais de um parêntesis obscuro na história humana. A abertura das vias no seu corpo é o equivalente urbanístico

²² ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europa delle capitali*. 1965, p. 106.

²³ LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai...* cit., p. 222. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

da luta entre tradição e progresso; o existente não constitui um obstáculo teórico: «(...) Paris é, em seu conjunto, tudo menos uma bela cidade (...) As avenidas são miseráveis, as ruas mal talhadas e muito estreitas, as casas construídas de modo elementar e trivial, as praças poucas e em si pouco significativas, os edifícios quase todos mal dispostos (...)».²⁴

A imagem da cidade-floresta encontra uma notável fortuna na segunda metade do século, e chega até aos Oitocentos, sendo englobada no Dicionário de Quatremère de Quincy: este retoma quase textualmente os argumentos de Laugier. A Turim, modelo urbano do primeiro Setecentos, o Dicionário contrapõe agora Gênova, “composição pitoresca ideal”²⁵. A imagem que Quatremère de Quincy propõe é, na realidade, coerente aos resultados “naturais” da primeira cidade especulativa (sem que esta autorize obviamente a inferir relações mecânicas de causa-efeito): objetivamente, no entanto, aceita e sanciona a redução em curso dos instrumentos de controle da forma urbana; não por acaso conclui o “verbetes” exorcizando o improvável fantasma de uma normativa urbanística que, como também ressalta, seria o único meio para realizar em modo não parodístico a ideia de cidade que apoia.

Mas o futuro pertence àquilo que a imagem de Laugier exprime para além do disfarce ideológico. A teoria e a práxis da “cidade geométrica” eram, já na segunda metade dos Setecentos, condenadas à inatualidade e à extinção. Intervenções como aquela de Lisboa (mas muitas outras poderiam ser citadas, de Berlim a Edimburgo, até ao bairro teresiano de Trieste) representam tentativas, mais ou menos plenamente bem sucedidas de exercer um controle unitário sobre uma parte consistente da cidade, compreendendo em tal controle não apenas os edifícios representativos, mas ainda o ‘montante’ residencial. É óbvio que a tais intervenções corresponda também um controle político unitário sobre a propriedade, o uso e a destinação do solo. Nos Setecentos a global reviravolta econômica e social manifesta-se também sob um novo arranjo do regime de propriedade e de uso do solo urbano. Sem entrar no mérito dos tempos e dos modos de tal transição, permanecendo no nível do seu manifestar-se na arquitetura da cidade, será possível constatar nos Oitocentos uma progressiva contração na importância e na eficácia

dos instrumentos de controle do crescimento urbano: «A cidade burguesa está (se realiza e se exprime) na continuidade viária, como elemento funcional e representativo e como instrumento para “ignorar” as zonas subalternas que daquela continuidade são investidas. Tal operação garante a ruptura da autossuficiência da estrutura urbana de origem agrícola desenvolvendo as sugestões e as inovações daquela mercantil, acentua o contraste entre cidade e campo até ignorar o segundo termo e sanciona uma diferenciação tipológica (nos edifícios) e de posição (nas zonas) que corresponde à acentuada divisão do trabalho dentro do assentamento urbano».²⁶

Se, portanto, até os Oitocentos reunir-se-ão sistemas viários análogos àqueles observados até aqui, é claro que o seu sentido será agora muito diferente. A noção de cidade-floresta, considerada do ponto de vista da transição da cidade mercantil à cidade burguesa conquista, frente aos sucessivos desenvolvimentos, um duplo significado ideológico: de um lado sanciona a incompreensão pela cidade pré-existente, vista como material indiferente sobre o qual operar; de outro oferece o instrumento teórico para sustentar e sancionar “a inerência da ambiguidade e da desordem”²⁷ à cidade burguesa.

«O que significa, no plano ideológico, assimilar a cidade a um objeto ‘natural’? De um lado, em tal assunto transparece uma sublimação das teorias fisiocratas: a cidade não é lida como estrutura que determina, com os próprios mecanismos de acumulação, a transformação dos processos de desfrute do solo e das rendas agrícolas e fundiárias. Enquanto fenômeno assimilável a um processo “natural”, a-histórico porque universal, vem desvinculada de toda consideração de natureza estrutural. O “naturalismo” formal serve em um primeiro momento para persuadir acerca da necessidade ‘objetiva’ dos processos postos em andamento pela burguesia pré-revolucionária; num segundo momento, para consolidar e proteger de toda ulterior transformação as conquistas alcançadas».²⁸

É claro, portanto, como prosseguindo por este caminho se ultrapasse o Iluminismo como idade de transição e se entre na época do poder burguês constituído.

²⁴Ibid., p. 210.

²⁵QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. Dizionario storico dell'architettura. Paris, 1832, verbete “cidade”. [NT: tradução para o português feita a partir da tradução italiana realizada por Pracchi e reportada em seu texto].

²⁶AYMONINO, Carlo. Origini e sviluppo della città moderna. II ed. Padova, 1971, p. 31.

²⁷TAFURI, Manfredo. Progetto e utopia. Bari, 1973, p. 22.

²⁸Ibid., p. 10.