

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

ALDEMAR NOREK

Pedra por escrito, palavra cinzelada:
Jacques-François Blondel e os dispositivos de composição.

RIO DE JANEIRO
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

ALDEMAR NOREK

Pedra por escrito, palavra cinzelada:
Jacques-François Blondel e os dispositivos de composição

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica

Orientadora: Beatriz Santos de Oliveira

RIO DE JANEIRO
2012

ALDEMAR NOREK

Pedra por escrito, palavra cinzelada:
Jacques-François Blondel e os dispositivos de composição

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

Aprovada por:

Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira (Orientadora)
PROARQ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Guilherme Lassance
PROARQ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Barki
PROURB – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Dezembro de 2012.

Capa: desenho de Jacques-François Blondel em **De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general**. Paris : Charles Antoine Jombert. 1737. T.1 p. 60.

NOREK, Aldemar. 2012. 247f. **Pedra por escrito, palavra cinzelada**: Jacques-François Blondel e os dispositivos de composição. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

N834p

Norek, Aldemar.

Pedra por escrito, palavra cinzelada: Jacques-François Blondel e os dispositivos de composição / Aldemar Norek. – 2012.

196f.; 21 x 30 cm.

Orientadora: Beatriz Santos de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. História da arquitetura. 2. Século XVIII. 3. Iluminismo. 4. Decoro. 5. Caráter. 6. Blondel, Jacques-François. I. Título.

CDD: 720.9

Dedico este trabalho a minha família, fonte de amor e sentido profundos: Kátia e nossas filhas Ayssa e Beatriz;

a Aneska, Riccardo e Giuliana, irmã, cunhado e sobrinha muito querida: laços que não se desfazem;

dedico também a meus pais, Altamir e Helena, *in memoriam* - muito deles está aqui trançado por entre as linhas;

a Luiz e Tereza Yamaguti, pais-de-afeto por mais de 20 anos;

a Fernando e Rosângela, irmãos pelas mesmas duas décadas.

AGRADECIMENTOS

Quem porventura tenha em suas mãos um volume como este e nele vê impresso um nome de autor, não faz ideia de quantas pessoas podem estar envolvidas, direta ou indiretamente, em sua produção. Por mais solitário que seja o trabalho da escrita, o presente agradecimento tenta mostrar que sua trajetória é sempre um “caminhar-junto” e, em sua maior parcela, depende do apoio de muitos.

De uma maneira muito especial, sou grato à minha professora orientadora Beatriz Santos de Oliveira que, com sabedoria, me conduziu, em meio a um pantanal de dúvidas e incertezas, em direção a dúvidas muito produtivas (muito agradecido também a Mariana Cechetti, que, por sua sensibilidade, me proporcionou este encontro).

À Banca, que me fez muito valiosos comentários, possibilitando que o trabalho adquirisse a profundidade que ele conseguiu alcançar: muito obrigado, professores José Barki e Guilherme Lassance.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROARQ, que compartilharam seus conhecimentos conosco, sem dúvida alguma resultado de muitos anos de dedicação à pesquisa e ao ensino, de leituras intensas e muita reflexão – e, especialmente, a Gustavo Peixoto, Laís Bronstein, Guilherme Lassance e Rosina Trevisan, além do já mencionado, pela afetuosa (e instigante) proximidade.

A todos os meus companheiros nessa travessia, especialmente a Adriana Mendes, Daniella Costa e Léo Bueno, pelos momentos intensos e muito divertidos, pela leveza e profundidade que trouxeram a cada passo, e assim deixaram marcas.

Às meninas da Secretaria, Maria da Guia, Vanda e Rita, ainda me recordo as palavras de incentivo que recebi quando me apresentei ao mestrado, e do carinho com que sempre fui tratado desde então.

À Dr^a. Lucia Léa Guimarães Tavares, Procuradora-Geral do Estado do Rio de Janeiro – PGE-RJ, e ao Dr. Leonardo Mattietto, Procurador-Chefe do Centro de Estudos Jurídicos - CEJUR/PGE RJ, que, com a visão que possuem sobre a importância do servidor público para a sociedade e sobre a necessidade de seu constante aprimoramento, possibilitaram minha ida ao Congresso CICOP CHILE 2010, para apresentação do trabalho *“Palimpsestos urbanos contemporâneos: reutilização da Fábrica de Tecidos Bangu”* e para o intercâmbio com a questão patrimonial a nível internacional, que muito agregou à minha atividade como arquiteto-perito da Procuradoria na área de avaliação patrimonial.

Ao Assessor de Perícias e Avaliações da PGE, Dr. José Schipper, pelo apoio dado, e pelo incentivo de sempre.

Minha gratidão aos colegas e amigos da PGE-RJ também precisa ser aqui registrada, especialmente Alia Maass Reis, Clarissa Ferreira, Douglas Milne-Jones, Indaiá Portugal, Jaime Elias Coelho, Marco Antônio Dias da Silva, Isabela Peixoto de Melo e Sean Lacerda (dos que entraram em minha ‘turma’), e Carlos Eugênio del Castillo, Cláudio Gossling, Edson da Silva Oliveira, Joelson Zuchen, Luiz Sourbeck, Nelson Pingas, Patrícia Gullo e Walter Gonçalves da Silva (dos que já estavam na casa e nos receberam tão bem): a vocês que sempre me incentivaram com palavras e atos, muito obrigado. A Mariza Almeida pelas conversas sobre produção acadêmica, e pelo incentivo.

Aos companheiros Zenaide Severo, Sérgio de Araújo Batista e Tatiana Teixeira Ribeiro, pela atenção e cuidado de todos os dias.

Não poderia também deixar de registrar meu mais especial abraço de irmão para Jaime Elias Coelho, que, em momento delicado do desenvolvimento desta dissertação se propôs, por amizade, a traduzir

o livro de Antoine Picon, de modo que me fosse possível a dedicação a outras leituras e à produção do texto.

Todos os amigos, na verdade, fizeram a diferença neste percurso. Ao Daniel Faria devo, além do incentivo de irmão, imprescindíveis conversas sobre história, estética e política. Ao Marcus Vinícius Rosas, que a cada encontro me dava um novo incentivo. Aos bardos Ana Cláudia Braga (Ana Cau), Walter Ribeiro, Cássia Ribeiro, Marco Antonio da Silva Araujo, Alexandro (Pepe) Donato, Samir Farias, Orlando Santa, Jaqueline Kelen, Cris Moura, Alex Sandro Camelo, por ombrear comigo em momentos difíceis, muitas vezes sem saber o quanto me apoiavam.

Aos *mallarmagos* Mar Becker, Andréia Carvalho, Viktor Schulldt, Paula Freitas, Sândrio Cândido, Wesley Péres, Alexandre Guarnieri, pelas milhas e milhas de poesia até agora, equilíbrio sempre na hora exata.

À muito especial família Lopes: meus amigos Marcelo e Andréa, seus ‘pequenos’ Vinícius e Vanessa, seus pais Zacarias e Zoraide (que de vez em quando ‘roubo’ como meus), pelo apoio, amizade, proximidade e incentivo constante.

Aos amigos e companheiros da Especificarma: Manoel Quaresma, Rita Ru, Josué Freitas, Alessandro Freitas, Liliane da Silva Brum a Beth Rosas, minha “fiel escudeira”. Ao Sérgio Nery, pela comunicação constante de entusiasmo.

A Zita Laus, Shail Busbay e Jaime, pela inesquecível aventura de livros voando da noite pro dia pelos céus do planeta.

Ao pessoal do Capítulo Barra, por não esquecer de mim na prolongada ausência. Ao Ricardo Vasconcellos e Cristina, pela amizade e constante presença.

Por fim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste mestrado e que por um lapso de memória não foram citados.

E, sempre, à minha família (por último apenas aqui), por ter aceito pacientemente as longas ausências-presentes das horas intermináveis de leitura ensimesmada e de escrita, cercando meus dias com apoio, presença, carinho e incentivo: Kátia e nossas filhas Ayssa e Beatriz, estas páginas, que espero minimamente satisfatórias, são de vocês.

Sim, estes agradecimentos, a rigor, não teriam fim.

RESUMO

Os debates sobre arte e arquitetura que atravessaram a segunda metade do século XX e aportam em nossos dias remetem, em certa medida, a experiências e caminhos que permearam o exercício dessas duas esferas nos séculos XVII e XVIII, descortinando vínculos significativos entre modernidade e tradição. Este trabalho se debruça sobre a articulação entre a retórica, uma das artes do *trivium*, e a arquitetura, através de um de seus vínculos, os dispositivos de composição. Dentre os preceitos expressos por Vitrúvio em seu Tratado, que são derivados da arte retórica, trataremos principalmente do *décor* em seu trânsito até *convenance* e desta, na sua progressiva transformação em *caractère*. Esse trânsito é estudado através da figura de Jacques-François Blondel, cuja importância reside na tentativa de formulação deste último passo, trazendo para sua atuação como arquiteto, teórico e professor uma interessante e fértil ambiguidade no que respeita àquela relação entre tradição e modernidade, tal como foi articulada em sua obra escrita. O presente trabalho tenta investigar de que modo as questões relacionadas à tensão entre o antigo (ou a tradição) e o moderno (ou a modernidade) estão presentes no dispositivo de composição *décor*, e como tais questões foram encaminhadas por Blondel em seus escritos; e procura vislumbrar reflexos dessa tensão em nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: Jacques-François Blondel, tradição, modernidade, composição, decoro, caráter.

ABSTRACT

The discussions about art and architecture held throughout the second half of the twentieth century and which are still taking place today bring to mind to a certain extent the experiences and pathways involved in the performance of art and architecture in the seventeenth and eighteenth centuries, unveiling significant links between modernity and tradition. This paper focuses on the relationship between rhetoric, one of the arts of the *trivium*, and architecture, through one of their links, namely the compositional devices. Among the precepts expressed by Vitruvius in his Treatise, derived from rhetorical art, we shall deal mainly with the *décor* in its transit towards *convenance*, and from that in its gradual transformation into *caractère*. This transit is studied through the figure of Jacques-François Blondel, whose importance lies in his attempt to formulate this last step, bringing to his activities as an architect, theorist and teacher an interesting and fertile ambiguity with regard to the relationship between tradition and modernity, as articulated in his writings. This paper tries to investigate how the issues related to the tension between the ancient (or tradition) and the modern (or modernity) are present in the compositional device *décor*, and how Blondel approached these issues in his writings; it also tries to perceive echoes of this tension in current times.

Key words: *Jacques-François Blondel, tradition, modernity, composition, décor, character.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	31
<hr/>	
Mapa de Paris em 1734-1739 (prancha nº 10) por Louis Bretez [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 2	32
<hr/>	
Jacques-François Blondel [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 3	33
<hr/>	
Casa da Rua St. Guillaume - Pierre Le Muet [Fonte : Architecture Française, V. 1, p. 455].	
FIGURA 4	33
<hr/>	
Projeto de Jacques-François Blondel. [Fonte : Maisons de Palisance, V. 1, p. 167].	
FIGURA 5	39
<hr/>	
Place Vendôme ou Louis le Grand, segundo o Plano Turgot-Bretez.	
FIGURA 6	40
<hr/>	
Place Royale ou des Vosges, segundo oPlano Turgot-Bretez.	
FIGURA 7	41
<hr/>	
Hôtel des Quinze-Vingts, segundo o Plano Turgot-Bretez.	
FIGURA 8	42
<hr/>	
Boulevards demarcados com árvores, na região dos Champs-Élysées, segundo o Plano Turgot-Bretez.	
FIGURA 9	44
<hr/>	
Capa do livro de August Prost sobre J.-F. Blondel, edição original [Fonte: Google Books, e-book gratis].	
FIGURA 10	47
<hr/>	
De la distribution des maisons de plaisance [...]. Tome 1, 1737. Capa. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 11	49
<hr/>	
Discours sous la nécessité de l'étude de l'architecture [...], 1754. Capa. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 12	52
<hr/>	
Prefeitura de Metz, projeto: J-F. Blondel, 1765. [Fonte: www.britannica.com : Giraudon/Art Resource, New York].	

FIGURA 13	52
<hr/>	
Prefeitura de Metz, vista noturna [Fonte: www.answer.com - Credito: Giraudon/Art Resource, New York].	
FIGURA 14	53
<hr/>	
Prefeitura de Metz. Vista em tempo real. [Fonte: http://www.metz.fr/metz2/decouvrir/webcam/mairie.php].	
FIGURA 15	58
<hr/>	
Cours d'Architecture [...] T. 1, 1771. Capa. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 16	121
<hr/>	
Elevação do 'Temple de la Fortune Virile, à Rome. Desenho de Antoine Desgodetz. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 17	127
<hr/>	
Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve, de Claude Perrault, 1674. Capa. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	
FIGURA 18	170
<hr/>	
Teatro Odeon em 1910. Construção: 1778. [Fonte: http://blog.easytobook.com/cool-stuff/paris-past-and-present/]	
FIGURA 19	171
<hr/>	
Teatro Odeon em 2012 [Fonte: http://blog.easytobook.com/cool-stuff/paris-past-and-present/]	
FIGURA 20	172
<hr/>	
Escola de Medicina de Paris [Fonte: http://mapromenade.blogspot.com.br/]	
FIGURA 21	196
<hr/>	
Desenho do Palácio das Tulherias. Architecture Française. V. 4. p. 1. [Fonte: http://gallica.bnf.fr].	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		p. 13
<hr/>		
CAPÍTULO 1		
Um arquiteto no século XVIII		p.29
<hr/>		
1.1.	Contexto	p.31
1.1.1.	Cultura e sociedade	
1.1.2.	A arquitetura no contexto da cidade	
1.2.	J.-F. Blondel entra em cena	p.53
	Blondel e seu posicionamento	
1.3.	estético	p.83
1.4.	Arquitetura, estética e política	p.97
CAPÍTULO 2		
Esboço para uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura		p.117
<hr/>		
2.1.	O bisturi de Perrault	p.120
2.2.	Escrevendo com pedras	p.129
2.3.	O edifício teórico	p.155
2.4.	Os traços distintivos do caráter	p.187
CONSIDERAÇÕES FINAIS (e algumas reflexões sobre a contemporaneidade)		p.209
<hr/>		
REFERÊNCIAS		p.225
<hr/>		
APÊNDICE - Pós-escrito: uma narrativa		p.237
<hr/>		

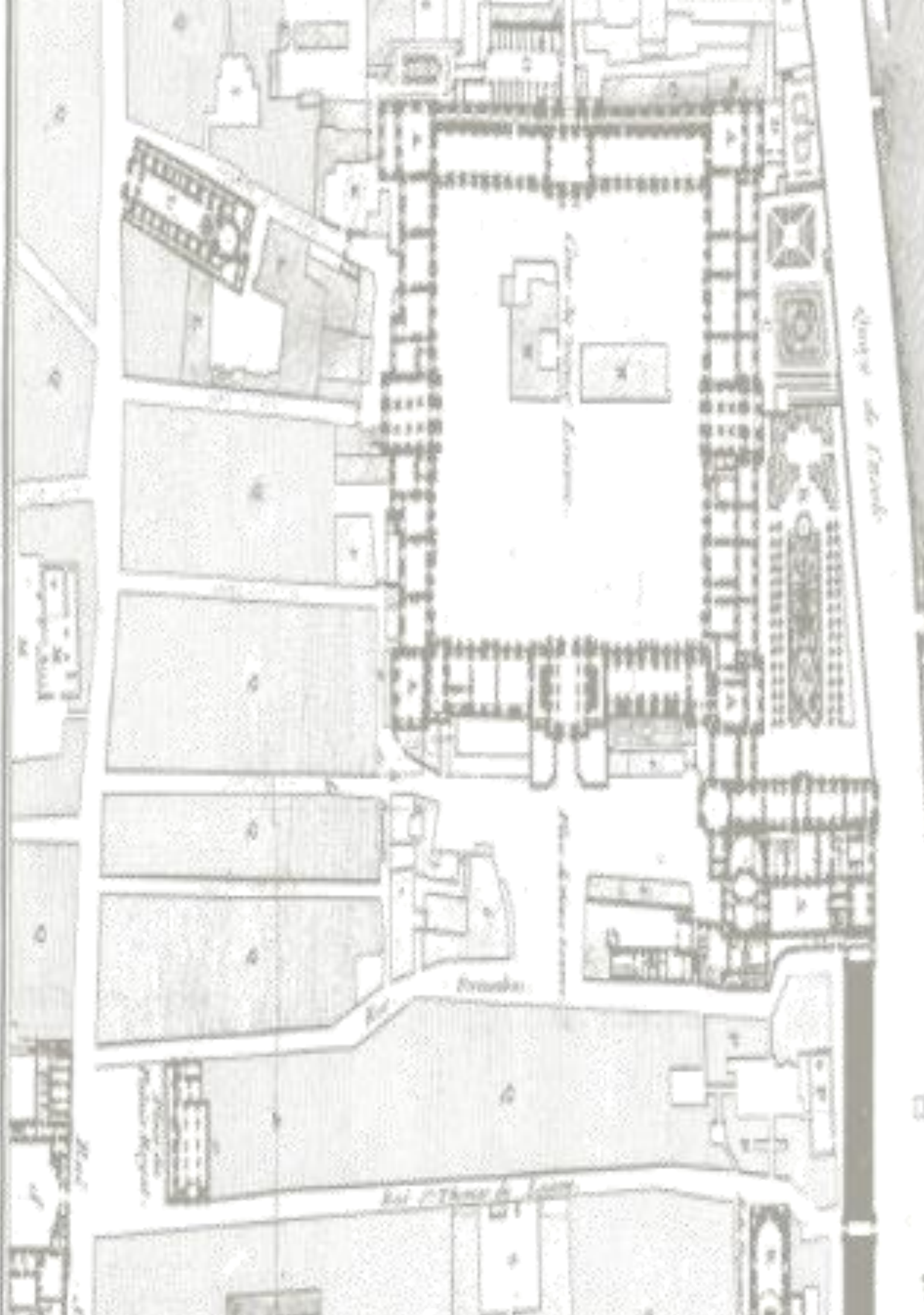
“[...] pensar que as obras propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista. Cabe a nós, espectadores, revelar estas relações. Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar, de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço.”¹

“Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.”²

¹ BAURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2009. [trad. Denise Bottmann]. p. 110.

² DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 38.





INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como **objeto de estudo** a articulação entre a arte retórica e a arquitetura, através de um de seus vínculos, os dispositivos de composição, seis preceitos expressos por Vitruvius em seu Tratado³, dentre os quais trataremos principalmente do *decor* em seu trânsito até *convenance* e desta, na sua progressiva transformação em *caractère*. Esse trânsito será estudado no presente trabalho tendo por base a figura de Jacques-François Blondel, que se destaca pela importância que teve, entre seus pares, na formulação deste último passo, trazendo para sua atuação como arquiteto, teórico e professor uma interessante e fértil ambiguidade no que respeita àquela relação entre tradição e modernidade, tal como foi articulada em sua obra escrita. O objetivo que nos move, então, é entender de que modo as questões relacionadas à tensão entre o antigo e o moderno estão presentes no dispositivo de composição *decor*, e como tais questões foram encaminhadas por Blondel em seus escritos.

Os debates que atravessaram a segunda metade do século XX na arte e na arquitetura e chegam a nossos dias remetem, em certa medida, a experiências e caminhos que permearam o exercício dessas duas esferas nos séculos XVII e XVIII, descortinando vínculos significativos entre modernidade e tradição. Este trabalho, na tentativa de fundamentar a atualidade de sua busca, irá balizar os textos daquelas décadas (tendo como centro o *Cours*⁴ de Jacques-François Blondel) a partir dos dois eixos:

- (a) o que percebe nos sucessivos desvios da *convenance*, investigando em sua provável conversão em *caractère*, uma resposta da arquitetura para a reordenação da esfera social;
- (b) o que infere nessa modificação a quebra do sistema clássico de representação⁵, a expressão, na arquitetura, da separação entre estética e conhecimento científico do mundo.

³ POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**. Trad.: Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec : Annablume, 2002. – na bibliografia constam diversas outras traduções do tratado cotejadas neste trabalho.

⁴ BLONDEL, Jacques-François. **Cours d'Architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments**: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Tomes I - IX. Paris: Deisant Librairie, 1771 - 1777. (continuée par M. Patte).

⁵ Ver especialmente VESELY, Dalibor. **Architecture in the age of divided representation**: the question of creativity in the shadow of production. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 175-228.

Os tratados de arquitetura – como o *Cours* de J-F. Blondel – apresentam um *corpus* de referência, um cânone, em geral apresentado por determinado número de edificações (‘as mais belas edificações da França’, por exemplo) que, conforme define A. Picón⁶, concentram e definem os princípios ontológicos ou formais que estão por trás das normas que regem um projeto específico. Ocorre, nos diz ele, que deve ser feita uma distinção entre esses princípios ontológicos e a normas implícitas na prática profissional – a maior prova disso seria a constatação de que alguns projetos foram publicados portando modificações apenas gráficas, visando um ‘projeto ideal’ que não é igual ao ‘objeto executado’. Esse aspecto é fundamentalmente importante para avaliarmos os vínculos entre a teoria arquitetônica, a elaboração de um projeto e o debate profissional de fundo. Nesse trabalho, então, nos interessa mais:

- (a) abordar o estatuto teórico do projeto ideal, porque o foco está na ideia que norteia a elaboração das imagens e espaços que envolvem a atividade humana;
- (b) compreender de que modo esse projeto ideal se articula com a já citada crise da representação, ou da mimesis, movida pela mudança de paradigma na relação com a Natureza, base ontológica da *mimesis*, no vórtice em que foi lançada pelo desenvolvimento científico e tecnológico (com seus respectivos impactos na visão filosófico-teológica de então, base fundamental da estética clássica);
- (c) finalmente (embora a questão da *mimesis* seja apenas tangenciada, por força dos limites deste trabalho) analisar a articulação deste processo com o atributo que a arquitetura possui de expressar a realidade em que se insere, em expressar o *modus operandi* da esfera pública e de servi-la, influenciando e sendo influenciada por ela.⁷

J.-F. Blondel é um dos personagens exemplares de toda esta articulação, por estar na sutil dobradura entre a quebra do mundo clássico e uma miríade de possibilidades de futuro, todos por certo inescrutáveis para quem estivesse vivendo aquele momento – e, no entanto, a despeito de todo o seu apego à tradição (ou, se adotarmos outro ponto de vista, exatamente por isso, na medida em que a verdadeira tradição, para ele, encerrava a dinâmica do presente, estava no centro mesmo de sua constituição), apreendeu novos significados nos movimentos do tempo a que pertencia, convertendo-os em teoria, projeto e prática pedagógica.

Pelo exposto até agora, pensamos verificar a importância de empreender, até onde for possível dentro dos limites deste trabalho, uma genealogia dos dispositivos de composição, que chegaram ao

⁶ PICON, Antoine. **French architects and engineers in the Age of Enlightenment**. New York: Cambridge University Press, 2009.

⁷ Estes embates e definições são atravessados por outra questão: a arquitetura também é uma prática estratégica de governamentalidade, o que nos aponta que estes discursos também estão impregnados de teor político, no mais das vezes, entremeadado com o que parece apontar para o terreno da estética ou da técnica, como se ambas não fossem atravessadas pela esfera da política. Neste trabalho, não entendemos a política como algo exterior, como um “contexto”: entendemos a política como um regime de signos que organiza a percepção, e tal regime é intrínseco a praticamente todas as atividades humanas, senão todas, e dentre elas uma das mais proeminentes é a arquitetura, na medida em que tanto representa uma ordem social quanto visa a produzir estes mesmos ordenamentos, biunivocamente. Dizendo de outro modo, a arquitetura (assim como a literatura, as artes plásticas, a música etc.) não é o ‘reflexo de uma realidade anteriormente dada’, mas um dos campos em que tal realidade é, cotidianamente, elaborada e reelaborada. Sobre o conceito de governamentalidade em Foucault, ver: A governamentalidade, in FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 277-293.

século XVIII como os próprios campos de tensão em que se travava o debate entre a tradição clássica e um novo mundo, baseado em novos paradigmas, desvinculado da antiga relação (teológica) com a Natureza, que passava de expressão de perfeição posta à nossa disposição pelo Criador e, portanto, modelo para tudo o que abrangesse a criação humana (a arte, as técnicas, a sociedade, as cidades etc.) a material de análise científica, exploração e domínio – em outros termos, de uma Natureza Divina para uma natureza instrumental.

Os dispositivos de composição que trouxeram para seus limites esse campo de tensões de um modo mais intenso são, mais especificamente, a *convenance* e o *caractère*⁸. A busca pelo entendimento deste embate no interior de tais categorias nos levou à investigação do desenvolvimento do *decor* vitruviano até sua conversão em *convenance*, e, posteriormente, o trânsito de *convenance* até transformar-se em *caractère*. Por este motivo, tentaremos empreender uma revisão do conceito de *decor* vitruviano, seguindo o roteiro estabelecido por trabalhos que, recentemente, se dedicaram à tarefa de acompanhar as sutis mudanças de significado em tais categorias no período transcorrido entre Vitruvius e o Renascimento.

As ideias e os conceitos são depósitos de conteúdo dos tempos que atravessaram, e seus movimentos funcionam como pegadas que nos trazem uma melhor compreensão do caminho que, por exemplo, uma atividade humana como a arquitetura desenhou no tempo, numa relação biunívoca, afetando e sendo afetada por ele. É assim que o percurso entre o *decor* e a *convenance* alcança as margens da obra de Jacques-François Blondel, e o percurso entre *convenance* e *caractère* ocorre, em parcela considerável, dentro dela.

Dentro dessa perspectiva, o que vamos empreender será a tentativa de captar a historicidade (em suas diversas implicações) nos próprios textos que tiveram por meta produzir um *corpus* teórico para a arquitetura. Esta apreensão da historicidade será perseguida através do olhar sobre a elaboração e reelaboração de conceitos estéticos vinculados à práxis⁹ arquitetônica, atentos às metáforas, às implicações e às perguntas e inquietações que os arquitetos e estetas de então compartilhavam com seus contemporâneos – com atenção especial a Jacques-François Blondel, pela sua múltipla atuação como arquiteto, professor, teórico e colaborador da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert. Ao tomarmos J.-F. Blondel como fio condutor desta narrativa, nosso interesse não se resume ao ‘personagem-Blondel’, mas à possibilidade de, por meio de sua atividade e sua obra, poder capturar traços capitais do pensamento daquelas décadas, e de que modo novas ideias foram agenciadas para se tornarem vigentes.

Dito de outro modo, bem mais específico, J.-F. Blondel será o personagem por meio do qual buscaremos conhecer melhor de que modo ocorreu certa transformação do *corpus* conceitual que informava a atividade dos arquitetos. Deste *corpus*, enfocaremos com mais profundidade o que ocorreu com o dispositivo de composição inicialmente denominado *decor* por Vitruvius e, séculos

⁸ Dois dispositivos que orbitam em torno do *decor* vitruviano, como será visto no desenvolvimento do presente trabalho.

⁹ Utilizamos o conceito marxista de ‘práxis’, como definido por Sánchez Vázquez: “no sentido da primeira tese de Marx sobre Feuerbach: ‘atividade humana como atividade objetiva’, isto é, real; [...] Atividade, portanto, voltada para a transformação de um objeto (natureza ou sociedade), como fim, traçado pela subjetividade consciente e atuante dos homens e, por conseguinte, atividade – em unidade indissolúvel – objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. O determinante neste processo não é a transformação objetiva (separada da subjetividade) nem a atividade subjetiva (separada da objetividade), mas a unidade de ambos os momentos.” SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Filosofia e circunstâncias**. Trad. Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 168.

mais tarde, na França, reconhecido como *convenance*, dispositivo que ainda cambiaria para *caractère*.

A atuação de Blondel em múltiplas frentes da profissão situa seu perfil entre os arquitetos que se destacaram no Século das Luzes, principalmente pelo diálogo intenso que travou com as ideias então emergentes, refletindo-as, operando com elas em sua prática docente e tratadística, integrando-as ao campo disciplinar da arquitetura. Definimos sua posição como relevante, reconhecendo, porém, em outros arquitetos daquele período, uma atuação fundamental no mesmo sentido, ainda que por meio de estratégias diferentes, como Germain Boffrand e Jacques-Germain Soufflot. Visto por tal prisma, cada um destes arquitetos refletia na sua práxis, em maior ou menor grau, com maior ou menor ênfase na teoria, as mesmas transformações.

Pelo exposto, o que buscamos nessa aproximação a Jacques-François Blondel é captar alguns dos diversos momentos de formulação e reformulação de conceitos essenciais para o campo disciplinar, para pensar possíveis implicações daí derivadas que ainda apresentem atualidade, e que ainda se reflitam na contemporaneidade. Evitando uma crítica estética que já tem por base os conceitos bem estruturados (que criam o campo), buscamos um momento em que eles estão sendo delimitados, fazendo com que as margens do campo não sejam, do mesmo modo, precisamente demarcáveis. Esta segunda abordagem pode ser produtiva em uma investigação sobre o sentido e os limites de categorias e *topoi*¹⁰ estéticos diretamente vinculados à práxis arquitetônica, como os dispositivos de composição (os preceitos vitruvianos) e a autonomia da arquitetura, entre outros.

Aqui se faz necessária uma breve explicação, em função da centralidade que o *decor* vitruviano irá assumir na narrativa que segue¹¹: ao longo deste trabalho iremos nos referir, de maneira um tanto livre, aos preceitos expostos no *De Libri Decem* (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio*), e posteriormente aos seus desdobramentos, *convenance* e *caractère*, como “categorias estéticas da arquitetura”. Para isso nos baseamos em algumas premissas, como veremos abaixo.

Alguns teóricos como Roger Scruton, citando Daniele Barbaro¹², consideram os preceitos vitruvianos como categorias, mais especificamente como ‘categorias estéticas da arquitetura’, tal como expresso na nota de rodapé nº 18 do Capítulo IX de “Estética da Arquitetura”, de Scruton:

“O ponto é em parte tornado explícito por Daniele Barbaro, na edição de Vitruvius, onde diz das seis categorias de Vitruvius – *ordinatio, dispositio, eurythmia,*

¹⁰ “Assim como se torna fácil encontrar coisas escondidas quando se indica e assinala o lugar delas, assim também, quando queremos analisar um argumento qualquer, devemos conhecer os ‘lugares’ deles, pois é este o nome que Aristóteles dá àquela espécie de ‘esconderijos’ [lit. ‘assentos, poisos, sedes’] donde são extraídos os argumentos.” ARISTÓTELES. **Tópicos**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. p. 111, nota 188 referente à citação de Cícero. – *Topoi* é o plural de *topos*, em grego, que significa “lugar”. Aristóteles denominava *topoi* ou “lugares comuns” a algumas verdades aceitas que orientam os nossos argumentos e as escolhas do dia a dia - apesar de tudo, tais verdades podiam ser discutidas, relativizadas, redefinidas.

¹¹ Mais do que um tema “acidental” e/ou complementar, tentaremos demonstrar que este preceito vitruviano desempenha o papel de indicador de transições que se operam (também) dentro da obra de Jacques-François Blondel, ou são por ela exemplificadas.

¹² Daniele Matteo Alvise Barbaro (Veneza, 1514-1570), também chamado Barbarus, foi, segundo Joseph Rykwert “talvez o mais importante de todos os comentaristas [de Vitruvius] – como estudioso e como figura pública – [...], amigo de Palladio [...]”. RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 124.

symmetria, decor, distributio – que ‘esses termos são gerais e comuns e como tal têm uma definição na ciência geral e comum que é a mais importante e é chamada metafísica. Mas quando um artista quer aplicar um desses elementos à sua própria profissão, ele restringe essa universalidade às necessidades particulares e especiais da própria arte’. “¹³

Ou seja, mesmo considerando que uma determinada arte se define em um nível mais abstrato do pensamento humano, é na estreita conjunção com os seus meios que tal pensamento faz com que ela se estabeleça e possa ser definida. Se as categorias “*são concebidas como metaconceitos*”¹⁴ que permitem a efetiva conceitualização de objetos passíveis de serem conhecidos, organizados e classificados”¹⁵, podemos considerar, especificamente dentro dos limites da arquitetura, que os preceitos vitruvianos funcionem como categorias, tendo em conta que, entre outras coisas, eles têm por meta uma classificação da realidade, agrupando e separando as coisas em função de seu grau de semelhança ou dessemelhança:

“As categorias se constituem como condição de possibilidade para certos juízos básicos que emitimos sobre o mundo na tentativa de interpretá-lo e compreendê-lo. Elas permitem descrever o mundo e as coisas que o compõem. Partindo de tal perspectiva, podem ser compreendidas como unidades cognitivas que guiam a apreensão da multiplicidade, pois é sob tais unidades que distinguimos e classificamos os vários modos em que o ser se apresenta, operando a separação, a conjunção e a classificação do variegado de seres que preenche o mundo.”¹⁶

Deste modo, por se configurarem como “*conceitos fundamentais mediante os quais se torna possível o conhecimento da realidade fenomênica*”¹⁷ para o caso da arquitetura, o *ordinatio*, a *dispositio*, a *eurythmia*, a *symmetria*, o *decor* e a *distributio* serão aqui tratadas como categorias estéticas específicas de nosso campo disciplinar.

Voltando à atuação de Blondel e à delimitação do campo disciplinar, tais sentidos (das categorias e *topoi* estéticos diretamente vinculados à *práxis* arquitetônica), em suas variações, limites e definição, espelham a tensão que ocorreu naquelas décadas, derivada do impacto de mudanças históricas, políticas, tecnológicas e sociais no exercício da atividade dos arquitetos. Exatamente por estarem delimitando o campo, é provável que esses arquitetos dos séculos XVII e XVIII tenham operado com um quadro profissional e teórico mais sensível, indefinido, e por isso mesmo pleno de possibilidades. Nos desdobramentos de tal processo, com a caracterização do campo disciplinar em determinada direção, a discussão passa a pressupor a existência deste campo bem delimitado, e os arquitetos passam a falar ‘*de dentro dele*’. O ‘*de dentro dele*’ pode não ser tão simples como parece a um primeiro olhar: daí nosso recurso aos séculos XVII e XVIII, como territórios de embates e indefinições.

¹³ SCRUTON, Roger. **A estética da arquitetura**. Trad. Maria Amélia Belo. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 278.

¹⁴ Um metaconceito é um conceito que se alastra a várias dimensões impossibilitando a delimitação da sua área de aplicação. Ou seja, coabita dimensões, instala-se, interioriza-se e se reconfigura dentro da ação humana. No presente caso, os preceitos vitruvianos estão na metafísica, na retórica, na arquitetura e na arte.

¹⁵ ARANALDE, Michel Maya. **Reflexões sobre os sistemas categoriais de Aristóteles, Kant e Ranganathan**. Revista Ciência da Informação, 38 (1): 86-108, janeiro-abril 2009. p. 87.

¹⁶ Idem. Ibidem., p. 89.

¹⁷ MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofía**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. T.1, p. 264.

Um aspecto, contudo, precisa ser ressaltado quanto a este ponto – quando nos referimos a “arquitetos”, campo disciplinar, Academia, práxis arquitetônica, estamos falando de uma comunidade muito pequena – nas reuniões da *Académie Royale* as assinaturas giram em torno de vinte. Comparando-se ao volume de construções que eram feitas na França iluminista, estamos diante de um quadro apenas mediano de trabalhos, em termos quantitativos¹⁸. Acreditamos, porém, que não estudamos determinados personagens históricos porque eles sejam representativos de um determinado ‘espírito de época’: a questão que nos afeta é entender que convergências, que forças estão atuando em certos sujeitos, no presente caso, a *Académie Royale*, e mais especificamente, J.-F. Blondel. Assim, temas decisivos podem ser encontrados em minorias e estas podem, inclusive, ser mais esclarecedoras em certos casos, como neste, em que os acadêmicos tornam-se os personagens a partir dos quais se pode pensar sobre a arquitetura dos séculos XVII e XVIII, ainda que eles representem, em quantidade de obras, uma parcela pequena do que foi construído então. Pequena, mas representativa, visto que era portadora da voz oficial. O mesmo se pode falar de poetas, escritores e filósofos – a comunidade daqueles que escreviam (sem nos esquecermos de que a parcela dos alfabetizados era também pequena, e dentre os alfabetizados aqueles que dialogavam com as ideias expressas nos textos era ainda menor) sem dúvida era maior do que a quantidade de nomes que permaneceram como autores de então. Ou seja, estamos falando de especificidades que definiram a cultura (no caso, arquitetônica) como chegou até nós.

Seguindo o caminho das reflexões acima expostas, este trabalho tem como **objetivo principal** entender de que modo as questões relacionadas à tensão entre o antigo e o moderno estão presentes na abordagem dos dispositivos de composição e, mais particularmente, como foram resolvidas por Jacques-François Blondel em sua obra escrita. Não é pretensão do presente estudo apresentar um panorama dos projetos e obras do arquiteto, nem analisar neles a objetivação dos dispositivos de composição, nem tampouco chegar a conclusões que deem conta de todo o multifacetado quadro teórico dos séculos XVII e XVIII. Nosso interesse é dar uma parcela de contribuição, nos limites possíveis a uma dissertação de mestrado, no estudo da cena complexa e muitas vezes ambígua que caracterizou aquelas décadas.

Na busca da interseção entre modernidade e tradição expressa pelo trânsito dos dispositivos de composição, nosso **universo de estudo**, a princípio, recaiu sobre a obra escrita de Blondel e de alguns contemporâneos seus, como Germain Boffrand, na arquitetura e Diderot na filosofia, e autores de épocas anteriores, como Claude Perrault e François Blondel, dada a centralidade da França no panorama do século iluminista e seu antecessor, e a criação, resultante desta mesma posição estratégica, da *Académie Royale d’Architecture*, no contexto da política absolutista do rei Luís XIV e seu ministro nome Colbert.

Neste quadro, a **pesquisa bibliográfica** foi organizada segundo quatro linhas de leitura. A **primeira linha de leitura** refere-se aos fundamentos teóricos da arquitetura vigentes nos séculos XVII e XVIII, mais especificamente ao encontrado nas obras de Jacques-François Blondel, dos arquitetos que são seus contemporâneos ou que foram determinantes na formação do pensamento daquelas décadas. Esse universo é composto por J.-F. Blondel (1737, 1752-1756, 1754, 1771), Boffrand (1745), Claude Perrault (1674, 1683) F Blondel (1698), Frémin (1702), Freart (1650), De l’Orme (1561), Desgodetz (1682).

¹⁸ Este ponto será melhor desenvolvido na parte ‘B’ do subcapítulo 1.1 – Contexto.

A **segunda linha de leitura** reúne autores que têm por objeto de estudo a arquitetura produzida na França dos séculos XVII e XVIII, necessários para a compreensão do momento em que se operam mais rapidamente conversões de sentido nos dispositivos de composição, para o que confrontamos e cotejamos suas análises. Para esse fim foram consultados: Lemmonier (1920), Prost (1860), Mallgrave (2009), Picon (2009), Krufft (1994), Pérez-Gómez (2008), Vesely (2004), Szambien (1993), Tafuri (1969), Rykwert (1998, 2009), Kaufmann (1974, 1980, 1985), Fichet (1979), Forty (1993), Épron (1993), Collins (1998), Brandão (2000), Borges F^o (2011), D’Agostino (2004, 2006, 2010), Pedro (2011).

A **terceira linha de leitura** corresponde aos títulos utilizados para a compreensão da relação entre arquitetura e retórica, o que inclui as fontes primárias e os trabalhos que refletem sobre a citada relação. Com esse propósito foram consultados especialmente: Aristóteles (1969, 2007, 2009), Aubenque (2012), Cícero (2011), Furlan (2006), Fortes (2012).

A **quarta linha de leitura** concentra-se na relação entre estética e política, buscando uma compreensão do pensamento filosófico que permeou a discussão no campo disciplinar da arquitetura. Nesse sentido foram analisados: Ranciére (1996, 2005), Foucault (2000, 2003), Scruton (1979), Habermas (2003), Adorno (1970, 1998), Eagleton (1993), Elias (2001), Fortes (2012), Lima (2003).

A esse conjunto de autores foram acrescentados outros, por tratarem da retórica: Marco Túlio Cícero (2011), De La Cierva (2008), Fortes (2010), Furlan (2006), Plebe (1978). E, além destes, os que se detiveram sobre a obra vitruviana, de modo a entender como ocorreram as mudanças de significado e aplicação dos dispositivos de composição: D’Agostino (2004, 2006, 2010), Pagliara (1986), Pedro (2011), Perrault (1674).

As etapas de **sistematização das informações, análise e reflexões**, na realidade, permearam toda a construção do trabalho até sua finalização, visto que as linhas de leitura assumiram, a partir da definição do objeto do trabalho, uma dimensão muito representativa no seu desenvolvimento. Ao contrário do que se planejou inicialmente, a dissertação que seria constituída por uma fundamentação e análise dos projetos de Jacques-François Blondel, passou a ser produto das linhas de estudo mencionadas, cotejando as fontes primárias e interpretações posteriores.

A dissertação está estruturada em três capítulos. O **Capítulo 1**, denominado “Um arquiteto do século XVIII”, divide-se em três partes: a primeira, **Contexto**, pretende desenhar, em breves linhas, o espaço histórico e teórico em que se move o arquiteto parisiense, além de um plano geral da abordagem que faremos dele. Para que se forme um painel mais claro e abrangente, apresentamos o contexto dividido em duas partes: o contexto cultural – a relação entre cultura, sociedade e arquitetura - e o contexto urbano - um olhar sobre a relação entre o espaço urbano – em suas implicações físicas, econômicas e legais – e a arquitetura do ponto de vista da Académie.

A segunda, denominada **Blondel entra em cena**, apresenta a figura de Jacques-François Blondel e sua relação com os contextos da disciplina e da cultura como um todo, de modo a tentar captar sua singularidade, o que inclui suas ambiguidades e indeterminações. Além disso, são vistas criticamente algumas abordagens mais significativas de sua atuação, que é também cotejada com o pensamento

estético de pensadores seus contemporâneos, de modo a situar o que será visto na terceira parte, intitulada **Blondel e os dispositivos de composição**, que examina os termos em que, na obra teórica do arquiteto, é posta a discussão em torno desses dispositivos, além de comparar com o desenvolvimento dos mesmos por outros autores, anteriores e contemporâneos a ele. Na quarta parte são apresentadas as discussões que entrelaçam **arquitetura, estética e política**, de modo a fixar os marcos em que o dispositivo de composição *decor* se torna representativo na constituição da esfera pública ocorrida na época moderna.

O **Capítulo 2** se detém na busca de uma **genealogia dos dispositivos de composição**, investigando suas raízes na filosofia e na arte retórica, desde Vitruvius até J.-F. Blondel, e divide-se em quatro partes: a primeira, **O bisturi de Perrault**, parte da intervenção de Claude Perrault no campo disciplinar, por meio de sua tradução do texto vitruvianos e da publicação de '*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens*', para situar os dispositivos de composição no desenho do campo disciplinar que ocorria na segunda metade do século XVII e que seria fundamental ao século seguinte.

A partir da delimitação do debate, a segunda parte, intitulada **Escrevendo com pedras**, procura investigar a natureza dos vínculos entre arquitetura e retórica, retomando o texto vitruviano e alguns dos textos fundadores da retórica, além de acompanhar a recepção do tratado ao longo dos séculos até a idade moderna, influenciada por diversos fatores, tais como a própria abordagem da tradução à época. O enfoque desta recepção especificamente para o dispositivo de composição *decor* é o que será examinado com mais detalhe na terceira parte, **O edifício teórico**.

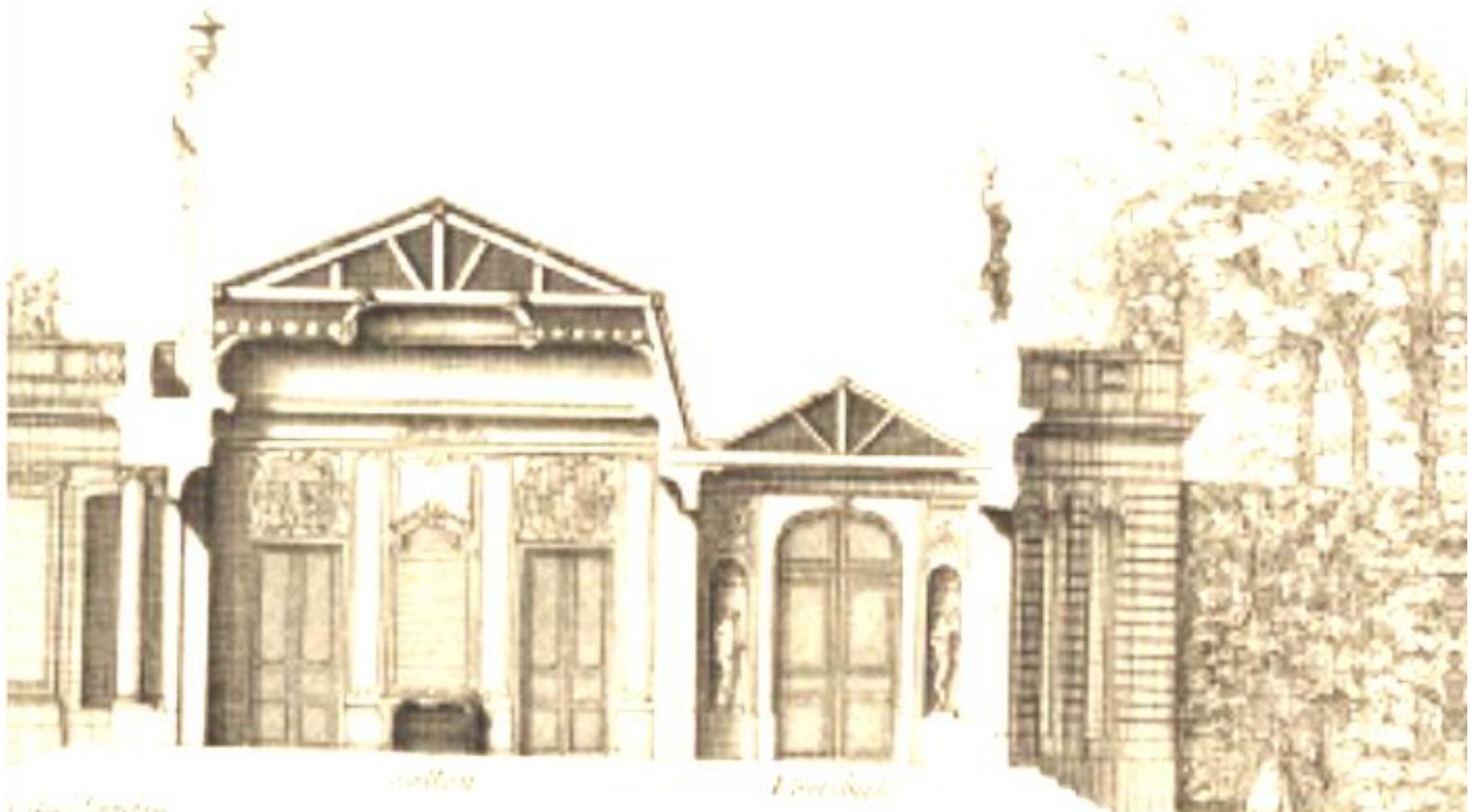
À última parte, denominada **Os Traços distintos do caráter**, cabe apresentar o trânsito de *convenance* a *caractère*, examinando as premissas que embasam tal mudança, notadamente na obra teórica de Jacques-François Blondel. Por último, nas **Considerações Finais** são apresentadas as reflexões sobre todo o anteriormente exposto, com ênfase para o entendimento do *caractère* tanto no século XVIII como na sua abordagem contemporânea, na tentativa de apontar os vínculos deste aspecto da tradição com o presente que ora nos afeta.

DECORATION DE LA FACADE.

du Cloître du Prieuré de la Trinité



COUPE ET PROFIL PRIS SUR LA LARGEUR



L'entrée

L'escalier

L'escalier



CAPÍTULO 1
UM ARQUITETO DO SÉCULO XVIII

CAPÍTULO 1

UM ARQUITETO DO SÉCULO XVIII

“Siga as regras, mas evite a subserviência a elas.”¹⁹

Este capítulo divide-se em três partes: na primeira, denominada **Contexto**, antes de abordar a figura de Jacques-François Blondel, delinea-se brevemente o cenário em que o arquiteto parisiense se movimenta, seu espaço histórico e teórico, notadamente a relação entre cultura, sociedade e arquitetura, em primeiro lugar, o que será complementado por um olhar sobre a relação entre o espaço urbano em suas implicações físicas, econômicas e legais, e a arquitetura do ponto de vista da *Académie*; pretende-se, assim, fixar um plano geral da aproximação que faremos de J.-F. Blondel na parte seguinte.

Na segunda parte, denominada **Blondel entra em cena**, é apresentada a figura de Jacques-François Blondel e sua relação com os contextos da disciplina e da cultura como um todo, de modo a tentar fixar a sua singularidade, o que inclui suas ambiguidades e indeterminações. Considerando que o objetivo do trabalho é entender de que modo as questões relacionadas à tensão entre o antigo e o moderno estão presentes no dispositivo de composição *decor*, e como tais questões foram encaminhadas por Blondel em seus escritos (e, de um modo mais amplo, por sua geração), procura-se abordar a história de J.-F. Blondel como uma alegoria da história da arquitetura entre os anos que marcam a publicação de seu primeiro livro e sua morte (1737 e 1774, respectivamente), considerando-a um ‘caso’, uma história exemplar que, a despeito de preservar sua singularidade, muito nos diz para além dela mesma. Além disso, são vistas criticamente algumas abordagens mais significativas de sua atuação, que é também cotejada com o pensamento estético de pensadores seus contemporâneos, de modo a situar o que será visto na terceira parte.

A terceira, intitulada **Blondel e sua postura estética**, examina os termos em que, na obra teórica do arquiteto, é posta a discussão em torno dos dispositivos de composição, além de comparar com o desenvolvimento feito por outros autores, anteriores e contemporâneos a ele. Para isso a conexão

¹⁹ BLONDEL, Jacques-François. Apud PROST, August. Op. cit., p. 23 – [Suivez les règles, mais evitez la servitude.]

entre arquitetura e retórica é introduzida no argumento, além de focar outros arquitetos e críticos que adotam a mesma premissa, da arquitetura como linguagem, de modo a permitir a explanação, no capítulo seguinte, sobre as bases nas quais se assenta a relação entre arquitetura, estética e política.

1.1. CONTEXTO

1.1.1. CULTURA E SOCIEDADE

“As aparências enganam mas enfim aparecem, o que já é alguma coisa comparado com outras que nem isso.”²⁰

“Volver la vista a nuestros antepasados es un rasgo profundamente humano, una prerrogativa de la especie humana.”²¹

O ano é 1743 e a cidade, Paris. Naquele ano e nesta cidade Jacques-François Blondel fundou a sua *École des Arts* cinco anos depois da publicação de seu primeiro livro, *“De la Distribution des Maisons de Plaisance”*, e ali começou o projeto pedagógico que o tornaria mestre de alguns dos mais representativos arquitetos da geração seguinte – Boullée, Ledoux, De Wailly, entre outros. A escolha do ano é arbitrária, e o fizemos apenas para, no escorregadio tabuleiro da história, fixar um dos pontos possíveis²². Nosso sentimento é semelhante àquele desenhado por Montesquieu nas ‘Cartas Persas’ para o personagem Usbek que, movido pelo desejo de aprender, empreende uma jornada do Oriente Médio até Paris, e ali tudo observa, e das observações tece reflexões que são repletas de espanto: o deslocamento do personagem, filho de um país culturalmente tão diferente do Ocidente (e coetâneo ao período que pretendemos investigar), estranhamente se alinha ao nosso, escrevendo

²⁰ LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. 2ªed. Porto Alegre: Sulina, 1989. p. 36.

²¹ KAUFMANN, Emil. **La arquitectura de la Ilustración**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. xxviii.

²² “Para entendimento prévio do Absolutismo é preciso voltar ao século XVII, quando o estado soberano alcançou sua forma plena. Tal retorno não deve construir redes causais cujas sugestões fazem com que se retroceda irremediavelmente à pré-história e à problemática de todas [as redes causais] a origens – em suma, as questões da filosofia da história que, para além da ideologia, recorre à realidade histórica para estabelecer a ciência histórica e, deste modo, abre um espaço que exclui, precisamente, as explicações ilusórias de um *regressus ad infinitum*. Pois este regresso não seria nada além do que um progresso voltado para trás, exatamente o que deve ser posto em dúvida.” KOSSELECK, Reinhart. **Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999. p. 11.

de dentro da segunda década do século XXI. Considerado por muitos autores o século que, pela quantidade e natureza dos eventos que marcaram sua passagem, inaugurou definitivamente a modernidade, tudo nele é ao mesmo tempo próximo e distante – podemos nos reconhecer, sem grande dificuldade, como herdeiros de caminhos trilhados por aqueles homens²³, ao mesmo tempo em que nos confrontamos com um sentido de estranhamento diante das práticas sociais e culturais daquele tempo. Atendo-nos ao que envolve nossa dissertação – as modificações que atravessam o campo disciplinar da arquitetura na primeira metade do século XVIII – os arquitetos daquelas décadas, em diálogo com as grandes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais ocorridas ao longo daquelas décadas, reformularam posturas até então vigentes, e tentaram dar resposta, pela transmissão, atualização e questionamento de um corpo de conhecimento e de *topoi* estéticos específicos do campo em tela, às novas demandas que se apresentavam, quase sempre num ritmo vertiginoso que deixou aos menos atentos, ou aos que não foram tocados pelas circunstâncias apropriadas, fora de seu centro.

O sentido de estranhamento a que nos referimos apresenta um viés dialético: tanto quanto uma dificuldade, ele é uma ferramenta, uma lente, na tentativa de apreensão dos significados presentes nos conceitos da arquitetura francesa do século XVIII, dos quais alguns espelhavam a linguagem clássica, enquanto outros renunciavam em seu curso uma nova abordagem da arquitetura, e que hoje nos são de difícil interpretação, visto que *“os significados dos conceitos anteriores não são transponíveis para o presente senão por mecanismos ilegítimos de atualização, porque produtores de deformação dos sentidos originais”*²⁴ e, segundo Koselleck²⁵, o único horizonte possível, para não destituir os conceitos de sua historicidade e contingência elaborando teorias sem referência histórica às ideias, seria assumir que não há outra alternativa senão a traição, em qualquer tradução para a contemporaneidade, de ideias e conceitos formulados em outro tempo histórico – e, a partir desta estratégia, interagir com o material histórico como se os autores que produziram tal material, num salto teórico que pode ser considerado uma ficção heurística, dialogassem com temas do debate contemporâneo.

Um aspecto essencial do período que temos em foco, segundo Koselleck, é o fato de que, então, ocorria uma *“temporalização da história, em cujo fim se encontra uma forma peculiar de aceleração que caracteriza a nossa modernidade.”*²⁶ A formação de uma dimensão efetivamente temporal da história também permeava o campo disciplinar da arquitetura, onde simultaneamente conviviam vieses atemporais²⁷ e a percepção de um presente imediato que dá vez ao progresso²⁸ – progresso que viria a se tornar o ouro da cultura da modernidade, signo dessa longa transformação da estrutura temporal. Exemplo paradigmático deste fenômeno, o discurso de Robespierre, em 10 de maio de 1793, já apontaria de modo inequívoco o progresso como motor do destino humano: *“É chegada a hora de conclamar cada um para seu verdadeiro destino. O progresso da razão humana*

²³ “O século XVIII é a antecâmara da época atual, cuja tensão se acumulou progressivamente desde a Revolução Francesa, que afetou o mundo inteiro, extensivamente, e todos os homens, intensivamente.” KOSSELECK, Reinhart. Op. cit. p. 10.

²⁴ JASMIN, Marcelo Gantus. **História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares.** REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 20 Nº . 57. p. 29. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092005000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acessado em 22 de dezembro de 2011.

²⁵ Reinhart Koselleck (1923-2006) – historiador alemão que se destaca como um dos fundadores e principal teórico da história dos conceitos (Begriffsgeschichte). KOSSELECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; verificação da trad.: César Benjamin. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Contraponto, 2006.

²⁶ Idem. Ibidem, 2006. p. 23.

²⁷ Como algumas premissas defendidas pelos ‘antigos’ na Querelle.

²⁸ Aquele pretendido pelos “modernos” na mesma Querelle, como Claude Perrault, apesar de tal progresso ser inteiramente lastreado pela tradição.

*preparou esta grande Revolução, e vós sois aqueles sobre os quais recai o especial dever de acelerá-la.”*²⁹ Este sentimento de movimento contínuo em direção a um ponto futuro, que na declaração de Robespierre se situa na esfera política, permeava todas as atividades humanas, como a arte e a arquitetura.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Mapa de Paris em 1734-1739 (prancha nº 10) por Louis Bretez [Fonte: <http://gallica.bnf.fr>]

A atuação de Blondel em várias frentes de ação (o que nos parece apropriado entender como uma estratégia de delimitação de territórios para o exercício da arquitetura) situa seu perfil entre os arquitetos que se destacaram no Século das Luzes, principalmente pelo diálogo intenso travado com as ideias então emergentes, refletindo-as, operando com elas em sua prática docente e tratadística, integrando-as ao campo disciplinar da arquitetura. Definimos sua posição como amplamente relevante, reconhecendo, porém, em outros arquitetos daquele período, uma atuação fundamental no mesmo sentido, ainda que por meio de estratégias diferentes, como Germain Boffrand e Jacques-Germain Soufflot, entre outros - visto por tal prisma, cada um destes arquitetos refletia em seu trabalho, em maior ou menor grau, com maior ou menor ênfase na teoria, as mesmas transformações.

Pelo exposto, o que buscamos nessa aproximação a Jacques-François Blondel é captar alguns dos diversos momentos de formulação e reformulação de conceitos essenciais para o campo disciplinar, para pensar possíveis implicações daí derivadas que ainda apresentem atualidade, que ainda se reflitam na práxis contemporânea. Sem partir de uma crítica estética que já tem por base os

²⁹ ROBESPIERRE Apud KOSSELECK, Reinhart. Op. cit.. p. 25.

conceitos bem estruturados (que criam o campo), buscamos uma discussão em que eles estão sendo delimitados, fazendo com que as margens de tal campo não sejam, do mesmo modo, precisamente demarcáveis. Esta segunda abordagem pode ser produtiva em na investigação sobre o sentido e os limites de categorias e *topoi* estéticos diretamente vinculados à *práxis* arquitetônica, como os dispositivos de composição (os preceitos vitruvianos) e a autonomia da arquitetura, entre outros.



Jacques-François Blondel [Fonte: <http://gallica.bnf.fr>].

O que mais inspira espanto na prática arquitetônica do século XVIII é a dificuldade de identificar o que pode, num extremo, representar tradição, e no outro, inovação. Segundo Antoine Picon³⁰, isso ocorre porque naquele momento as coisas se redirecionavam do antigo “mundo de aproximações” (ou ‘mundo do gesto e da aproximação’³¹) para um “universo de precisão” (ou mundo das máquinas e

³⁰ PICON, Antoine. **French Architects and Engineers in the Age of the Enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 32.

³¹ Diderot, em um de seus escritos, demonstra com ironia e clareza ímpares a visão crítica que permeava a maioria dos escritos iluministas a respeito da sociedade de gestos que caracterizava o Ancien Régime:

“EU (o Filósofo) – Estais também, para servir-me de vossa expressão, ou de Montaigne, ‘empoleirado no epiciclo de Mercúrio’, fazendo considerações sobre as pantomimas do gênero humano.

ELE (Rameau Sobrinho) – Não, não. Sou muito pesado para elevar-me tão alto. Deixo para os grous a viagem pelo nevoeiro. Sou da terra. Olho à minha volta, tomo minhas posições, divirto-me com as dos outros. Sou um excelente pantomimista, como ireis julgar.

Começa a rir, remeda o admirador, o suplicante, o complacente. [...] Espera uma ordem. Recebe-a e parte como um corisco; volta, cumpriu e presta contas. Está atento a tudo. Apanha o que cai, [...] observa o patrão e a patroa, [...] escuta, procura ler nos rostos e acrescenta: ‘Aí está minha pantomima, mais ou menos como a dos bajuladores, dos cortesãos, dos criados e dos mendigos.’

EU – Mas pela vossa conta há muitos patifes neste mundo e eu não conheço um que não saiba pelo menos alguns passos de vossa dança.

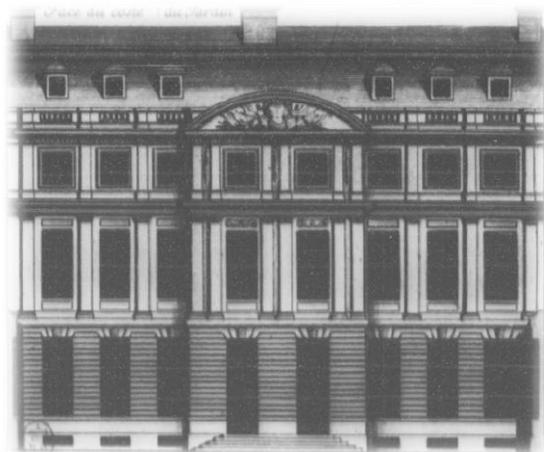
ELE – Tendes razão. Em um reino só o soberano anda. O resto só faz posições.

EU – O soberano? Ainda há algo a dizer. Acreditais que quando em vez não encontra ao seu lado um pezinho, uma trancinha ou um narizinho que não o levem a fazer um pouco de pantomima? Todo aquele que precisa de outrem é indigente e faz posições. O Rei faz posições diante de sua amante e de Deus – dá seu passo de pantomima. O ministro dança como cortesão, bajulador, criado ou patife diante do rei. A massa dos ambiciosos, diante do ministro, dança vossos passos de mil modos, um mais vil do que o outro. O abade de categoria, em peitilho rendado e manto longo, diante do

da precisão) – estamos, como já abordamos, na transição entre o chamado ‘mundo clássico’ e a ‘era industrial’, no meio do processo de delimitação entre a estética e o conhecimento científico da Natureza.³² De fato, ao longo das leituras para esta dissertação, em vários momentos esteve presente a percepção de que não bastaria focar o século XVIII para captar seus significados: a interpretação de séculos que lhe antecederam e do que lhe sucedeu trouxe legibilidade para alguns de seus aspectos mais obscuros.

Seguindo a mesma linha, ainda segundo Antoine Picon, a abordagem predominante deste século na contemporaneidade é feita com base no período que lhe sucedeu, no qual um conceito como ‘tradição’ não têm tanto valor quanto os de inovação e pioneirismo. Com efeito, boa parte do debate ocorrido no século XVIII derivava, em maior ou menor grau, tanto do século XVII como de seus dois antecessores. Daí a necessidade de delimitarmos, o mais precisamente possível, certo número de conceitos e categorias estéticas vigentes naquelas décadas, investigando suas raízes éticas e políticas – aqui nos deparamos com o problema da pluralidade de interpretações que se pode dar a um mesmo fenômeno, além da imbricação destes campos numa realidade complexa e que, face ao tempo decorrido, recusa nossa aproximação direta.

Se nos lembrarmos de que a questão do gosto estava sendo, então, amplamente discutida, bem como o próprio estatuto da arte (como, por exemplo, através dos conceitos do belo e do sublime), é com legítima surpresa que verificamos que as obras propriamente ditas, erigidas ao longo do século XVIII, não parecem reproduzir – a um primeiro olhar - o deslocamento que as discussões teóricas apresentavam: a utilização do mesmo vocabulário clássico faz com que seja praticamente indiferenciada, para quem não domina os códigos utilizados, uma arquitetura particular como a de Pierre Le Muet (1591-1669) diante de outra, igualmente particular, de Jacques-François Blondel (1705-1776)..



Casa da Rua St. Guilhaume – Pierre Le Muet
Fonte : *Architecture Française*, V. 1, p. 455.



Projeto de Jacques-François Blondel
Fonte : *Maisons de Palisance*, V. 1, p. 167.

depositário da folha de pagamento, pelo menos uma vez por semana. Palavra, o que chamais pantomima dos mendigos é a grande ciranda da terra.” DIDEROT, Denis. **O sobrinho de Rameau**. Col. Os Pensadores. (tradução de Marilena Chauí). Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973.

³² Consideramos aqui que a estética aborda o mundo pela via da sensação, da subjetividade, enquanto o conhecimento científico pretende uma perfeita objetividade em sua aproximação e interpretação dos fenômenos. A modernidade, a despeito dessa clara delimitação, faz destes opostos estratégias complementares.

Vários foram os motivos que impulsionaram as mudanças sutis e progressivas acima aludidas por Antoine Picon, a mudança se prende ao fato de que a nova ordem social, a ‘ordem do conhecimento’ (baseada numa racionalidade tecnológica, no cálculo físico-matemático), deixou de espelhar “*a necessidade de um equivalente visual e espacial*”³³. Nesse momento teriam se perdido os vínculos, antes estreitos, entre a arquitetura e sua base tecnológica – o momento a que este autor se refere ocorre em fins do século XVIII e princípio do XIX, quando o novo entendimento da natureza da sociedade pressupunha, antes, a lógica do engenheiro – identificado com os princípios burgueses de organização do território e sua instrumentalização, tornando-o capaz de servir de suporte para o lucro – do que o ‘convencionalismo’ da sociedade, que se reconhecia nas gradações da arquitetura clássica. O contexto histórico era, no entanto, dotado de mais complexidade, visto que a mesma burguesia que se identificava com a ‘lógica do engenheiro’ buscava se ver representada na produção arquitetônica de então, que se esforçava em criar uma estrutura simbólica correspondente às rápidas modificações pelas quais passava a sociedade.

Outro aspecto levantado é o da perda de unidade da teoria clássica³⁴ como resultado da perda de consistência e de intensidade no debate em torno dela (por exemplo, conflitos quanto à questão das Ordens³⁵), citando Werner Szambien³⁶, que nos diz que “*a teoria clássica só dispunha de possíveis linhas de desenvolvimento como iniciativa coletiva enquanto ainda existisse espaço para conflito*”. Szambien diz, endossado por Pincon, que a unidade da teoria clássica consistiria exatamente nos conflitos e que tais conflitos pressupunham a busca de consenso amplo – ou seja, existia um sistema de pensamento bem delimitado (ainda que não ‘pacífico’) estabelecendo critérios para o julgamento estético, uma via de acordo comum, o que nos remete à questão da autonomia da arte e, no caso, da arquitetura, uma vez que estamos falando de um conjunto de leis que determinam a forma do objeto arquitetônico e possibilitam seu julgamento³⁷.

É importante observar agora que a autonomia não exclui a possibilidade de encontrarmos estruturas homólogas entre a arquitetura e a sociedade - sendo a arquitetura uma atividade que deriva da vida cotidiana e a ela retorna, num movimento circular e reiterativo que pressupõe uma etapa de elevação da consciência sensível. Aqui tangenciamos a questão da ‘representação’ – nessa passagem do mundo clássico para a era industrial, a arquitetura do século XVIII ainda personificava, formalmente, a representação (re-apresentação) das estruturas sociais hierarquizadas e da Natureza, e dramatizou o conflito em curso durante todo o século, espelhando suas ações e contradições³⁸.

Perceber nas obras arquitetônicas as profundas transformações ocorridas na sociedade do século XVIII não é uma tarefa simples – as homologias entre arquitetura e sociedade não são facilmente

³³ PICON, Antoine, op. cit., p. 23. – Segundo essa linha de pensamento, de sutis modificações dentro do sistema clássico de composição não mais seriam do que o vestíbulo da grande transformação processada a partir do final do século XIX.

³⁴ Quando a descoberta feita por Desgodetz em seus levantamentos dos monumentos de Roma, e as notas de Claude Perrault para a tradução do texto vitruviano relativizaram a perfeição dos clássicos, inserindo a historicidade na abordagem do gosto e, portanto, da prática projetual, a teoria clássica apresentou fissuras definitivas, que nos dois séculos seguintes viriam a resultar em seu completo abandono.

³⁵ As ordens arquitetônicas podem ser vistas como um correlato formal da “sociedade de ordens” (expressão de Pincon), que tem na corte de Versailles o seu paradigma.

³⁶ SZAMBIEN, Werner. **Simetria, gosto y carácter**: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica – 1550-1800. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

³⁷ Falaremos mais sobre este ponto no Capítulo 3 - Esboço para uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura: de Vitruvius a J.-F. Blondel.

³⁸ Este assunto será desenvolvido no Capítulo 2, Arquitetura, estética e política: dispositivos de composição, cultura, esfera pública - de que modo a representação na arquitetura foi expressando as transformações do mundo em suas esferas da arte e da política.

identificáveis, principalmente quando pensamos a crise que se desenvolveu ao longo de todo o século iluminista: é preciso identificar como e para onde se deslocou o ‘conflito’ que promovia a unidade da teoria clássica – esse trânsito (que procuraremos interpretar por meio do trânsito das categorias estéticas específicas da arquitetura) retrata o movimento no interior do campo disciplinar e, em última análise, a gênese do conceito de autonomia da arquitetura a partir do consenso (problemático) acerca das ordens clássicas e da *convenance*³⁹. O que queremos dizer com isso é que, se o século XVIII gestou um novo tipo de relação entre o Estado e o cidadão⁴⁰, bem como entre o homem e a natureza, caberia identificar de que modo tal mudança refletiu-se na produção arquitetônica, e de que modo o campo disciplinar respondeu a esse movimento (social, político, estético).

A tese de A. Picón é de que “a burguesia emergente iria identificar-se cada vez mais com os engenheiros, [...] a exatidão de seus cálculos iria tornar-se sinônimo de progresso.” Devemos talvez considerar que não se trata aqui da ‘exatidão dos cálculos’, visto que a arquitetura sempre teve como ferramenta essa exatidão (baseada no rigor da geometria), mas a mudança no jogo de forças, estabelecendo a supremacia do tecnológico sobre o formal, isolando-se o arquiteto como um ‘manipulador de formas’. Temos, assim, duas possibilidades de tratar o assunto: (a) a manipulação formal como articulação de signos de linguagem, onde o arquiteto se percebe também como um agenciador de significados necessários à representação simbólica da sociedade; (b) a manipulação formal como decoração aplicada a uma estrutura (para além das conotações negativas dessa possibilidade, temos aqui um exemplo de como a arquitetura também representa por seus meios, assim como a arte, a realidade da vida cotidiana – a re-apresentação do mundo em uma segunda imediaticidade⁴¹, em uma unidade sensível entre aparência e essência, significante e significado).

Se, como foi dito acima, a “ordem do conhecimento” cessou de refletir a necessidade de um ‘equivalente visual e espacial’, o notável pode ser exatamente essa ruptura, essa dissociação: a imagem se desassocia de seu conteúdo, o significado do significante, na raiz do processo de alienação da modernidade – a nova sociedade burguesa trata suas imagens pela lente da ideologia que lhe é peculiar e constitutiva⁴².

³⁹ Ver, no capítulo Esboço para uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura; a semelhança (ou, visto de outro modo, a sutil diferença) entre *convenance* e *bienséance*.

⁴⁰ Movimento delineado nas obras de Hobbes, Rousseau, Diderot, Voltaire e outros filósofos iluministas.

⁴¹ Segundo o dicionário de filosofia Ferrater Mora, o imediato não precisa de outra coisa para exigir o reconhecimento de sua validade; o imediato refere-se ao direito, sem intermediário.

⁴² Adotamos aqui uma leitura derivada de Foucault sobre a ideologia: “Chegamos assim a esta noção muito importante e ao mesmo tempo muito embaraçosa de ideologia. Nas análises marxistas tradicionais a ideologia é uma espécie de elemento negativo através do qual se traduz o fato de que a relação do sujeito com a verdade ou simplesmente a relação de conhecimento é perturbada, obscurecida, velada pelas condições sociais ou por formas políticas que se impõem do exterior ao sujeito do conhecimento. A ideologia é a marca, o estigma destas condições políticas ou econômicas de existência sobre um sujeito de conhecimento que, de direito, deveria estar aberto à verdade. O que pretendo mostrar [...] é como, de fato, as condições políticas, econômicas de existência não são um véu ou um obstáculo para o sujeito do conhecimento mas aquilo através do que se formam os sujeitos do conhecimento e, por conseguinte, as relações de verdade. Só pode haver certos tipos de sujeito de conhecimento, certas ordens de verdade, certos domínios de saber a partir de condições políticas que são o solo em que se formam o sujeito, os domínios de saber e as relações com a verdade.” FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, p. 26-27.

1.1.2. A ARQUITETURA NO CONTEXTO DA CIDADE

“Os homens bons são aqueles que, de forma mais perfeita, respeitam as convenções ditadas pela Corte. O bom cortesão possui a cultura necessária para sustentar, com sucesso, qualquer conversa, e vigia as suas palavras, as suas roupas, as suas atitudes, de forma a jamais fugir ao bom tom”⁴³

Uma possível interpretação para o fato de que a ‘ordem do conhecimento’ cessou de refletir a necessidade de um ‘equivalente visual e espacial’ pode se ancorar no expressivo crescimento das cidades neste período e, mais precisamente no caso deste trabalho, o crescimento de Paris. Na introdução, nos referimos ao fato de que a comunidade dos arquitetos, responsável pela definição do campo disciplinar da atividade por sua ação dentro da *Académie Royale*, não era uma comunidade tão extensa, ou que conseguisse regular a totalidade da produção edificada. Com tal afirmação, nossa intenção era demarcar que, a partir do resultado de nossas pesquisas, o trabalho dessa comunidade não abarcava a totalidade da arquitetura produzida naquelas décadas. Como dissemos, comparando-se ao volume de construções da França iluminista, estamos diante de um quadro apenas mediano de trabalhos.

Para a percepção de um desenho mais preciso sobre a definição do campo disciplinar e sobre o trabalho dos arquitetos que serão abordados nesta dissertação em sua relação com o espaço urbano, ou seja, com o conjunto do que será edificado naquelas décadas, torna-se necessário uma apreciação sobre o desenvolvimento da cidade de Paris⁴⁴ entre os séculos XVII e XVIII. Segundo Grossi e Rial⁴⁵, naqueles séculos, quase 80% da população de Paris era locatária. Ainda segundo as autoras,

*“Os apartamentos de peças únicas (*chambre uniques*) ou *studios*, como passam a ser designados a partir do século XIX, são encontrados num passado que remonta ao século XVII quando as *chambres uniques* constituíam 31% dos lares parisienses, tendo a aumentado em número a final do séc. XVIII. As *chambres de bonnes* tornaram-se comuns no século XIX e, antes, nos séculos XVII e XVIII, famílias inteiras viviam em apartamentos de uma peça. No século XIX, os higienistas lançaram-se ferozmente contra esses espaços que consideravam ‘insalubres’.”⁴⁶*

Além da presença das *chambres uniques* como moradias de famílias inteiras, existia ainda a ‘dispersão vertical’ das peças de um apartamento. Segundo Paindailhé-Galabrun⁴⁷, essa distribuição em vários níveis foi verificada em 45% das habitações de no mínimo 2 peças. A maioria, 62%, são

⁴³ CASTEX, Pierre-Georges; SURER, Paul. **Manuel des Études Littéraires Françaises** – XVIIIe. Siècle. [collaboration : Georges Becker]. Paris: Hachette, 1947, p. 3. Apud RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. **Paris das Luzes segundo o plano de Turgot (1739): estratégia, urbanismo e sociedade**. Juiz de Fora: UFJF - Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Souza. s/ data.

⁴⁴ Além do fato de que o presente trabalho versa sobre o cenário da arquitetura francesa nos séculos XVII e XVIII, aquele país era considerado o mais importante da Europa durante o reinado de Luís XIV e um dos mais representativos para o Iluminismo – tais premissas fazem de Paris uma cidade exemplar para nosso estudo. A representatividade da França no cenário europeu era tão grande que “a língua francesa, como escreve o filósofo Pierre Bayle, em 1680, é, a partir de agora, o ponto de comunicação de todos os povos da Europa.” RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Op. cit., p. 8.

⁴⁵ GROSSI, Miriam Pillar; RIAL, Carmen Sílvia Moraes. (2000) **Vivendo em Paris**: velhos e pequenos espaços numa metrópole. Revista Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC; Ano 5, Nº 42., p. 14.

⁴⁶ Idem. Ibidem., p. 7.

⁴⁷ PANDAILLÉ-GALABRUN, Annick. **La naissance de l' intimité**, Paris: PUF, 1988:196, apud GROSSI, Miriam Pillar; RIAL, Carmen Sílvia Moraes. Op. cit., p. 14.

dispostas em 2 andares, como os apartamentos duplex de hoje em dia; 24% em 3 andares, 10% em 4 andares e 4% em 5 ou mais andares. Paindailhé-Galabrun comenta ainda sobre a fadiga a que tais moradores estavam expostos, pelo fato de ter que prover alimentação, água e combustível em todos os níveis das habitações. O notável é o número representativo de habitantes de Paris, que na segunda metade do século XVII girava entre 400 e 500 mil⁴⁸, que morava em imóveis alugados – fato que denota, além de uma cultura específica, um fato econômico:

“Não era comum ser proprietário de sua habitação no Paris dos séculos XVII e XVIII (...) os parisienses dessa época não se incomodavam de serem locatários, mesmo os de famílias abastadas cujo patrimônio compreendia casas na cidade ou nos arredores frequentemente eram simples locatários de sua residência principal”⁴⁹

A estreita ligação entre fato econômico e cultura pode também ser detectada na observação da necessidade de rentabilidade estabelecida pelos investidores. A cidade barroca ia dando lugar à cidade moderna, conformando, nesta passagem, a mescla das duas formas.

“Os primeiros apartamentos alugados no centro da cidade foram as chamadas *maisons bourgeoises*, modelo que vai se consolidando progressivamente no curso dos séculos XVII e XVIII, e que deveriam ser, antes de tudo, rentáveis. Toda a originalidade que pudesse descartar uma clientela burguesa conformista era deixada de lado de modo que esses edifícios se multiplicaram de um modo uniforme, as diferenças se refletindo no montante do aluguel. Como não haviam diretrizes estabelecendo o seu gabarito interior, esses se submetiam em muitos casos à *la belle apparence* da fachada e da entrada.”⁵⁰

O fervilhar da cidade exige que a administração pública de Luís XIV encete medidas de controle – a mais representativa delas consiste na tentativa de conter o gigantismo urbano. Alguns autores que viveram este período apresentaram argumentos em favor desta linha de pensamento. Delamare e Le Cler du Brillet no seu *Traité de la police*, de 1738, afirmavam que “é necessário (...) fixar a extensão ou o tamanho de uma cidade, para que ela não pereça pelo seu próprio peso.”⁵¹ Para tanto, Luís XIV procura, através de medidas legais, impedir que Paris ultrapasse os 500 mil habitantes que possui no começo do século XVIII. Mas sua tentativa de controle demonstra ser ineficaz: mesmo com as pesadas multas fixadas pela legislação para aqueles que construíssem além dos limites determinados pelo Estado, “em 1670 são recenseadas aproximadamente 1300 casas construídas de forma irregular”.⁵²

No entanto, mesmo diante do quadro de desrespeito à legislação urbana, o Estado continua as suas tentativas para estabelecer limites. A base legal na qual se fundamentava o controle da cidade era constituída por três elementos - a circulação, a segurança e a estética.⁵³

⁴⁸ WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei Sol** (1660 – 1715). Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 23.

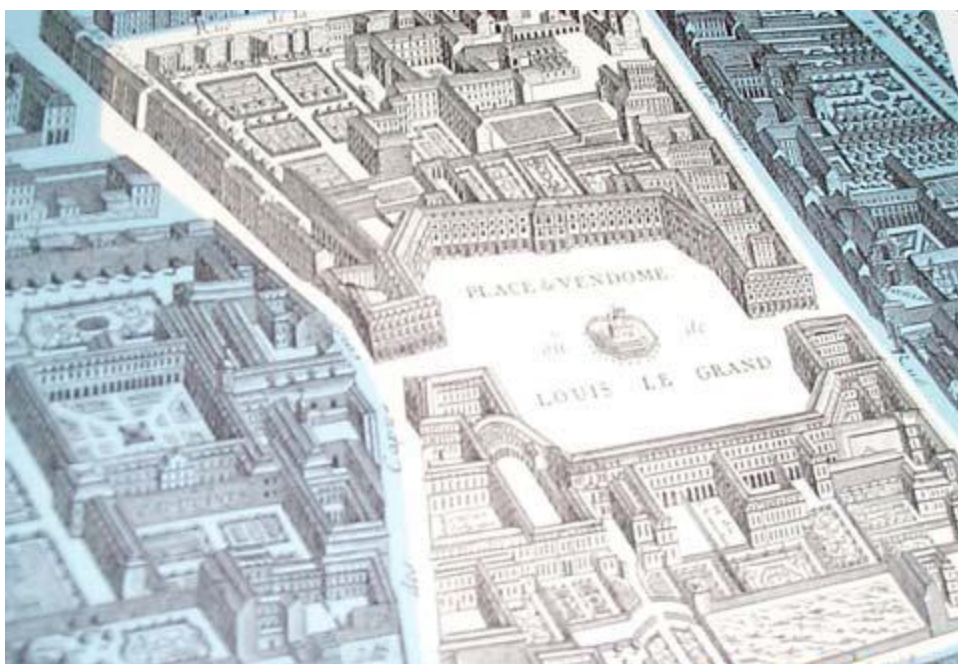
⁴⁹ GROSSI, Miriam Pillar; RIAL, Carmen Sílvia Moraes. Op. cit., p. 14.

⁵⁰ Idem. Ibidem., p. 8.

⁵¹ RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Op. cit., p. 13.

⁵² Idem. Ibidem., p. 20.

⁵³ “Duas exigências, que datam de início do século XVII, em Paris, visam garantir a segurança das construções, bem como o seu enquadramento nas exigências viárias e estéticas: é fixada a altura máxima dos prédios em 22,5 metros e, para obter a



Place Vendôme ou Louis le Grand, segundo o Plano Turgot-Bretz [Fonte: <http://gallica.bnf.fr>].

No entanto, a despeito do insucesso no controle total das edificações, é determinante a consciência, por parte do poder público, da importância simbólica e estratégica do espaço urbano para a manutenção da ordem. As praças reais são, nos séculos XVII e XVIII, os espaços nos quais a presença do soberano ganha visibilidade. Elas são uma criação do urbanismo francês, a partir da união de dois elementos que os urbanistas italianos utilizavam separadamente: a praça projetada e a estátua do soberano. Como veremos mais à frente neste trabalho, a prática da governamentalidade implica na tentativa do controle total da publicidade: o Estado a tudo controla e nada escapa aos Intendentes do Rei, todas as atividades comerciais, cívicas e culturais sofrem o carimbo da censura oficial. Para termos uma dimensão da extensão de tal controle, a Comunidade de Livreiros e Impressores de Paris era rigorosamente controlada pelos emissários do Monarca, que exercia o seu domínio irrestrito sobre os produtos culturais – todos os livros publicados ‘oficialmente’ necessitavam de autorização real.⁵⁴

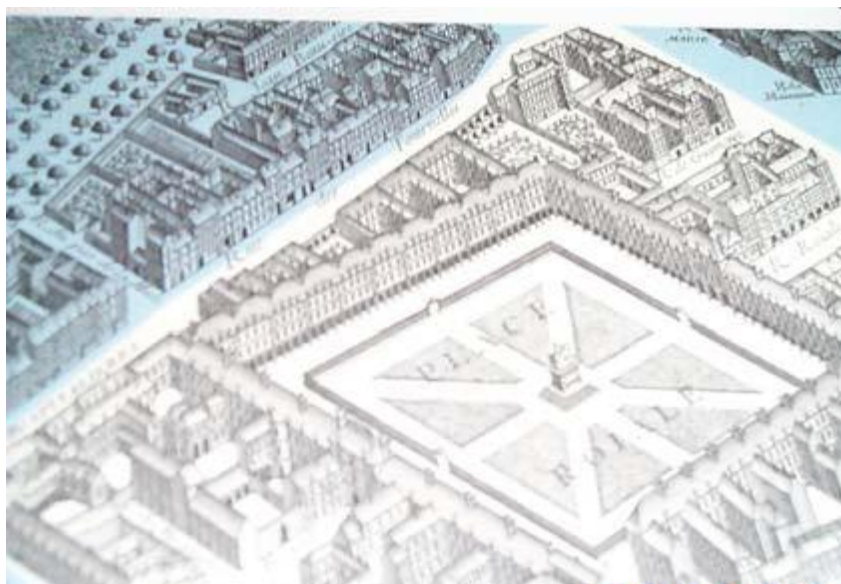
A percepção da importância estratégica do espaço urbano para os monarcas absolutistas não começou com Luís XIV. Um importante conselheiro de Henrique IV, Maximilien de Béthune, duque de Sully de 1606 em diante, já demonstrava uma aguda consciência do significado político dos usos da cidade, ao se opor à implantação de manufaturas nas Tournelles.

Ocorre que os contrastes eram mais do que evidentes: as áreas populares próximas ao centro e os subúrbios constituíam-se por aglomerações humanas muito semelhantes às de uma cidade medieval. Um candente retrato de uma das construções presentes nessas aglomerações é traçado por Arlete Farge, retrato que representa bem a maior parte das habitações de então:

autorização para construir ou reformar, é decretada a obrigação de requerer à autoridade do serviço de limpeza pública um alinhamento do imóvel em questão.” Idem. *Ibidem.*, p. 23.

⁵⁴ O que não impediu a existência de diversas editoras clandestinas em lugares afastados de Paris, imprimindo e distribuindo livros ‘proibidos’.

O imóvel do mercado dos *Quinze-Vingts*, situado na paróquia de São Roque, assemelha-se a todos os outros imóveis parisienses: entulhado de lojas, de ateliês, cortado por ruelas e passagens, cheio de alojamentos e dormitórios sob os tetos, exhibe seus esconderijos e suas entradas, não permite quase o refúgio, mas garante sempre o descanso e uma soneca, tirados sem conforto e quase sem privacidade. Formigueiro geralmente úmido abriga uma população que o ocupa de alto a baixo, sem deixar vazios e aproveitando o menor espaço. [...] O mercado está na praça para vender, a cada manhã, algumas reservas acumuladas. Os balcões dos açougues deixam pouco espaço aos operários e aos ajudantes que, uma vez terminado o trabalho, dormem sobre estrados de madeira. [...] Nesse imóvel moram muitas lavadeiras: o cheiro do linho sujo mal se distingue do proveniente das águas do Sena, trazidas a cada dia pelos carregadores d'água. É necessário encher os reservatórios dos andares. Por entre duas portas entreabertas na sobreloja, escapam panos de linho que tentam secar apesar da umidade. Abaixo, na entrada da loja da vendedora d'ervas, fardos de roupas esperam para ser entregues à tarde aos clientes. O vapor d'água tudo molha e deixa opacas as janelas e derrapantes os degraus das escadas.”⁵⁵



Place Royale ou des Vosges, segundo o Plano Turgot-Bretez [Fonte: <http://gallica.bnf.fr>].

Autores da época, como Laurence Sterne, dão testemunho da precariedade em que vivia a classe média parisiense; sobre isso, ele escreve: “*Pois bem, acontecia que havia apenas uma cama na casa, os outros dois quartos não tendo mobília alguma, como é de costume em Paris...*” e mais: “[...] a desgraça era que os cidadãos de Paris estavam tão confinados que não tinham realmente espaço suficiente para ter crianças.”⁵⁶ Ou seja: um quadro de enorme precariedade habitacional⁵⁷ em

⁵⁵ FARGE, Arlette. **La vie fragile** : violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe. Siècle. Paris: Hachette, 1986, p. 17-18. Apud RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Op. cit., p. 32-33 .

⁵⁶ STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro; revisão, introdução e notas de Marta de Sena. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 74-75. Sterne (1713-1768) foi um escritor irlandês muito representativo para a história do romance, sendo também autor de ‘*A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*’. O livro citado foi publicado no ano de sua morte, e resultou de sua viagem aos países citados por conta da tuberculose que o acometeu.

paralelo ao fausto dos edifícios do Estado e das casas de nobres, da alta burguesia e parcela mais abastada dos funcionários públicos.

Nos séculos XVII e XVIII, o poder real, incapaz de conter o crescimento da cidade, precisou resignar-se a organizar, um tanto precariamente, a expansão urbana, que se efetua principalmente do lado direito do rio. A dinâmica do crescimento urbano acelerou-se a partir da decisão de Luís XIV, de suprimir as antigas muralhas da cidade.



Hôtel des Quinze-Vingts, segundo o Plano Turgot-Bretez. Na época de Turgot, o prédio era uma enorme cabeça-de-porco que abrigava inúmeros moradores.
[Fonte: <http://gallica.bnf.fr>].

A constituição da *Académie*, bem como a atividade dos arquitetos junto à sua base de clientes, aconteceu no quadro urbano acima descrito, multiforme e pleno de contradições. Sua compreensão torna mais clara a importância que o preceito *decor* assume na produção arquitetônica oficial e naquela voltada para os estamentos superiores, com vistas à publicidade de sua posição no Estado. *Decor*, convertido em *convenance* e *bienséance*, como será visto no desenvolvimento deste trabalho, torna-se uma constante nos tratados elaborados nos séculos XVII e XVIII, no contexto da linguagem clássica, que expressa o universo de estabilidade que se segue ao sopro vital da Renascença dos séculos XIV e XV, e à agitação das guerras religiosas que marcaram o século XVI. A estabilidade política repercute na arquitetura da cidade de Paris, que exprime, em sua produção, as prioridades assinaladas pelo Poder Real: privilegia os locais de comércio (à luz do colbertismo econômico), investe nas Places Royales, que são o símbolo urbano da Monarquia absoluta, uma de suas principais manifestações no espaço.

⁵⁷ A intensidade com que estes problemas ocorreram na França absolutista podem ter fornecido aos arquitetos farto material de avaliação para quer transformassem a distribuição em uma de suas principais preocupações e, na época de Blondel, uma de suas maiores qualidades.



Boulevards demarcados com árvores, na região dos Champs-Élysées, segundo o Plano Turgot-Bretez [Fonte: <http://gallica.bnf.fr>].

Os estreitos vínculos entre arquitetura e controle simbólico do ambiente urbano, vínculos manejados pelo Estado em favor da consolidação do regime absolutista, fornecem a base para a continuidade deste trabalho. Nos subcapítulos seguintes serão abordados a presença de J.-F. Blondel neste contexto e a relevância dos dispositivos de composição como instrumentos do controle simbólico que acabamos de abordar.

1.2. BLONDEL ENTRA EM CENA

“Nessa questão parece que Pítio errou, porque não se apercebeu de que cada uma das artes é composta de duas coisas: a obra e sua teoria; todavia, dessas duas coisas, uma é própria daqueles que se exercitaram nas suas especialidades, ou seja, a execução da obra; a outra é comum a todos os letrados, ou seja, a teoria.”⁵⁸

Se, como apresentamos na introdução deste trabalho, J.-F. Blondel é uma das figuras paradigmáticas deste período que experimentou modificações essenciais na sociedade, nas artes e na arquitetura, torna-se necessário definir melhor sua figura contra o complexo cenário histórico de então.

Nas primeiras páginas de seu livro sobre Jacques-François Blondel e sua obra, escrito em 1860, Auguste Prost define, em breves linhas, a atuação profissional do arquiteto:

“Vou falar de um artista que um dia já foi conceituado, hoje em dia quase esquecido, um destes homens que, dedicados à teoria muito mais do que à prática da arte, se esforçou para estabelecer seus preceitos bem mais do que para procurar as oportunidades de realizar ele mesmo sua aplicação.”⁵⁹ [tradução nossa]

Este livro referencia sua pesquisa em fontes contemporâneas a Blondel, como o “Éloge de J.-F. Blondel” por Monseigneur Franque⁶⁰ (membro da *Académie Royale des Beaux-Arts et des Sciences*), publicado no “*Journal de Beaux-Arts et des Sciences*” em 1774; biografias de J.-F. Blondel por vários autores: por Monseigneur Patte (publicado no Tomo V do *Cours d’Architecture*, em 1777), por M. D... , publicada em “*Vies des fameux architectes*”, de 1787, por Durdent, em 1843, por P. Chéron, em

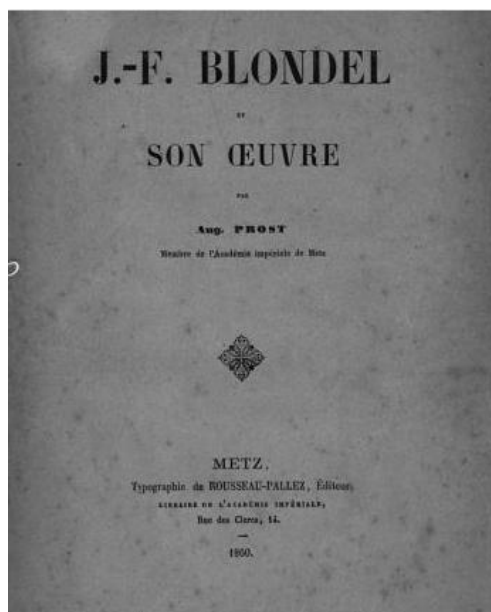
⁵⁸ VITRUVIUS, Pollio. Op. cit., p. 71.

⁵⁹ PROST, August. **J.-F. Blondel et son oeuvre**. Metz : Typographie de Rousseau-Pallez, Éditeur – Librairie de l’Académie Impériale, 1860. p. 1. – [“Je vais parler d'un artiste jadis considéré, aujourd'hui presque oublié, d'un de ces hommes qui, voués à theorie bien plus que a la pratique de l'art, se sont attachés à fixer ses precepts plutôt qu'ils non cherché les occasions de faire eux-mêmes l'application.”]

⁶⁰ Trata-se de François Franque (1710-1793), conceituado arquiteto francês que deixou obras por toda a França.

1853. Além dessas fontes são citadas as próprias obras de Blondel, de 1737 a 1775 e os arquivos da Prefeitura de Metz.⁶¹ Prost continua seu retrato de Blondel afirmando que ele tinha sido “sobretudo um teórico, e dedicou-se principalmente à parte da arquitetura relativa às belas-arts, à arquitetura decorativa.”⁶² O perfil traçado por Prost enfatiza, sem outra interpretação possível, que ele era um homem devotado, mais que tudo, ao conhecimento teórico⁶³ e ao ensino, uma vez que

“A parte técnica, a indústria do construtor, sem lhe ser estranha, manteve-se para ele como um objeto secundário, pois ele dedicou-se pouco aos trabalhos do canteiro de obras, que fazem sobretudo reconhecer sua importância e desvendam-lhe os segredos”.⁶⁴ [as traduções dos trechos citados são nossas].



Fac-símile da capa do livro de August Prost sobre J.-F. Blondel, edição original. Fonte: Google Books (e-book gratis).

A própria origem de Blondel, seus primeiros estudos da profissão com um tio que era arquiteto e homônimo de François Blondel (o primeiro diretor da Académie Royale d’Architecture), não estava, à época da redação do livro de Prost, melhor esclarecida, de tal modo que as poucas informações consistentes constavam das fontes utilizadas pelo autor, mencionadas acima⁶⁵. Desse tio, sabe-se que viveu entre 1683 e 1756, e que, provavelmente, Blondel teria profundas divergências quanto a questões de gosto atinentes à concepção de projetos, situação mencionada no Elogio de

⁶¹ PROST, August. Op. cit., p.1 - nota de rodapé nº 1.

⁶² Idem. Ibidem., p. 2 – [Blondel était surtout un theoricien, et il s'était principalement adonné a la partie de l'architecture qui relève des beaux-arts, à la architecture decoratif.]

⁶³ Krufft aponta que “somente uns poucos edifícios construídos por Blondel são conhecidos, e sua importância reside em sua função como professor.” KRUFFT, Hanno-Walter. **A history of architectural theory from Vitruvius to the present**. New York: Princeton Architectural Press, 1994. p. 148. [Only a few of Blondel’s executed buildongs are known, and his importance lies mainly in his role as a teacher.]

⁶⁴ PROST, August. Op. cit., p. 5. – [La partie technique, l'industrie du constructeur, sans lui être étrangère, était restée pour lui un objec secondaire, car il s'appliqua peu aux travaux du chantier, qui en font surtout reconnaitre l'importance et en livrent les secrets].

⁶⁵ Krufft relata que Blondel “veio de uma família de arquitetos; seu parentesco com François Blondel, o velho, é desconhecido.” KRUFFT, Hanno-Walter. Op. cit., p. 148. [This younger Blondel came from a family of architects ; his family relationship to the elder François Blondel is unclear.]

Monseigneur Franque⁶⁶, seu amigo e contemporâneo na Académie Royale, publicado quando de seu falecimento (1774). Esta hipótese é fortalecida pelo fato de não existir qualquer menção ao tio e primeiro professor em qualquer um de seus numerosos escritos.

Tais poucas informações são coerentes com a declaração do próprio arquiteto, no prefácio de seu primeiro livro, *'De la distribution des maisons de plaisance'* (1737), de ter vivido *"entregue exclusivamente durante vários anos aos hábitos de uma existência estudiosa e retirada"*,⁶⁷ fato sobre o qual Prost observou ser *"notável o quão cedo um jovem artista deixou o campo da prática para se aplicar à meditação e aos estudos teóricos."*⁶⁸ [tradução nossa] Blondel contava, então, trinta e dois anos de idade, e possuía forte ímpeto para formar uma nova visão da arquitetura a partir da tradição estabelecida. Ainda sobre a natureza da dissensão entre o arquiteto e seu tio e primeiro professor, Prost relata:

"O caráter de reformador que se apossou precocemente de Jacques-François fornece as explicações necessárias sobre a situação entre ele e um parente que era, digamos, um artista medíocre entregue muito provavelmente ao mau-gosto reinante contra o qual se levantou o jovem arquiteto."⁶⁹ [tradução nossa]

A observação é corroborada por diversas passagens do Prefácio ao *"Les maisons de plaisance..."*, em que Jacques-François demarca aquilo que seria sua filosofia por toda a vida, e o foco de seu projeto pedagógico, demonstrando a grande coerência de pensamento que ele manteve ao longo de toda a vida:

"Meu principal objetivo foi falar genericamente dos edifícios, sem entrar nos pormenores dos edifícios públicos; a execução dos últimos sendo menos comum na França do que a dos outros. Existe um aspecto que é a pouca oportunidade para levantar grandes monumentos, que insensivelmente habitua jovens arquitetos a perder de vista os preceitos originais de sua arte. Então, eu creio dever incitá-los a ver até nas produções menos elevadas o caráter da boa arquitetura: é com esta intenção que tomei a decisão de escrever e atrevo-me a expor meus trabalhos aos olhos das pessoas esclarecidas. Se não cumpri inteiramente meu propósito, me esforcei ao menos para não cair na insensibilidade e na esterilidade de alguns de nossos recentes edifícios privados. Concordo que atualmente é difícil decorar de uma maneira que não se ressinta do gosto do século, assim como seria incorreto não escrever no estilo de seu tempo e de sua nação; mas é sempre algo para se aproximar deste belo moderno deixado para nós pelos nossos antecessores, e eu ficaria feliz se pudesse por minha emulação para esta rainha das belas artes, estimular os jovens que querem professar a boa Arquitetura a não perder de vista

⁶⁶ PROST, August. Op. cit., p. 2

⁶⁷ BLONDEL, Jacques-François. **De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general.** Tome Premier. Paris : Charles Antoine Jombert, 1737. p. 5. – [...exclusivement livré depuis plusieurs années aux habitudes d'une existence retirée e studieuse]

⁶⁸ PROST, August. Op. cit., p. 5. – [Il est remarquable de voir ainsi un jeune artiste quitter le champ de la pratique pour se appliquer de bonne heure à la méditation et aux études theoriques.]

⁶⁹ Idem. Ibidem., p. 3 – ["Le caractère de réformateur que prit de bonne heure Jacques-François fournirait au besoin l'explication de cette situation entre lui et un parent qui n'était, dit-on, qu'un artiste médiocre livré très-vraisemblablement au mauvais goût régnant contre le quel s'elevait le jeune architecte."] – o mau gosto reinante, como veremos, dizia respeito aos excessos do estilo rococó.

seus verdadeiros princípios por conta de um espírito de novidade.”⁷⁰ [tradução nossa]

Na ‘Epístola a Monseigneur Turgot’, Blondel define seu livro como “*uma obra que trata da Arquitetura no gosto moderno*”⁷¹, afirmando-se, ao mesmo tempo, como alguém profundamente ligado à tradição – o que significa que o fazia ao modo de Perrault, aliando o rigor e o método à tentativa de um olhar prospectivo.⁷² A longa citação acima se justifica pelo quanto ilumina a visão crítica que ele já possuía pouco depois dos trinta anos de idade sobre o panorama da arquitetura na época de Luís XV (que reinou de 1715 a 1774). O estilo rococó, que na França começou por volta da última década do século XVII, alcançou sua maturidade, segundo Harry F. Mallgrave⁷³, em torno de 1730, quando era conhecido como Estilo Luís XV, pois reproduzia um tipo de gosto disseminado na Corte. Não obstante, existia uma resistência aos excessos do rococó, que é o que transparece como intenção no Prefácio do primeiro livro de Blondel. Ele, que havia sido educado profissionalmente no estilo rococó, era ao mesmo tempo contrário a “*tudo o que os caprichos da novidade introduziram nos últimos anos*”.⁷⁴ A mesma opinião era compartilhada por Boffrand, Soufflot e Laugier.

Como se pode notar nos curtos excertos do primeiro livro de Jacques-François Blondel, e poderá ser igualmente, mais adiante, nos trechos do *Cours* que aqui serão estudados, existia a clara intenção de que os tratados definissem a disciplina, na qualidade de poderosos instrumentos pedagógicos, absolutamente dentro do espírito iluminista que permeava o ideário da época. No século XVIII,

“o ensino era intimamente ligado a estratégias profissionais, como se pode constatar nos processos de recrutamento da Academia ou no *esprit de corps* da *École des Ponts et Chaussées*. Foi através do ensino que a teoria se confrontou com problemas concretos da época, que foram, deste modo, delineados com mais precisão.”⁷⁵

Provavelmente por consciência desta relação (ou por uma profunda sensibilidade quanto a ela) Blondel desenvolveu o projeto pessoal de fundar uma escola de arquitetura – na verdade, um projeto pedagógico de grande envergadura, com a pretensão de estabelecer sua visão pessoal do que deveria ser a formação de um arquiteto. Para essa formação, seria necessário o aprendizado da ‘arquitetura propriamente dita’, das matemáticas, do corte e lapidação de pedras, de desenho, da

⁷⁰ BLONDEL, Jacques-François. Op. Cit., p. b-iii, b-iv do Preface. [Mon objet principal a été de parler en général des Bâtimens, sans entrer dans le détail des Edifices publics; l’exécution de ces derniers étant moins commune en France que les autres. Il y a quelque apparence que c’est ce peu d’occasion d’élever de grands monumens, qui accoûtume insensiblement les jeunes Architectes à perdre de vûe l’origine des préceptes de leur Art. Ainsi j’ai crû devoir les exciter à faire voir jusque dans les productions les moins élevées le caractère de la bonne Architecture: c’est dans cette intention que j’ai pris le parti d’écrire, et que j’ose exposer mes ouvrages aux yeux des personnes éclairées. Se je n’ai pas rempli entierement mon dessein, j’ai taché du moins de ne pas tomber dans la sécheresse et la sterilité de quelques-uns de nos nouveaux Bâtimens particuliers. Je conviens qu’il est assez difficile de décorer présentement d’une maniere qui ne se ressent pas du goût du siecle, de même qu’il seroit mal-aisé de ne pas écrire dans le goût de son tems et de sa Nation; mais c’est toujours quelque chose d’approcher de ce beau moderne que nous ont laissé nos précédeseurs, et je me trouverais heureux si je pouvois par mon émulation pour cette Reine des Beaux-Arts, exciter les jeunes gens qui veulent professeur la bonne Architecture à ne pas quitter de vûe ces vrais principes, par un esprit de nouveauté].

⁷¹ Idem. Ibidem., p. a-iii – [Un ouvrage qui traite de l’Architecture dans le goût moderne..]

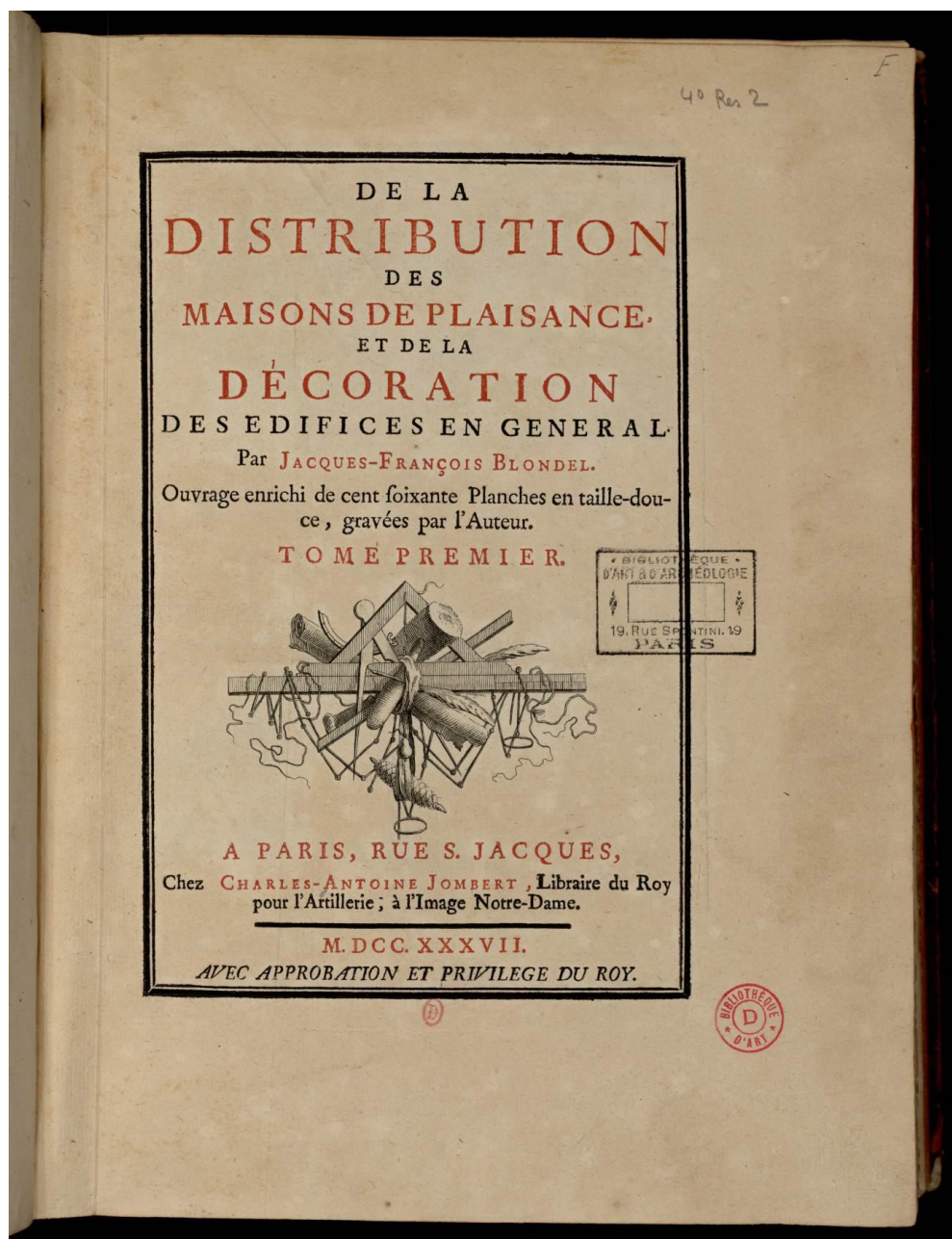
⁷² Sobre essa articulação entre a tradição e o novo, ler as observações em torno do conceito de *mimesis* no capítulo “Arquitetura, estética e política”.

⁷³ MALLGRAVE, Harry Francis. Op. cit., p. 23 – 24.

⁷⁴ BLONDEL, Jacques-François. Op. cit., p. xv. – [... tout que ce les caprices de la nouveauté ont introduit depuis quelques anées.]

⁷⁵ PICON, Antoine. Op. cit., p. 33.

arte de modelar, da perspectiva e da ótica – e cada uma dessas disciplinas era ministrada por um professor específico. Além delas, foram adicionadas progressivamente lições experimentais de física, a prática de medições e levantamentos, de especificações e de orçamentos, e também esgrima, música e dança, porque para Blondel, sendo o arquiteto destinado a viver próximo à elite, deveria estar preparado para compartilhar daquele mundo.⁷⁶



De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general. Tome Premier. Paris : Charles Antoine Jombert, 1737 – Capa.[Fonte: <http://gallica.bnf.fr>]

⁷⁶ PROST, August. Op. cit., p. 6 – [...des leçons experimentales de physique et la pratique des toisés, des devis et des estimations s'y ajoutaient encore, avec l'esgrime, la musique et la danse ; car, dit quelque part Blondel, l'architecte, destiné à vivre près des grands, doit, par une éducation libérale, se mettre en état de paraître convènement dans ce monde distingué.]

A L'École des Arts, como foi chamada, abriu suas portas em 1740, e já em 1743 obteve a permissão real para instituir-se como escola de arquitetura. Seu biógrafo Auguste Prost atenta para o tamanho do empreendimento que foi a criação desta escola e seu reconhecimento oficial, além do rápido incremento do prestígio pessoal e profissional de Blondel, motivo pelo qual acorreram para sua escola muitos alunos da França e do exterior, tendo ela formado arquitetos que se destacaram. A figura idealista de Blondel fica ainda mais realçada quando sabemos que, por volta de 1745, ele já oferecia 12 bolsas integrais para que estudantes “sem fortuna” pudessem estudar arquitetura. Além disso,

“Blondel, em sua escola, preparando para o futuro arquitetos enriquecidos com as doutrinas sãs que deviam, segundo ele, elevar a arte ameaçada de cair em decadência; mas ele logo percebeu que isso não era suficiente, e que era necessário, sem demora, opor-se ao excesso de mau gosto, indo diretamente aos artistas já em crédito e até mesmo pessoas em geral, o que era urgente para combater o preconceito e esclarecer o espírito.”⁷⁷

Deste modo parece-nos que o mesmo objetivo elevado que estava na base de seu primeiro livro serviu de fundamento para a criação de sua escola, acentuando mais uma vez a impressionante coerência de Blondel ao longo de sua vida. Como disse Prost, “*o jovem professor não hesitou em desenhar um vigoroso programa deste ensino novo, atacando com resolução as licenciosidades que desfiguravam a arquitetura, entregue aos caprichos da moda.*”⁷⁸

Entre 1743 e 1748, Blondel ofereceu quatro cursos públicos, oferecendo toda sorte de ensinamentos superiores destinados aos futuros arquitetos. No entanto, “*nesta cruzada contra os preconceitos e os erros de seu tempo, o corajoso professor teve que enfrentar grandes resistências e dificuldades formidáveis*”⁷⁹, de tal modo que viu-se obrigado a paralisar as atividades docentes da *École d'Architecture* até 1754. Sobre isso nos relata o próprio Blondel:

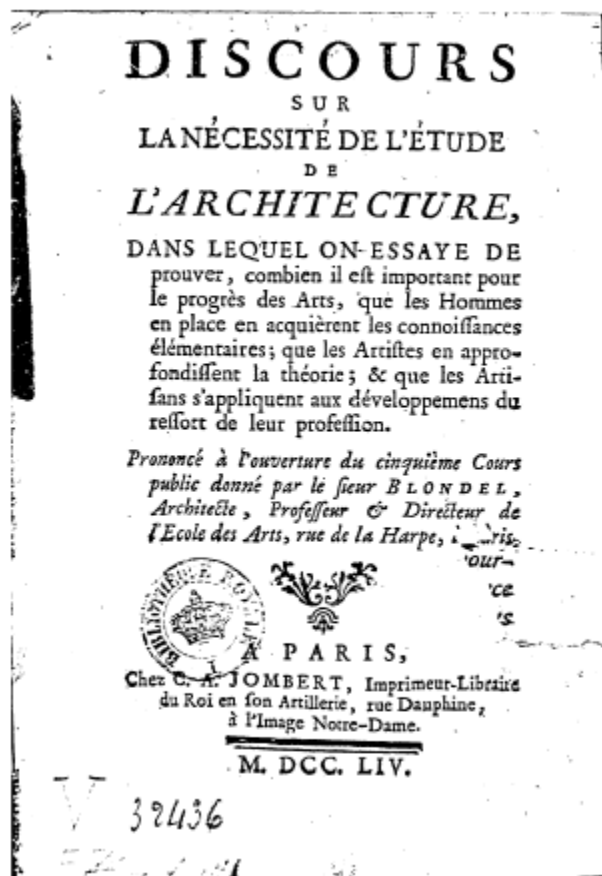
“Nós começamos em 1743 o ensaio do projeto que executamos agora; [nota de rodapé: estas lições públicas foram autorizadas pelo Ministério, em consequência do consentimento da Academia Real de Arquitetura, que aprovou o estabelecimento em 6 de maio de 1743] nós não empreendemos mais que quatro cursos públicos, dos quais o último terminou em 1748. Não tardamos a nos aperceber da insuficiência daquelas lições, que não poderiam ser apropriadas àqueles Artistas; então achamos que era necessário suspendê-las por alguns anos, e procuramos maneiras de torná-las mais úteis; para este fim, tomamos o cuidado de reunir o que os melhores Autores antigos nos deixaram sobre Arquitetura; examinamos as descobertas modernas que fizeram sobre esta arte; apreciamos as obras de nossos arquitetos franceses e os monumentos notáveis com os quais eles ornaram e enriqueceram essa Capital. Nós unimos a teoria à experiência [...]”⁸⁰

⁷⁷ Idem. Ibidem, p. 6 – [Blondel, dans son école, préparait pour l'avenir des architectes nourris des saines doctrines qui devaient, suivant lui, relever l'art menacé de tomber en décadence ; mais il comprit bientôt que cela ne suffisait pas, et qu'il fallait, sans tarder, s'opposer au débordement du mauvais goût, en s'adressant directement aux artistes déjà en crédit et même aux gens du monde, dont il était urgent de combattre les préjugés et d'éclairer l'esprit.]

⁷⁸ Idem. Ibidem, p. 6 – [Le jeune professeur n'hésita pas à tracer vigoureusement le programme de cet enseignement nouveau, en attaquant avec résolution les licences qui défiguraient l'architecture livrée aux caprices de la mode.]

⁷⁹ Idem. Ibidem, p. 7 – [dans cette croisade, contre les préjugés et les erreurs de son temps, le courageux professeur dut rencontrer de grandes résistances et de redoutables difficultés.]

⁸⁰ BLONDEL, Jacques-François. **Discours sous la nécessité de l'étude de l'architecture**: prononcé à l'ouverture du cinquième cours public. Paris: C.A. Jombert, 1754. p. 7-8 [Nous commençâmes en 1743, l'essai du projet que nous



Discours sous la nécessité de l'étude de l'architecture : prononcé à l'ouverture du cinquième cours public. Paris : C.A. Jombert, 1754. Capa.[Fonte: <http://gallica.bnf.fr>]

Convém observar que, ao longo dessa interrupção, Blondel, provavelmente, desenvolveu outro grandioso trabalho: o paciente levantamento e análise de edifícios representativos de Paris, publicado entre 1752 e 1756. Uma breve análise dos quatro volumes da *Architecture Française* permite entender a envergadura da afirmação anterior, sobre a pretensão, em tudo realizada, de reunir a teoria à prática; e sua abordagem adicionava uma perspectiva histórica à tradição, porque coteja os autores antigos com as 'descobertas modernas' feitas sobre a disciplina – uma hipótese seria a de que Blondel neste momento tinha em mente, entre outros escritos, o trabalho de atualização do texto vitruviano feito por Perrault, sua reformulação das proporções das ordens clássicas, e o livro de Antoine Desgodetz, que verificou a incongruência dos edifícios construídos na Roma antiga com as regras estabelecidas nos textos clássicos. No entanto, é com um cuidado respeitoso que Blondel declara sua ambição, que diferia da que movia o século anterior, de olhar a tradição sob um prisma histórico e, ao mesmo tempo, atualizável:

exécutions aujourd'hui; [Ces leçons publiques furent autorisées par le Ministère, en conséquence de l'agrément de l'Académie Royale d'Architecture qui en approuva l'établissement le 6 Mai 1743.] nous ne firmes que quatre Cours publics, dont le dernier finit en 1748. Nous ne tardâmes pas à nous apercevoir de l'insufisance de ces leçons, qui ne pouvoient être propres qu'aux Artistes; nous crûmes donc qu'il étoit nécessaire de les suspendre pendant quelques années, et de chercher les moyens de nous rendre plus utiles; dans ce dessein, nous nous sommes occupés à rassembler ce que les meilleurs Auteurs anciens nous ont laissé sur l'Architecture; nous avons examiné les découvertes que les modernes ont faites sur cet Art; nous avons apprécié les ouvrages de nos Architectes François et les Monumens remarquables dont ils ont orné et enrichi cette Capitale. Nous avons joint la théorie à l'expérience...]

“Nós não pretendemos nos estabelecer como legisladores da Arquitetura, na crítica de suas regras fundamentais, em juízes soberanos das produções de seus Mestres; esta prática é contrária aos princípios que seguimos, que nós tentamos desenvolver; são as belezas reconhecidas de todos os séculos e todos os conhecedores, que vamos tentar colocar em sua plena luz; permitimo-nos em todas as partes das leis, dos escritos, dos exemplos dos antigos e modernos; nós rendemos homenagem àqueles cujos nomes se tornaram os mais célebres; [...] em suma, fazer nascer entre as diferentes classes que nos foram atribuídas, um ardente desejo de aprender e ver levantando obras dignas de nosso século, e nossa nação; fazer eclodir daqueles que são aplicados na profissão, o nobre desejo de publicar os segredos de sua arte e suas descobertas particulares, multiplicar o auxílio, os conhecimentos, as aulas públicas, o número de professores, eis a mais digna recompensa de nossos esforços.”⁸¹

Durante a mencionada interrupção dos cursos públicos, mais exatamente em 1750, a *École des Arts da Rue de la Harpe* foi eleita para ensinar arquitetura aos alunos da *École de Ponts e Chaussées*, e por essa tarefa o Ministério obteve de Luís XV uma bonificação anual de 2.400 liv. para os custos relativos à admissão dos estudantes na escola, custos nos quais estavam incluídos livros, as ferramentas, e outros instrumentos necessários para o estudo da arquitetura.⁸²

No ano de 1754 foram retomadas as conferências públicas, reforçadas pela experiência anterior, na forma de um grande empreendimento: abriu, a um só tempo, três cursos simultâneos – um elementar, um de teoria e um voltado para a prática. O primeiro curso era aberto a todas as pessoas que desejassem um conhecimento dos princípios da arquitetura, e tinha a intenção de elevar o conhecimento geral sobre a disciplina, inclusive para aqueles que, assumindo funções no Estado, seriam responsáveis pela contratação e gestão de edifícios destinados a atividades públicas. O segundo era constituído pelas mesmos temas que o primeiro, mas de um ponto de vista mais profundo e mais científico, e destinado a artistas, arquitetos, pintores, escultores, “*que uma ignorância desastrosa incentivava, afirmou Blondel, essas ousadias condenáveis, essas licenciosidades odiosas de onde procedem vicissitudes deploráveis do gosto*”⁸³ Para este curso ele convidou também empreendedores da época, com objetivos pedagógicos explícitos. Já o terceiro curso era destinado aos artesãos e trabalhadores: tinha por objetivo ensinar o desenho e a geometria concernentes às artes mecânicas utilizadas para a construção dos edifícios. O segundo e o terceiro cursos eram ministrado aos domingos, quando seu público alvo dispunha de tempo para agregar conhecimentos à sua prática. O primeiro ocorria às quintas e sábados.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 16.- [Nous ne prétendons point nous ériger en législateur de l'Architecture, en critique de ses règles fondamentales, en juge souverain des productions de ses Maîtres; c'est au contraire les principes qu'ils ont suivis, que nous tâcherons de développer; ce sont les beautés avouées de tous les siècles et de tous les connoisseurs, que nous tâcherons de mettre dans tout leur jour; nous nous autoriserons par-tout des loix, des écrits, des exemples des anciens et des modernes; nous rendrons hommage à ceux dont les noms sont devenus les plus célebres; (...) en un mot, faire naître parmi les différentes classes que nous venons d'assigner, un desir ardent de s'instruire et de voit éléver des chef-d'oeuvres dignes de notre siècle, et de notre Nation; faire éclore parmi ceux qui sont consommés dans la profession, la noble envie de publier les secrets de leur Art, et leurs découvertes particulières, multiplier les secours, les connoissances, les leçons publiques, le nombre des Professeurs; voila la plus digne récompense de nos soins.]

⁸² Idem. *Ibidem.*, cf. nota de rodapé, p. 8.

⁸³ PROST, August, *op. cit.*, p. 7 [...qu'une ignorance désastreuse encourage, disait Blondel, à ces hardiesses condamnables, à ces licences odieuses d'où pocèdent les vicissitudes déplorables du goût...]

Em novembro de 1755 ele é aceito como membro *da Académie Royale d'Architecture*, e em 1762 é nomeado '*professeur royal de l'académie au Louvre*', cargo em que permaneceu até sua morte, em 1774. Para dimensionar o papel desempenhado por Blondel na Academia, o texto de Épron é esclarecedor:

“O professor de teoria, que escrevia o programa de competição, devia enfrentar as críticas de seus colegas. Ele tem menos tempo do que outros professores para se dedicar à sua atividade profissional, porque a cada ano, ele deve oferecer cerca de vinte programas. Mas os "mais importantes" frequentemente subestimam a função e consideram que ela é mais apropriada a um arquiteto dotado para a crítica do que a um artista. No século XVIII, é Jacques-François Blondel quem inaugura essa função, na antiga Academia: a cada mês, ele escreve diversos programas que submete à escolha da assembleia. Ele nunca foi nomeado acadêmico de primeira classe.”⁸⁴

Não foram muitas as obras construídas de Blondel, se comparadas aos de alguns de seus contemporâneos (a relação de obras realizadas por seu amigo François Franque, por exemplo, é impressionante, tanto pela quantidade e diversidade do conjunto, como pelo porte de algumas obras). Sua mais relevante realização ocorre na cidade de Metz, a partir de 1761, quando Blondel já contava 56 anos e uma extensa vida dedicada, em sua maior parcela, ao ensino e à teoria. Sobre as realizações em Metz bem como de outros trabalhos posteriores, não faremos mais do que essa breve menção, uma vez que os aspectos que nos interessam enfatizar, no âmbito deste trabalho, são o desenvolvimento do *corpus* teórico de Blondel, a importância que ele dedicou ao seu projeto pedagógico, com extrema coerência e determinação ao longo de toda a sua vida,⁸⁵ e os conceitos que encontram, na obra teórica do arquiteto, o palco para seu desenvolvimento.

Talvez estes sejam os aspectos de Blondel mais relevantes, sem demérito algum para sua obra construída, porque foi através do pensamento teórico e da atividade de professor que ele efetivamente influenciou sobre a definição da disciplina e sobre a formação da geração que o sucedeu. Sobre a teoria, seu olhar não esteve desatento, por exemplo, à interdependência dos signos arquitetônicos e das relações sociais que, conforme veremos no Capítulo 4, “Esboço de uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura”, era expressa pelo dispositivo de composição conhecido como *convenance* e que, no tempo de Blondel, foi sendo convertido gradualmente em *caractère*.

Como observa Antoine Picón, em Blondel a *convenance* não representava mais apenas um objetivo estético – ela espelhava as relações entre arquitetura e sociedade⁸⁶, o que demonstra a sensibilidade do arquiteto diante das grandes mudanças sócio-culturais que o rodeavam, ainda que politicamente

⁸⁴ ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'eclectisme**. Paris: Éditions Norma, 1997. p. 236. [Au XVIII siècle, c'est Jacques-François Blondel qui avait inauguré cette fonction, dans l'ancienne Académie: chaque mois, il rédigeant plusieurs programmes qu'il soumettait au choix de la compagnie. Il n'a jamais été nommé académicien de première classe. Le professeur de théorie, qui a rédigé le programme du concours, doit affronter les critiques de ses collègues. Il a moins de temps que les autres professeurs à consacrer à son activité professionnelle car, chaque année, il doit proposer environ vingt programmes. Or, les "grands" sous-estiment souvent sa fonction et considèrent qu'elle est destinée davantage à un architecte doué pour la critique qu'à un artiste.]

⁸⁵ Para um futuro trabalho, surge como tema o conjunto de dificuldades e fracassos parciais que Blondel enfrentou em Metz, relatados por August Prost em seu livro. A exposição à prática de um grande teórico revela-se como fértil campo de estudo e análise.

⁸⁶ Ver também texto de Boffrand nas p. 448 e 450 deste trabalho.

tudo se estivesse ocorrendo dentro do cenário do *Ancien Régime*, e por isso mesmo o quadro oferecesse dificuldades para sua decifração, quadro no qual “a teoria e a doutrina estavam, portanto, inextricavelmente entrelaçadas.”⁸⁷



Prefeitura da cidade de Metz, projeto de Jacques-François Blondel, 1765.
[Fonte: www.britannica.com - Credito: Giraudon/Art Resource, New York]



Prefeitura da cidade de Metz, projeto de Jacques-François Blondel, 1765. Vista noturna..
[Fonte: www.answer.com - Credito: Giraudon/Art Resource, New York]

A realidade na qual se insere a prática profissional e pedagógica de J.-F. Blondel não pode, no entanto, ser esquematizada em ‘pares de opostos’, em dois lados claramente delineados. O mesmo

⁸⁷ PICÓN, Antoine, op. cit., p. 46

fenômeno que derivara no excesso combatido no *Preface* do “*Les Maisons de Plaisance...*” representava outro importante aspecto daquele tempo:

“Os primeiros anos do século XVIII caracterizavam-se pelo estilo rococó, que parecia expressar uma aristocracia livre dos fardos do *Grand Siècle*. Os arquitetos tinham que pensar em novas ferramentas para atender a esta clientela⁸⁸. A arte de planejar foi aperfeiçoada, e os edifícios tinham que expressar um propósito⁸⁹ nos detalhes de sua ornamentação. Os gostos⁹⁰ dos clientes e dos arquitetos tinham que forçosamente convergir.”⁹¹



Prefeitura da cidade de Metz, projeto de Jacques-François Blondel, 1765. Vista em tempo real.

[Fonte: <http://www.metz.fr/metz2/decouvrir/webcam/mairie.php>]

⁸⁸ O desenvolvimento do planejamento como aprofundamento do *dispositio* vitruviano e expressão do *caractère* dos edifícios por meio da composição seriam duas dessas ferramentas.

⁸⁹ Este propósito seria denominado *caractère* a partir de Boffrand e Blondel. (N. do A.)

⁹⁰ Este ponto será desenvolvido no subcapítulo ‘Arquitetura, estética e política’, mas não podemos deixar de observar que este embate em particular aparece sob a forma de uma ‘negociação’ entre aquele que quer se expressar através de sua residência e o ‘expert’ que sabe manejar os códigos apropriadamente para a obtenção de tal fim – contudo, o ‘gosto’ ou, melhor dizendo, o *bon goût* não é propriedade exclusiva do arquiteto, e a aproximação estética que começa a se delinear na sociedade, uma aproximação (no caminho aberto pelos escritos de Hume, Baumgarten e Burke, entre outros) que não se processa mais dentro dos limites estritos da Razão ou de uma ‘ordem transcendente’, e sim pela *aisthesis*, pela percepção, pelas sensações, que são comuns a todos os homens. Quanto ao resultado amplo de tal ‘negociação’, a intensidade da preocupação com a *convenance* e, posteriormente, com o *caractère*, vem atestar o quanto esse ponto era delicado na relação entre o arquiteto e seu cliente. (N. do A.)

⁹¹ PICÓN, Antoine, op. cit., p. 38.

A comparação desta realidade com o trecho do *Preface* anteriormente citado, escrito por volta de 1737, nos coloca diante do quadro complexo e tantas vezes contraditório contido naquelas décadas: “Concordo que atualmente é difícil decorar de uma maneira que não se ressinta do gosto do século, assim como seria incorreto não escrever no estilo de seu tempo e de sua Nação”.⁹² Do ponto de vista do quadro social, a realidade não era menos complexa. Podemos citar como exemplo de tal complexidade o fato de que a nobreza misturava-se à burguesia ascendente na qualidade de empreendedora da indústria em evolução acelerada. No campo de batalha da definição disciplinar três forças distintas se confrontavam – os arquitetos, os engenheiros e os operários recentemente destituídos de sua condição de membros das corporações de ofício, com seu sistema pedagógico baseado na hierarquia.

Sobre o mesmo tabuleiro, diversos embates paralelos estavam ocorrendo: (a) um debate, como já vimos, dentro do próprio campo disciplinar da arquitetura; (b) um embate entre arquitetos e engenheiros, com estes últimos impulsionados pelo enorme avanço tecnológico dos séculos XVIII e XIX, além de representarem uma resposta às expectativas de racionalização e quantificação da classe que emergiria com o fim do *Ancien Régime* (c); o embate entre o arquiteto e o seu cliente, realizado no terreno do ‘gosto’ e todas as suas implicações estéticas que são, também, políticas⁹³ e (d) o embate entre arquitetos e operários, entre o saber intelectual e aquele representado pela prática, herdeiro de séculos de tradição edilícia e, na França, do esplendor técnico da arquitetura gótica.

Voltando ao trecho do *Preface* de Blondel para seu primeiro livro, podemos verificar que ele demarca, como afirma Picón, os limites da herança clássica: “é sempre algo para se aproximar deste belo moderno deixado para nós pelos nossos antecessores”⁹⁴. Tal limite fica melhor expresso pela divergência de visão que ele nutria pelos caminhos tomados por seus alunos, especialmente Boullée e Ledoux, que já não se inseriam na longa tradição clássica tanto quanto Blondel – porque estar no limite é ainda pertencer, mesmo que a influência do lado oposto da fronteira se faça presente, e o contamine.

Uma questão relevante é que o que hoje conhecemos por Iluminismo não consistia numa corrente estreita ou homogênea, e vários temas fundamentais para a civilização ocidental estavam sendo repensados, redimensionados, ou pela abertura de novas trilhas (como no caso das ciências), ou pelo redirecionamento (e em alguns casos, pelo alargamento) de percursos. Os arquitetos dos séculos XVII e XVIII viveram intensamente este processo, como agentes e pacientes, fazendo, individual e coletivamente, escolhas que redefiniram o campo da disciplina, a partir da consciência que possuíam como indivíduos e como classe. Os debates dentro da Academia, por exemplo, como se pode observar pela leitura dos volumes de “*Procès-Verbaux de l'Académie Royale D'architecture (1671 - 1793)*”, reunidos e comentados por Henry Lemonnier, espelhavam esse campo de escolhas ao redor dos arquitetos na França pré-Iluminista e Iluminista. Neste campo, postos ou como novas questões, ou como aprofundamento de questões antes menos essenciais à disciplina, estavam em cena “os limites da linguagem, o combinatório da sensação, a circularidade da experiência e da história”⁹⁵, além do estatuto que passaria a regular o relacionamento entre a arquitetura com as esferas social e científica, entre outras.

⁹² BLONDEL, Jacques-François, op. cit., p. b-iv

⁹³ Como esperamos demonstrar no subcapítulo “Arquitetura, estética e política”.

⁹⁴ Idem. Ibidem., p. b-iv

⁹⁵ PICÓN, Antoine, op. cit., p. 44.

Do conjunto de estratégias profissionais encetadas pelos arquitetos não fez parte, por exemplo, a adesão plena à esfera da ciência e da tecnologia, que ficou mais próxima da engenharia, enquanto a arquitetura dava mais relevo aos aspectos simbólicos, representados por sua preocupação com o viés da atividade enquanto linguagem e sua relação com a história por meio da tradição. Estas duas balizas demonstravam-se tão essenciais para a definição do campo disciplinar, que a profundidade requerida ao debate com o conhecimento científico e tecnológico em produção naquelas décadas deixou de adquirir a relevância necessária e articular-se aos outros dois debates, o que eventualmente poderia resultar numa perspectiva interessante e absolutamente diversa daquela definida pela engenharia, de cunho exclusivamente positivista, valorando tão somente o aspecto instrumental dos conhecimentos que abrangia, sem a percepção de suas implicações simbólicas, culturais, políticas e sociais – o que serviu, evidentemente, ao programa do sistema que se desenhava como resultado da revolução burguesa. Entre outras características, o “racionalismo” de Blondel (mais voltado às questões do *dispositio*, da *convenance* e do *caractère*) e de alguns outros arquitetos (como Soufflot e Perronet, mais preocupados com as questões estruturais e seus reflexos formais) deixava claro que “a arquitetura tinha que se adaptar às necessidades contemporâneas, mas ainda não estava claro como isso deveria ser feito.”⁹⁶

Se tivéssemos que resumir a multifacetada ebulição do campo disciplinar que ocorria naquelas décadas em que Blondel exerceu suas atividades, poderíamos dizer, sem muito engano, que a teoria arquitetônica passava por uma enorme reformulação. O debate se concentrava em três áreas: (a) a da relação da arquitetura com a sociedade (aspecto explicitado pela importância dada aos dispositivos *convenance* e *caractère*⁹⁷); (b) o aprofundamento no tratamento das questões de planejamento e estrutura; (c) a nova perspectiva que a história adquiria dentro da arquitetura, entendida como linguagem simbólica temporalmente dinâmica.

A profunda influência que o modelo newtoniano imprimiu nas ciências, convertendo a Natureza em objeto matematizável, redutível a operações que podiam expressar leis gerais finalmente apreensíveis pelo entendimento humano, não encontrou espaço no debate arquitetônico em curso, mais voltado para as questões acima referidas. Talvez, a essência geométrica da arquitetura, que é um potente solo matemático, fosse dada como tão certa e segura (como também a tradição clássica em que esta geometria se fundamentava) que as outras questões foram dadas como mais pertinentes. Por outro lado, a demanda social pela arquitetura privilegiava, igualmente, as questões acima expostas, notadamente as duas primeiras: como referido por Picón, “a sensação, de um lado, e a matemática, de outro, marcavam o limite do entendimento humano.”⁹⁸ As duas esferas significavam um reposicionamento do homem no mundo – a primeira, trazendo o corpo (pela *aisthesis*) como instrumento de leitura e compreensão da vida, destronando a transcendência e a metafísica, ao mesmo tempo em que as relações políticas entre os indivíduos⁹⁹, por um lado, e os estamentos da sociedade, por outro, se redesenhavam; a segunda, instrumentalizando a relação com a Natureza, deslocando seu aspecto de criação divina para um meio de alavancar o progresso das

⁹⁶ Idem, p. 40.

⁹⁷ E, de um modo geral, pela importância dada por J.-F. Blondel à decoração em seus livros, notadamente os dois volumes do “*Les maisons de plaisance...*” e, como fundo geral, em todos os volumes do “*Cours*”, com acento especial para o fato de que a decoração, para Blondel, era o meio pelo qual se expressavam as relações sociais e sua hierarquização.

⁹⁸ Idem, p. 36.

⁹⁹ Para este fato muito contribuiu a ideia defendida, entre outros, por David Hume (1711-1776), em seu livro “Ensaio: Morais, Políticos e Literários”, editados pela primeira vez em 1741, de que as questões do gosto e do belo derivam do consenso dos críticos esclarecidos ao longo do tempo, e não de leis imutáveis. Este enfoque colocou o homem e a sociedade no centro da construção das ideias do gosto e do belo e, assim, o edifício da tradição clássica começava a se desestabilizar. Os conceitos de belo positivo e belo arbitrário elaborados por Claude Perrault já antecipavam esta instabilidade. Edmund Burke (1729-1797) em seu livro “Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo”, de 1757, defende premissas semelhantes.

nações. Eis que a arquitetura estava identificada, principalmente, à primeira esfera, a das sensações, por sua reconhecida capacidade tanto de reproduzir uma ordem social quanto de produzir (pela forma) estes ordenamentos – provavelmente este tenha sido um dos principais papéis históricos desempenhado pelos arquitetos do século iluminista, papel que demarcou uma linha de desenvolvimento para o campo disciplinar.

Em adendo às observações do parágrafo acima, não podemos esquecer a importância fundamental que a questão do gosto desempenhou entre os séculos XVII e XVIII (com ênfase substancial no segundo), introduzindo a subjetividade no discurso antes permeado apenas pela doutrina clássica, que se pretendia mais objetiva, vinculada a cânones. Algumas das várias discussões sobre o “gosto” serão abordadas mais adiante neste trabalho, mas podemos antecipar que Boffrand (1667-1754) também entendia o gosto como um conceito incerto e, sobretudo, relativo:

“Diz-se em geral do gosto que é um certo "algo indefinível" que agrada; essa ideia é bastante vaga, não esclarece nada, e apenas provém da dificuldade de expressar as razões pelas quais uma coisa agrada ou não agrada.”¹⁰⁰

A posição de Blondel era menos firme e mesmo, podemos dizer, mais ambígua sobre este tema. Se numa passagem ele afirma que *“o belo é universal, determinado; ele tem o direito de agradar a todos e a qualquer tempo”*¹⁰¹, em outra ele relativiza: *“Todas as nações têm um caráter, uma forma de sentir que lhe é própria: a nossa um dia poderá ditar a lei, pelos edifícios a elevar para a posteridade.”*¹⁰² Ou seja: o Belo é singular, verdadeiro e universal e, portanto, admite princípios e regras gerais; no entanto, tais regras são sujeitas a modificações, pois o Belo é ao mesmo tempo específico em relação a um contexto e a uma situação particulares, o Belo é histórico.

“Os conhecimentos que levaram os antigos a levantar seus monumentos, possuem algo de surpreendente; no entanto, apesar dos grandes exemplos que eles deixaram, não é menos verdadeiro que as mudanças que ocorreram em nossa prática, a diferença do clima e diversidade de nossos materiais, parecem nos haver forçado a criar, por assim dizer, uma nova arte para levantar os edifícios relativos às nossas necessidades: de fato, deve-se admitir, nós consideramos o espetáculo da natureza de um modo diferente deles. Tudo mudou, os costumes, os deuses, a política e essas mudanças têm necessariamente produzido os edifícios que criamos, por isso talvez seja atualmente despropositado para nós levantar edifícios, concretamente, no gosto da Antiguidade; uma tal imitação faria quase a censura de nossas produções. Sem dúvida, as obras dos antigos serão sempre obras-primas, mas elas não podem nos servir como modelos: seus artistas podem nos ensinar a pensar, mas não devemos pensar como eles.”¹⁰³ [tradução nossa].

¹⁰⁰ BOFFRAND, Germain. op. cit., p. 3-4. [On dit en général du goût, que c'est un certain ne sais quoi qui plaît; cette idée est bien vague, n'éclaircit rien, et ne vient que de la difficulté qu'il y a de dire les raisons pourquoi une chose plaît ou ne plaît pas.]

¹⁰¹ BLONDEL, Jacques-François. **Cours**, Tomo 2, p. xiv. [le beau étoit universel, déterminé; qu'il a droit de plaire à tous et en tout temps.]

¹⁰² Idem, Tomo 3, p. liv. [Tous les Peuples ont un caractère, un manière de sentir qui leur est propre : la nôtre un jour le pourra faire loi, pour les édifices à élever par la postérité.]

¹⁰³ Idem, Tomo 3, p. liv. [Les connaissances qu'il a fallu aux Anciens ont de quoi étonner, cependant, malgré les grands exemples qu'ils nous ont laissés, il n'en est pas moins vrai que les changements arrivés dans nos usages, la différence du climat et la diversité de nos matières, semblent nous avoir forcés à créer un nouvel Art pour élever des édifices relatifs à nos besoins: d'ailleurs, il en faut convenir, nous envisageons le spectacle de la Nature autrement qu'eux. Tout est changé,

Não deixa de ser surpreendente como, na comparação dos trechos acima, o mesmo conceito – o “belo”¹⁰⁴ – admite simultaneamente a forma de uma ideia histórica e trans-histórica. E mais ainda, a ideia de que o belo dos ‘antigos’ é apenas mais um entre vários outros possíveis (conforme a época, o clima e os costumes) não era formulável no século anterior; até mesmo para Claude Perrault, com seus conceitos de ‘belo positivo’ e ‘belo arbitrário’, a Antiguidade representava a tradição modelar, a única via. Apenas para apresentar a distância teórica entre as posições de Perrault e J.-F. Blondel no que concerne à tradição, apresentamos este comentário retirado de sua tradução dos dez livros de Vitruvius:

“Ao gosto dos inteligentes é que seria penosa essa mudança, porque aqueles que estão habituados às proporções antigas já formaram, com respeito a esse tipo de coisa, uma ideia do belo que assume a função de uma regra positiva e de uma norma que o uso e o costume são capazes de instituir com poder; um poder idêntico ao que eles exercem para atribuir a algumas normas políticas uma autoridade tão inviolável quanto pode ser aquela que o direito e a equidade conferem a todas as outras; se bem que estas se baseiam na equidade e na razão e também no consentimento daqueles que as recebem e a elas se submetem.”¹⁰⁵

A mudança de perspectiva entre Perrault, que já estava entre os “modernos” do século XVII, e J.-F. Blondel no século XVIII, como aponta Werner Szambien, é determinante: para o primeiro, “*el gusto es resultado de esa educación más avanzada entre las elites*”¹⁰⁶ e, portanto, é um gosto educado que “*permite percibir una modificación mínima en un orden es resultado de la costumbre, de un aprendizaje*”¹⁰⁷, representando um certo “*refinamiento adquirido por los depositarios de los conocimientos.*”¹⁰⁸; para o segundo, “*Toda a gente acha que o gosto é algo real: a dificuldade está em defini-lo.*”¹⁰⁹ Neste capítulo do *Cours*¹¹⁰, além de definir o gosto como um fenômeno real, distingue dois pares de subcategorias: o natural e o adquirido, por um lado, e o ativo e o passivo, por outro.

les Moeurs, les Dieux, la Politique; ces changements ont du nécessairement en produire les édifices que nous élevons; c'est pourquoi il seroit peut-être déraisonnable de vouloir aujourd'hui élever chez nous des édifices précisément dans le goût de l'antique; une pareille imitation feroit presque la censure de nos productions. Sans doute, les ouvrages des Anciens seront toujours des chefs-d'oeuvre; mais ils ne peuvent nous servir de modes: leurs Artistes peuvent bien nous apprendre à penser; mais nous ne devons pas penser comme eux.] A longa citação se justifica, além de sua eficácia na demonstração do olhar ‘moderno’ sobre a tradição praticado por J.-F. Blondel (diferentemente de Blondel, o velho), pela forma como representa uma abordagem específica da mimesis, o que será abordado com mais profundidade no capítulo “Arquitetura, estética, política”.

¹⁰⁴ Partimos da distinção entre os conceitos do belo e do gosto, simultaneamente à sua articulação: o belo, um juízo de valor e o gosto, um coadjuvante na justificativa social deste juízo.

¹⁰⁵ VITRUVÉ. **Les dix livres d'architecture de Vitruve**, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault.p. 106.[Il n'y a que le goût des intelligens qui auroit de la peine à souffrir ce changement, parce que ceux qui sont accoutumés aux anciennes proportions, se sont formé un idée du beau dans ce genre de choses qui tient lieu d'une règle positive et d'une loi que l'usage et la coutume sont capables d'établir avec un pouvoir égal à celui qu'ils ont d'attribuer à quelques-unes des loix politiques une autorité aussi inviolable que peut être celle que le droit et l'équité donnent à toutes les autres; quoique celles-ci soient fondées sur l'équité et sur la raison, et sur le consentement de ceux qui les reçoivent et qui s'y soumettent.]

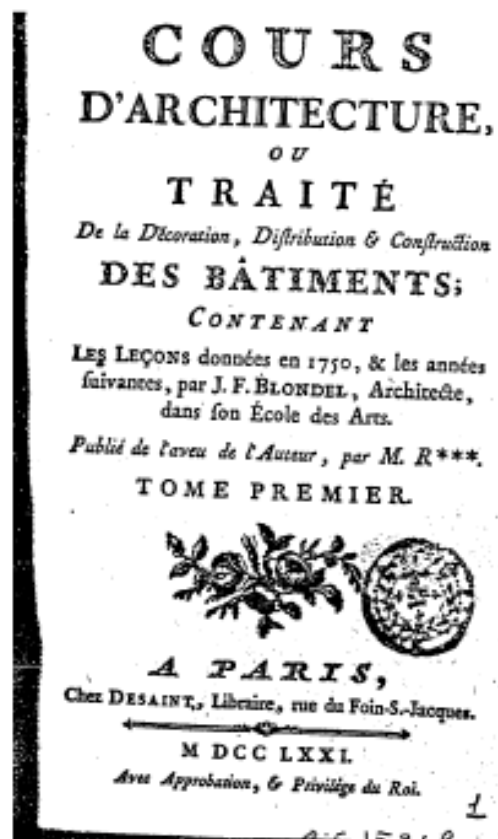
¹⁰⁶ SZAMBIEN, Werner. Op cit., p. 131.

¹⁰⁷ Idem, p. 132.

¹⁰⁸ Idem, p. 132.

¹⁰⁹ BLONDEL, Jacques-François. **Cours**, I: 448. [Chacun fait que le goût est chose de réel: la difficulté est de le définir.] Blondel dedica dezenove páginas do primeiro tomo do *Cours*, um capítulo inteiro, para a discussão do “gosto”.

¹¹⁰ Idem,ibidem. I: p. 448 a 466.



Cours d'Architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Tome I. Paris: Desaint Librairie, 1771. Capa.

É exatamente sob tais pontos de vista, descritos nos últimos parágrafos, que a história de J.-F. Blondel pode ser lida como uma alegoria da história da arquitetura entre os anos que marcam a publicação de seu primeiro livro e sua morte (1737 e 1774, respectivamente) – ou seja, estamos diante de um ‘caso’, uma história exemplar que, a despeito de preservar sua singularidade, muito nos diz para além dela mesma. Por força disso, o presente trabalho se pretende menos descritivo do que reflexivo, apesar de sua busca na precisão das fontes primárias, principalmente os textos dos tratados e outros livros publicados entre os séculos XVI e XVIII, com ênfase para os escritos de J.-F. Blondel e seus contemporâneos.

A aventura de Blondel é, sobretudo, uma aventura do pensamento. Um arquiteto formulando as margens de seu campo e, simultaneamente, buscando dar respostas assertivas para aquilo que sua sociedade e seu tempo lhe propusessem. A época era de mudanças intensas, e quem vivia a espessura de seu presente o pressentia. Munido dessa sensibilidade ele atravessou dois terços do século gravando sua marca na superfície escorregadia da história:

“El reinado de la serenidad clásica se prolongó hasta mediados del siglo. Entonces se apoderó de la arquitectura francesa una profunda inquietud [...] La agonía del viejo sistema desembocaba por doquier en el caos. Jacques-François Blondel, el

mejor profesor de arquitectura del siglo XVIII, era muy consciente de aquella inquietud y del inminente peligro.”¹¹¹

Tal sensibilidade, e o conhecimento adquirido no terreno da filosofia (particularmente no campo das discussões sobre o Belo e o gosto) são outro aspecto essencial para compreensão do que representou sua atuação para os rumos da arquitetura. Conforme afirmou Auguste Prost na sua biografia de Blondel, pela leitura de seus livros “*podemos reconhecer nele, além de um caráter diferenciado, um espírito verdadeiramente filosófico nas suas considerações gerais, um gosto superior e esclarecido nos seus julgamentos particulares sobre as coisas da arte.*”¹¹² Por todo o apresentado até o momento, não seria um erro dizer de Blondel que ele foi um dos mais iluministas entre os arquitetos de seu tempo, vinculado a tantos ramos do saber humano quantos a sua grande curiosidade pudesse alcançar. Sobre esse aspecto verdadeiramente humanista de sua personalidade, Prost ainda comenta:

“Sua obra, suas reflexões sobre sua arte tinham por complemento a leitura habitual, que assinalou ele em algum lugar como um dos deveres de um *honnête homme*. Horácio, Plutarco, Montesquieu, Buffon, eis os autores que ele praticava e que recomendava. Ele sabia que os recursos são provenientes de uma variedade de estudos, e o quão fácil podemos provê-los pelo hábito da leitura. Daí o conselho que ele dá quanto a este ponto a seus alunos. Independentemente das diversas ramificações das artes plásticas, nenhuma delas deve permanecer indiferente ao arquiteto, ‘*as Belas-Letras, a eloquência da cátedra, o direito, até mesmo o teatro lança luz sobre uma infinidade de temas relacionados à sua arte.*’”¹¹³

Provavelmente, surgiu dessa familiaridade com aspectos tão diversificados da cultura a aproximação entre Blondel e os enciclopedistas D’Alembert e Diderot, pensadores absolutamente inseridos no centro do debate que se processava então, a partir do qual foi gestado o pensamento estético formulado por Baumgarten e estruturado por Immanuel Kant algumas décadas à frente. Deste debate faziam parte a questão do ‘belo’ e do ‘sublime’, que já vinham sendo elaboradas por vários outros pensadores, como Edmund Burke, Shaftesbury e David Hume, embora aqui seja importante assinalar que o assim chamado pensamento estético não se desenvolveu como uma linha evolutiva claramente delineada entre de Burke e Shaftesbury a Baumgarten e Kant, passando por Diderot¹¹⁴:

¹¹¹ KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 163.

¹¹² PROST, August. Op. cit., p. 20 - [...on reconnaît en lui, outre un caractère distingué, un esprit vraiment philosophique dans ses considérations générales, un goût sûr et éclairé dans ses jugements particuliers sur les choses de l’art.]

¹¹³ Idem. Ibidem., p. 20 – [Ses travaux, ses réflexions sur son art avaient pour complément habituel la lecture, qu’il signale quelque part comme un des devoirs de l’honnête homme. Horace, Plutarque, Montesquieu, Buffon, voilà les auteurs qu’il pratiquait et qu’il recommande; il savait quelles ressources on tire de la variété des études, et avec quelle facilité on y pourvoit par l’habitude de la lecture. De là les conseils qu’il donne sur ce point à ses élèves. Independamment des branches diverses des beaux-arts dont aucune ne doit rester étrangère à l’architecte, ‘*les belles-lettres, l’éloquence de la chaire, le barreau, le théâtre même l’éclaireront sur une infinité d’objets relatifs à son art.*’]

¹¹⁴ O pensamento estético de Diderot era amplamente influenciado por suas leituras de Shaftesbury. Newton Cunha e J. Ginzburg escrevem numa nota ao verbete “Belo” de Diderot: “Poder-se-ia pensar que o interesse de Diderot pela questão do belo lhe viesse apenas de sua formação em humanidades clássicas, diretamente de Platão e Aristóteles. Mas não é bem assim. Na verdade, mais uma vez é Shaftesbury quem o leva a essa incursão.” E, além disso, o verbete sobre o ‘belo’ “se apoia sobretudo nas leituras de Wolff, discípulo de Leibniz, de Crousaz e dos empiristas ingleses, Shaftesbury e Hutcheson. Mas Diderot, mesmo retendo elementos destas fontes, e rejeitando outros, vai além em sua própria conceituação estética, estribado no P. André, e chega a uma formulação própria ao considerar, e isso já aparece na ‘Carta sobre os Surdos’, que a percepção das relações e da unidade entre as partes e o todo determinam o belo, concepção em que os ecos de Santo Agostinho se misturam aos prenúncios de Kant.” DIDEROT, Denis. **Obras IV – O enciclopedista: arte, filosofia e política**. Org. J. Guinzburg e Roberto Romano. Trad. Newton Cunha e J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 57 e 58.

“A estética de Leibniz não segue as mesmas linhas de Shaftesbury e Diderot. Sua estética abre caminho na Alemanha para um percurso lógico que conduz a transição da lógica para estética, cujo vértice é Baumgarten, caracterizada pelo intelectualismo oriundo de Descartes e ausente na obra de Vico. Esse intelectualismo procurou trazer a arte para a verdade matemática, subordinando a sensibilidade ao intelecto, buscando um belo objetivo e absoluto como condição da criação.”¹¹⁵

Somadas, as constatações sobre a aproximação de Blondel com os enciclopedistas colocam-no em cena como o que se pode qualificar de ‘arquiteto-crítico’, tomando-se o termo ‘crítico’ no sentido formulado no século XVIII, quando tudo e todas as coisas foram postas em suspenso para que tivessem seu papel reavaliado no âmbito da cultura ocidental – e é este ‘arquiteto-crítico’ que comparece no presente capítulo, de modo a ser situado no quadro de ideias que se desenvolvia à sua volta, e do qual fez parte ativamente.

A crítica de arte, tal como a entendemos hoje, é um produto da mudança de abordagem promovida pelo pensamento iluminista. Os ensaios de Diderot, Rousseau e Montaigne, tal como já o haviam feito os empiristas ingleses, inseriram a subjetividade no horizonte da teoria, ao mesmo tempo em que a estética se constituía como disciplina autônoma da filosofia, com sua abordagem ‘a partir do corpo’, ou seja, das sensações, da *aisthesis*, desalojando progressivamente a metafísica de sua longa permanência no centro do edifício teórico ocidental. A centralidade do corpo, tomando as sensações não mais como ilusões, mas como mecanismos de interpretação do mundo, converteu a crítica num exercício de pensamento que procurava, a partir da subjetividade da *aisthesis*, estabelecer um conjunto mínimo de regras que não levassem tal subjetividade ao extremo da impossibilidade de comunicação da experiência estética - ou, para nos atermos ao que era o foco principal no século XVIII, a questão era formulada do seguinte modo: se o belo é percebido por meio das sensações, e as sensações são particulares, de que modo se pode classificar um objeto como belo, e por consequência, outro como não-belo, dentro de uma coletividade? Das sensações seria possível formular uma regra que lhes deslocasse do puramente subjetivo para algum nível de universalidade?

O painel que se desenhava, em paralelo à mudança de muitos paradigmas do Ocidente, era singular, pois levou a crítica de arte a uma popularidade antes desconhecida, como descreve Peter Collins:

“La popularidad de la crítica de arte en la segunda mitad del siglo XVIII procede sin duda de los nuevos estudios de estética, y la influencia que sobre ellos ejerció la historiografía; antes de 1750 la crítica se hacía con referencia a las reglas objetivas universalmente aceptadas, después de 1750 se convirtió en un ejercicio literario subjetivo en el que las alusiones históricas, psicológicas y literarias daban los ingredientes intelectuales con los que los juicios artísticos aparecían mezclados.”¹¹⁶

A popularidade descrita por Collins provavelmente significava uma sintonia de pensamento entre o público (os cidadãos letrados) e esta mudança conjunta nos paradigmas da arte, da arquitetura e da crítica. E é exatamente a partir do Iluminismo e do pensamento de Shaftesbury, Burke, Hume, Diderot e Baumgarten, entre outros, que o pensamento ocidental dedica grande prioridade ao

¹¹⁵ MODERNO, João Ricardo. **Estética da contradição**. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2006. 2ª ed. revista. p. 321

¹¹⁶ COLLINS, Peter. Op. cit., p. 261

pensamento estético, como podem comprovar, no seu desdobramento, as obras estruturais de Kant, Hegel, Schelling, Schlegel, Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger, Benjamin e Adorno, para não citarmos muitos dos autores contemporâneos que se debruçam sobre essa questão.

Na interpretação de autores como Terry Eagleton¹¹⁷, a sintonia se verificava pelo perfeito paralelismo entre as demandas da nova classe emergente, que produzia a assim chamada revolução burguesa, e as demais manifestações do espírito humano. Não desejamos, no entanto, imprimir excessivo esquematismo à questão – como dissemos anteriormente, nossa abordagem pressupõe que as artes plásticas, a arquitetura, a literatura etc. não são apenas reflexos de uma realidade anteriormente dada: são, elas mesmas, um dos campos em que a realidade é produzida¹¹⁸. Nesse sentido, por exemplo, Eagleton afirma:

“Meu argumento, *latu sensu*, é de que a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social. É em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu este papel tão importuno na herança intelectual do presente. Porém minha tese é também a de que a estética, entendida num sentido determinado, coloca igualmente um desafio e uma alternativa poderosos a estas mesmas formas ideológicas dominantes.”¹¹⁹

O crítico aponta também, à diferença de outros intérpretes daquele período, que em relação aos discursos sobre arte, nada de absolutamente novo foi dito, não ocorreu nenhum corte epistemológico – como igualmente já apontamos neste trabalho, diversos valores estéticos são verificáveis desde o Renascimento, e mesmo na Antiguidade clássica. No dizer de Eagleton, não ocorreu “*nenhuma catástrofe teórica no centro do Iluminismo que produza uma maneira de falar sobre a arte de maneira inteiramente órfã de antecedentes intelectuais.*”¹²⁰ Não causa espanto, então, que Diderot seja leitor interessado de um devotado discípulo do neoplatonismo renascentista, o Conde de Shaftesbury. Numa nota explicativa ao verbete “Belo” escrito por Diderot na Enciclopédie, os tradutores J. Guinsburg e Newton Cunha esclarecem:

“Poder-se-ia pensar que o interesse de Diderot pela questão do belo lhe viesse apenas de sua formação nas humanidades clássicas, diretamente de Platão e Aristóteles. Mas não é bem assim. Na verdade, mais uma vez, é Shaftesbury quem o leva a essa incursão. Com efeito, em 1745, ao traduzir o ‘Ensaio sobre o Mérito e a

¹¹⁷ EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

¹¹⁸ A arquitetura e a arte, bem como o conhecimento humano em geral não é evidentemente consequência (reflexo) e sim produção. Produção que se dá no concreto, na atividade - que por sua vez não pode ser compreendida senão em conexão, em relação com os fenômenos do campo. O campo é o território da vida, não é o campo da arte e da arquitetura que está produzindo a realidade. Arte e arquitetura estão dentro do campo, fazem parte de uma rede de conexão e são produzidas pelos movimentos que aí se processam. Qualquer mudança num dos pólos, por consequência, afeta o outro.

¹¹⁹ Idem, *Ibidem.*, p. 8.

¹²⁰ Idem. *Ibidem.*, p. 9. O que pode ser amplamente verificável na leitura do verbete sobre o “belo”, escrito por Diderot, em que o filósofo retira seu conceito a partir das visões de Santo Agostinho, Platão, Shaftesbury e outros pensadores.

Virtude’, daquele autor, tem a sua atenção despertada para a questão do belo e do útil.”¹²¹

Estas observações, trazidas para o nosso campo, fazem incidir sobre a postura de Jacques-François Blondel a luz de uma enorme assertividade em seu tempo, visto que, ao modo de Diderot e outros filósofos, escritores, artistas, arquitetos e críticos, buscava em seu pensamento uma síntese entre aquilo que na tradição mantivesse a sua validade e atualidade, e as novas demandas do presente. Pode-se notar que críticos como Peter Collins e Emil Kauffman, por força de sua plataforma estético-política de fundamentar os valores do Movimento Moderno, acentuam a cisão entre a geração posterior a Blondel, na França (Ledoux, Boullée, De Wailly etc.), e seu professor, configurado como um personagem excessivamente preso a uma tradição que agonizava, tal como o *Ancien Régime* ou, no mínimo, dotando sua figura de tal ambiguidade que apenas a imagem dos arquitetos da geração posterior emergiriam com a força do novo. Esta esquematização associou superficialmente a abordagem de Blondel, e alguns de seus pares, trabalhando sobre as regras da tradição clássica, à ordem social do antigo regime; associou também a postura subjetivizante de Ledoux e Boullée, além da reformulação teórica mais evidente que está inscrita em suas obras, com a nova e ‘revolucionária’ ordem social, como se a arte ou a arquitetura exprimisse de modo imediato, sem qualquer filtro, a ordem político-social. Sem questionar o mérito e a envergadura teórica destes pesquisadores e críticos, que nos legaram estudos seminais, talvez seja possível dizer que suas interpretações do pensamento de Blondel foram por demais esquemáticas e serviram às suas argumentações em favor de um corte epistemológico na teoria da arquitetura a partir de meados do século XVIII, como transparece, mais do que implicitamente, no trecho de Collins que citamos acima. Tal corte, levado a efeito por mãos seguras e talentosas, teve o efeito colateral de eliminar a complexidade de um arquiteto e teórico como J.-F. Blondel, que se apresenta como uma articulação determinante na transformação das premissas que constituíam a disciplina em seu tempo.

O aporte ideológico presente na teoria em torno do Movimento Moderno produziu interpretações como as que se seguem:

“De vez en cuando, algunos profesores perspicaces, como Léonce Reynaud, se dieron cuenta de que lo que los estudiantes más necesitaban era el estudio de la tecnología de la construcción.”¹²²

“J.-F. Blondel buscó algún medio más fundamental por el que el plan pudiera indicar con precisión la apariencia general del edificio, e incluyo en sus conferencias una serie de análisis de tipos de edificios, pero estos eran tan elementales que resultaron virtualmente inútiles.”¹²³

“En palabras tales como ‘No olvidemos nunca imitar las obras maestras de nuestros antecesores’ es perceptible una fuerte dependencia que, por cierto, no resulta de ninguna coacción, sino de una inclinación voluntaria. Pero Blondel no se somete sólo a las leyes artísticas de otro tiempo, sino también a códigos de esferas extra artísticas. El arquitecto debe sujetarse a las proporciones del cuerpo humano, dar forma a columnas derivándolas de los árboles y diseñar el ornamento inspirándose

¹²¹ DIDEROT, Denis. **Obras IV – O enciclopedista: arte, filosofia e política**. Org. J. Guinzburg e Roberto Romano. Trad. Newton Cunha e J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 57.

¹²² COLLINS, Peter. Op. cit., p. 143.

¹²³ Idem. Ibidem., p. 225.

en flores y hojas. [...] A tal interpretación antropomórfica de las formas inanimadas se añade, como ulterior ley extraña, la ley de la sociedad, las demandas de la conveniencia.”¹²⁴

A imagem excessivamente esquemática apresentada pelo trecho acima reflete a determinação de Kaufmann em tornar-se o apóstolo de uma arquitetura autônoma, associada ao ideário do Movimento Moderno (e politicamente oposta à utilização, pelos regimes totalitários de então, de uma arquitetura neoclássica como base de suas representações), e Blondel situava-se mais para o lado oposto da linha por ele demarcada para separar a arquitetura autônoma de sua antípoda, a arquitetura heterônoma, caracterizada por Kaufmann pelo seu respeito aos modelos da tradição clássica. A citação acima foi retirada de um livro publicado em 1933. Já em 1952, diante do aprofundamento de suas pesquisas, e da modificação do quadro sócio-político, Kaufmann elabora um desenho de Blondel mais carregado de entretons, sublinhando características que também lhe possibilitavam um papel de *avant-garde* no contexto de seu tempo. Sobretudo, expressa a enorme importância de seus questionamentos para que os arquitetos da geração seguinte formulassem obras que se afastariam mais sensivelmente do modelo clássico.

Quando apontamos que, em sua historicidade, algumas interpretações de Blondel são simplificadoras e estabelecem a contraposição de um arquiteto formado dentro da tradição clássica contra o fundo teórico de outra tradição que se estabelecia, a “tradição do novo”, nosso objetivo era sugerir que existe um paralelo entre os preceitos estéticos de Blondel e o pensamento de seu contemporâneo Denis Diderot, e é por força deste paralelo que Blondel desamarra-se de uma visão enrijecida da *mimesis*, fazendo com que sua relação com a tradição significasse criação, e não simplesmente a *imitatio*. Uma comparação entre o verbete sobre o “Belo”, escrito por Diderot para a Enciclopédia, e o capítulo sobre o Belo elaborado por Blondel para seu *Cours d’Architecture* é muito esclarecedora quanto a este ponto, bem como o verbete “*Architecture*”, escrito pelo arquiteto para a Enciclopédia de Diderot e D’Alembert. Na verdade, a formulação do arquiteto sobre uma questão em completa reavaliação naquelas décadas, continha uma fina percepção, tão apurada quanto a de seu contemporâneo e concidadão Diderot. É o próprio Emil Kaufmann quem nos diz:

“Blondel fue uno de los primeros en declarar: ‘*El gusto es una cuestión individual y es indeterminado.*’ Esta observación era un atrevido desafío en una época en que los antiguos eran todavía las primeras, y casi las únicas, autoridades, y conecta Blondel con los siglos XIX y XX.”¹²⁵

E Patte declarou, postumamente, sobre seu mestre:

“Lá [na *Royal Académie*], ele mostrou seu talento para ensinar, e todo o conhecimento que tinha adquirido no silêncio de seu gabinete; é ali que ele preparava uma venturosa revolução no estilo de nossa arquitetura, enquanto não cessava de notar a frivolidade das formas caprichosas que tinham começado a se

¹²⁴ KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier**: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985. p. 33-34.

¹²⁵ KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 67.- A citação de Kaufmann é referenciada como sendo de *Architecture Française*, vol. I, p. 23. [...il paroit que le goût soit personnel et indéterminé.]

introduzir, em oposição ao ‘belo masculino’ das obras-primas dos grandes mestres. É importante não permitir que se ignore que nós temos essa obrigação.”¹²⁶

Traçado o breve painel sobre a obra e as ideias de Jacques-François Blondel, bem como tendo apresentado alguns dos vínculos que este possuía com o pensamento de seus contemporâneos acerca de questões estéticas e relativas à prática profissional, estão criadas as condições para examinarmos os termos em que, na obra teórica do arquiteto, é posta a discussão em torno dos dispositivos de composição, além de comparar com o desenvolvimento feito por outros autores, anteriores e contemporâneos a ele, sobre o mesmo tema. É o que será apresentado na terceira parte do capítulo 1, como se segue.

¹²⁶ Apud PROST, August. Op. cit., p. 13 - [C’est là qu’il déploya son talent pour enseigner, et toutes les connaissances qu’il avait acquises dans le silence du cabinet ; c’est là qu’il prépara une heureuse révolution dans le goût de notre architecture, en ne cessant de faire sentir la frivolité des formes capricieuses qui avaient commencé à s’y introduire, par opposition aux beautés mâles des chefs-d’oeuvres des grands maîtres. Il est important, ajoute-t-il, de ne pas laisser ignorer qu’on lui a cette obligation.]

1.3. BLONDEL E SEU POSICIONAMENTO TEÓRICO

“No fundo, todas as épocas são épocas de transição.”¹²⁷

A partir do direcionamento dado ao presente trabalho, e no contexto do que já foi exposto sobre Jacques-François Blondel, ressaltamos o apurado sentido ético que este aplicava não somente ao exercício profissional, mas também à teoria da arquitetura, que deveria expressá-lo. Sob este aspecto, Blondel pode ser caracterizado como um teórico eminentemente ligado à tradição clássica, onde o bom, o belo e o útil são uma coisa só, indistinguível e inseparável¹²⁸. O belo não existiria independente do bom e do útil. No pensamento ocidental já estava em gestação a estética como disciplina autônoma da filosofia, e não se pressupunha mais uma relação tão absoluta entre aquelas três qualidades no mesmo objeto; entretanto, o campo das ideias, em seu embate, não se configura como algo linear e isento de desvios, interferências, erros, e todo tipo de combinação, interseção e sobreposição entre conceitos – daí a necessidade, na maior parte das vezes, de tentar evidenciar neles uma genealogia. Por este motivo, pela relevância que os conceitos de *convenance* e *caractère* assumiram na França dos séculos XVII e XVIII, tendo a obra escrita de Blondel como um de seus teatros, torna-se necessário que nos detenhamos um pouco em torno deles. Na transição em que a obra blondeliana se situa, se é que não podemos afirmar que toda ela representa, em si, uma transição, desenvolvia-se cada vez mais a ideia de que a forma de um edifício deveria expressar o propósito do qual ele estava investido:

“Se comprenderá por qué un teórico clásico como J.-F. Blondel, en la escuela de arquitectura decía a sus estudiantes que el estilo, en arquitectura, significaba el carácter, que se debía elegir en relación con el propósito de un edificio, y era por lo tanto la poesía de la arquitectura. Del mismo modo que había poesía sagrada, épica y pastoral, también había la arquitectura sagrada, épica y pastoral, y de lo mismo modo que la poesía era elegante o pomposa, también la arquitectura podía expresar estados de ánimo apropiados a la finalidad del edificio.”¹²⁹

¹²⁷ CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. V. 6 p. 1396

¹²⁸ Ver BLONDEL, Jacques-François. **Cours**. Tomo 1, p. 401-410.

¹²⁹ COLLINS, Peter. Op. Cit., p. 58-59. O propósito, como conceito, é o precursor da função na arquitetura moderna, ainda que guarde, em relação a ela, certas particularidades, principalmente no terreno da expressão que não está contido nos

Collins sublinha ainda que a ambição de Blondel seria estabelecer distinções muito complexas de carácter, não apenas entre edificações de usos diferentes, mas entre as várias ‘gradações’ ou ‘categorizações’ possíveis entre edificações de um mesmo uso. Por exemplo, entre os diversos tipos de igrejas, ou os inúmeros tipos de casas. Neste último caso, está clara a interseção entre o conceito de *convenance* e *caractère*. No entanto,

“Muchas de sus ideas sobre el modo de expresar estas distinciones eran arbitrarias y poco prácticas, y la Academia de Arquitectura Francesa, que en aquel tiempo era bastante realista, no dudó en decírselo cuando él les expuso ideas en 1766. Pero este ideal era, de por sí, claro y firme, y procedía de la convicción de que cada edificio debía llevar la marca de su destino particular, poseyendo un carácter, que desligado de cualquier símbolo escultórico, determinara su forma general e indicase la finalidad del edificio.”¹³⁰

Todo o empenho de Blondel era no sentido de trazer a arquitetura para uma linguagem clássica ao mesmo tempo pura e renovada, em consonância com os tempos que se apresentavam. Este propósito de Blondel faz com que seu arquétipo como teórico possa ser comparado a uma figura bifronte: uma face voltada para o passado, a tradição, enquanto outra tenta divisar no presente o caminho que se abre para um futuro absolutamente insondável. Das inúmeras análises de edifícios contidas nos volumes do *Cours*¹³¹ não emerge o sentido histórico senão pela comparação com o modelo clássico; contudo, esse modelo clássico é atualizado, ressemantizado em atenção e resposta às mudanças do mundo no qual estava imerso. Outro sintoma da ambiguidade blondeliana é o fato de que os quatro volumes que constituem a *Architecture Française* são ao mesmo tempo história e análise crítica, dentro do espírito iluminista no qual se impregnava o meio intelectual em torno a Blondel¹³². Do centro desse contexto, que mesclava tradição e modernidade, o arquiteto-professor-teórico buscava o redimensionamento de sua atividade:

“La misma analogía fue utilizada por primera vez por un arquitecto, cuando J.-F. Blondel afirmó que ‘la arquitectura es como la literatura; el estilo simple preferible al estilo complicado, ya que una gran frase sólo se debilita al intentar engrosarla con palabras pomposas: La arquitectura es como la poesía, todo ornamento que sólo es ornamento está de más. La arquitectura, por la belleza de sus proporciones y la elección de su disposición, se basta a si misma.”¹³³

Apesar de não ter sido, como nos reporta o crítico inglês, o primeiro arquiteto a fazer tal analogia (pelo menos Germain Boffrand já havia feito a mesma analogia antes, em seu livro, e o pensamento da estrutura comum entre arquitetura e poesia era, de certo modo, recorrente em alguns tratados),

limites do conceito da função. A função, no entanto, não é totalmente coincidente nem com o “propósito” nem com a *dispositio* e, *per se*, demandaria um estudo mais aprofundado que foge aos limites do presente trabalho.

¹³⁰ Idem. Ibidem., p. 59. Esta premissa será de fundamental importância para o entendimento da passagem entre *convenance* e *caractère*, que a obra escrita de Blondel encena com precisão, o que será melhor apresentado no Capítulo 3, “Esboço de uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura.”

¹³¹ Por exemplo, BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 2, p. 401-410.

¹³² D’Alembert e Diderot, entre outros pensadores da época, tiveram relações com Blondel, de tal modo que ele escreveu diversos verbetes relativos à arquitetura na *Encyclopedye*, além do já citado verbete principal *Architecture*. A ideia seria formar, na *Encyclopedye*, um corpus de conhecimento da disciplina, como ocorreu com diversas outras. Sabemos, no entanto, que Blondel, em dado momento, se desligou deste projeto, que foi concluído por outro arquiteto.

¹³³ COLLINS, Peter, op. cit., 184.

o pensamento de Blondel que se expõe nesta citação exemplifica como o olhar para a tradição, no seu caso, representa uma profunda atualidade, uma determinante opção pelo presente, na medida em que tenta domar-lhe as contradições: se, para tal fim, a tradição era a melhor ferramenta, desde que não se tornasse uma âncora ou um grilhão, não havia outro caminho a tomar – os seculares preceitos da retórica permaneciam válidos, mas neste momento combinados com a pluralidade e complexidade demandadas pela sociedade:

“[...] a mediados del siglo XVIII, la prosa se diferenciaba de la poesía sólo en que era menos refinada y que, en una época en que la palabra ‘estilo’ significaba precisamente el tipo de expresión apropiada a la composición literaria, los teóricos arquitectónicos tendían a describir el estilo arquitectónico por analogía con la poesía. ‘Estilo’, escribió J.-F. Blondel, en sentido figurativo, es la poesía de la arquitectura; el color es el que contribuye a hacer que todas las composiciones sean verdaderamente interesantes. El estilo adecuado a los diferentes temas es el que provoca la infinita variedad de edificios del mismo tipo o de tipos diferentes. En una palabra, en este sentido, el estilo arquitectónico, es como el estilo de la elocuencia.”¹³⁴

O imbricamento entre os preceitos da arte retórica e os da arquitetura (como herança do texto vitruviano e de como se deu a construção da cultura no Ocidente, notadamente em algumas obras, como nos tratados de Alberti) e essa comparação entre arquitetura e poesia nos remetem a outras reflexões. Para Aristóteles, no tratamento que deu à arte retórica em sua maturidade, são três os meios de persuasão: *ethos*, *pathos* e *logos*¹³⁵ (e não podemos esquecer que, para ele, a retórica é uma *techné*, uma arte). O *logos* se refere à consistência interna do discurso, visa à persuasão pela razão, por meio de raciocínio indutivo ou dedutivo. O *ethos* liga-se à credibilidade ou confiabilidade do orador, e é o termo grego para ‘caráter’. O *pathos*, entendido geralmente como paixão, ou emoção, tem sua tradução clássica como sofrimento ou experiência. Aristóteles, que inicialmente recusava a utilização do *pathos* na retórica, passa a dar-lhe um lugar ao lado de *ethos* e *logos* na sua obra madura, correspondente ao livro II da Retórica. O *pathos* era valorizado apenas na arte poética por, literalmente, provocar a ‘empatia’ no público. Esta ‘empatia’ (a ação do *pathos*) passa a ser admitida na filosofia aristotélica, então, como um importante elemento para o convencimento pelo discurso. Como explica Armando Plebe,

“[...] no segundo livro da Retórica lança-se de novo uma ponte entre retórica e poética: a paixão assume aí a dignidade de uma *téchne*;¹³⁶ é, pois, universalizada, assim como na purificação das paixões (*kátharsis phatemáton*) da poética. Deste modo, entre retórica e poética cria-se, em Aristóteles, mais do que uma simples analogia. Trata-se de duas atividades que explicam em campos diferentes a mesma coisa: assim como no âmbito das paixões cantadas pela poesia a catarse poética realiza uma função esclarecedora, projetando sobre as coisas acontecidas a luz da possibilidade universal, assim também, no âmbito da demonstração retórica,

¹³⁴ Idem. Ibidem., p. 185.

¹³⁵ “A partir desse próêmio à “retórica recente” de Aristóteles, a retórica centralizar-se-á sempre nesses dois elementos fundamentais: o *ethos* e o *pathos*, que apenas de forma aproximada podem ser traduzidos por ‘caráter’ e ‘paixão’. De fato, ‘*ethos*’ é não só ‘caráter’ mas atitude, costume, moralidade, elementos todos que aparecem na disposição do orador que fala. Por sua vez, ‘*pathos*’ não é paixão no puro sentido de uma inflamada emoção, mas é o mundo todo da irracionalidade emocional.” PLEBE, Armando. **Breve história da retórica antiga**. Trad.: Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 42-43. Para um maior detalhamento destes três princípios, além do mencionado livro, ver também <http://courses.durhamtech.edu/perkins/aris.html>.

¹³⁶ Esta abordagem é essencial para compreender, como tentaremos demonstrar à frente, a passagem de *convenance* a *caractère*.

ilumina de modo não diferente as paixões humanas à luz do silogismo retórico ou entimema.¹³⁷

Assim, a aproximação que Boffrand e Blondel fazem entre arquitetura e poesia neste momento não é fortuita, uma vez que ocorre no mesmo intervalo de tempo em que ambos começam a formular o *caractère* como princípio compositivo, ou dispositivo de composição, derivado de *convenance* – a ideia é que se crie uma ‘empatia’ (*pathos*) imediata entre o edifício e o observador, por meio da plena compreensão (*logos*) de seu propósito (*ethos*), pela identificação entre imagem (signo) e destinação (conteúdo) do edifício. Este ponto será melhor desenvolvido no capítulo 2 ‘Esboço para uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura.’ No presente contexto, podemos destacar uma interessante passagem de Boffrand:

A arquitetura, embora pareça que a sua finalidade é o uso do que é material, é suscetível de diferentes gêneros que compõem suas partes, por assim dizer, impulsionados pelos diferentes caracteres que ela traz aos sentidos. Um edifício, por sua composição, expressa [conteúdos] como em um teatro, que a cena é pastoral ou trágica, que é um templo ou um palácio, um edifício público para determinado uso, ou uma casa particular. Estes edifícios, por sua distribuição, pela sua estrutura, pela maneira como são decorados, deve anunciar sua destinação [seu uso] ao espectador e se não o fizerem, eles pecam contra a expressão, e não são o que deviam ser. É o mesmo com a poesia: há gêneros diferentes, e o estilo de um não convém ao outro: Horácio deu excelentes princípios em sua arte poética, e não tendo ele jamais pensado em arquitetura, me parece que estes princípios tinham tanto a apresentar, que eu cresci por poder adotá-los, e fazer uma aplicação muito mais justa que aquelas que foram dadas para Arquitetura pelos Antigos e pelos Modernos, e podem ainda enriquecê-las com um caráter mais sublime.¹³⁸ [tradução nossa]

Deste texto podemos destacar:

- (a) a comparação analógica entre arquitetura e poesia e a comparação entre construção e linguagem vernácula;
- (b) a arquitetura como algo superior à construção, como o Belo ou o Sublime entranhados numa construção, constitutivamente;
- (c) a menção renovada à arte da retórica, como se fez, velada ou abertamente, desde Vitruvius;
- (d) a aproximação ao *pathos* na elaboração dos projetos.
- (e) o corte operado com os princípios em discussão na *querelle* entre modernos e antigos, antecipando a nova correlação de forças da modernidade.

¹³⁷ PLEBE, Armando. Op. cit., p. 44-45.

¹³⁸ BOFRAND, Germain. Op. cit., p. 16-17. [L'Architecture, quoiqu'il semble que son objet ne soit que l'emploi de ce qui est matériel, est susceptible de différents genres qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les différents caractères qu'elle fait sentir. Un Edifice par sa composition exprime comme sur un Théâtre, que la scène est Pastorale ou Tragique, que c'est un Temple ou un Palais, un Edifice public destiné à certain usage, ou une maison particulière. Ces différents Edifices par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination: et s'ils ne le font pas, ils pechent contre l'expression, et ne sont pas ce qu'ils doivent être. Il en est de même de la Poésie: il y en a de différents genres, et le style de l'un ne convient pas à l'autre: Horace en a donné d'excellents principes, dans son Art Poétique; et quoi qu'il n'ait jamais pensé à l'Architecture, il m'a paru qu'ils y avoient tant de rapport, que j'ai crû qu'on pouvoit les y joindre, et en faire une très-juste application à ceux qui nous ont été donnés pour l'Architecture par les Anciens et par les Modernes, et qu'ils pourront encore les enrichir d'un caractère plus sublime.]

Dentro da mesma pequena comunidade de arquitetos¹³⁹, aqueles alunos de Blondel que constituiriam a geração que ampliou o giro conceitual na teoria e na prática arquitetônicas, tais como Boullée e Ledoux, desenvolveram o conceito de *architecture parlante*, que não era outra coisa senão o desdobramento da mesma ideia tão tradicional da disciplina, tendo Ledoux declarado que “*la arquitectura es a la construcción lo que la poesía a la literatura: es el dramático entusiasmo por el oficio.*”¹⁴⁰ Dentro do jogo de forças em que se debatiam a arquitetura e a engenharia, eis que a tradição era novamente uma aliada dos arquitetos para a definição de seu campo disciplinar, mas não por força de um olhar passadista – a tradição referenciava os princípios mesmo da disciplina, seu investimento no aspecto simbólico das construções, aliado ao nascente planejamento. Esta definição era atravessada por visões diversas; por exemplo, vários teóricos posteriores a Blondel, o velho, definiram a arquitetura como ‘a arte de construir’ (podemos encontrar, na Biblioteca da França, vários tratados digitalizados contendo em seu título a expressão ‘*l’art de bâtir*’), embora tal definição não esteja inscrita na tradição, não faça parte do texto vitruviano nem dos tratadistas do Renascimento que se baseavam em Vitruvío. No capítulo ‘*De la sublimité de l’Architecture*’ de seu *Cours*, Blondel assim define a complexidade que envolve o labor da arquitetura:

“Para chegar à sublimidade da Arte, devem unir-se em sua produção, o conhecimento, o talento, a beleza, a coerência, a conveniência, a solidez e comodidade; contudo, é preciso lembrar que o espírito metódico, a calma, a meditação, podem produzir um bom arquiteto e que o talento, a alma, o entusiasmo, elevam o artista para o sublime: que define o espírito, que o sentimento pinta, e que dá vida para todas as produções.”¹⁴¹

Todas as nuances dos textos de Blondel presentificam a fusão entre a modernidade nascente e a tradição balizadora, sendo o arquiteto o portador da possibilidade das construções não serem apenas construções, técnica aplicada, mas arquitetura:

“Para um edifício, ou melhor, para que a arquitetura possa ser dita verdadeiramente admirável, é necessário que a beleza da ordem exterior de um edifício, a comodidade do interior e solidez em sua construção não se contradigam e que estes três propósitos pareçam ser unidos de modo a não deixar absolutamente nada a desejar.”¹⁴²

¹³⁹ Nas atas das reuniões da *Académie Royale d’Architecture*, conforme consta de sua publicação por Henry Lemmonier, constam em média a assinatura de vinte arquitetos, às vezes descendo a dez, ou subindo algo em torno de vinte e cinco – ou seja, estamos falando de uma comunidade muito pequena.

¹⁴⁰ COLLINS, Peter. Op. cit., p. 185.

¹⁴¹ BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 1, p. 377-378. [Pour arriver à la Sublimité de l’Art, il faudroit réunir, dans ses productions, le savoir, le génie, la beauté, la régularité, la convenance, la solidité et la commodité; mais cependant il faut songer que l’esprit méthodique, la méditation le flegme, peuvent produire un bon Architecte, et que le génie, l’ame, l’enthousiasme, élevent seuls l’Artiste au sublime: que l’esprit définit, que le sentiment peint, et que celui-ci donne la vie à toutes les productions.]

¹⁴² Idem. Ibidem., p. 382-383. [Pour qu’un édifice, ou plutôt pour que l’Architecture puisse être trouvée véritablement admirable, il faut donc que la beauté de l’ordonnance des dehors d’un bâtiment, la commodité des dedans et la solidité de sa construction ne se démentent jamais et que ces trois objets y semblent réunis de maniere à ne laisser rien à desirer absolument.]

Pode-se entrever nesta última declaração de Blondel o viés racionalista que expressa; contudo, ao nos utilizarmos do termo ‘racionalismo’, retiramos dele o lastro semântico com que, num primeiro momento, a Revolução Industrial, e posteriormente, o Movimento Moderno na arquitetura (como resposta àquele primeiro momento) o investiram. Isto porque o racionalismo professado por Blondel não é excluyente, como já se pôde observar no contexto geral de todos os excertos aqui incluídos: a tríade dos princípios vitruvianos - *firmitas, utilitas e venustas* – permanece como base indissociável de seu edifício teórico. A operação que Blondel aplica sobre aqueles princípios é um reordenamento e uma ressemantização (não reducionista, muito ao contrário) que lhes trouxesse uma atualidade incontestável. Um dos reordenamentos ou ressemantizações que ocorrem dentro do pensamento de Blondel é a grande importância conferida ao planejamento, antiga *distributio*, herdeira direta da *utilitas* vitruviana. No contexto da investigação da importância que a valorização do planejamento trouxe para o desenvolvimento do que veio a se chamar ‘arquitetura moderna’, o crítico Peter Collins analisa:

“Incluso los críticos del siglo XVII y principios del XVIII se dieron cuenta de que el planeamiento tenía una importante influencia en el carácter visual de la arquitectura (aunque la importancia estética de la ‘utilitas’ procede de la antigüedad remota). El primer libro de J.-F. Blondel (1737) se titulaba *Sobre el planeamiento de casas en el campo*.”¹⁴³

Como motor deste crescimento da importância do planejamento (*distribution*) na teoria e na prática dos arquitetos daqueles séculos, comparece o fato de que a complexidade na qual a sociedade vinha se investindo reclamava novos e igualmente mais complexos programas para a elaboração de projetos, fossem eles de casas urbanas, casas de campo, edifícios públicos, estabelecimentos comerciais, hospitais, teatros etc.; mais que isso, ainda, foi o surgimento de novos tipos de edifício, como resultado do desenvolvimento da administração pública, num primeiro momento, e da Revolução Industrial, no século seguinte ao de Blondel. Ainda é Collins quem exemplifica o impacto de tais mudanças na elaboração de projetos arquitetônicos, quando elenca os temas do *Grand Prix de Rome* ao longo do século XVIII, apontando a grande modificação dos programas propostos a partir de 1744.¹⁴⁴ Os exemplos fornecidos pelo crítico são emblemáticos: 1732, pórtico de uma igreja; 1734, altar principal; 1737, escadaria; 1739, estúbulos para um palácio real. A partir desse momento se processa o ‘corte’, uma guinada para programas de complexidade sensivelmente maior e, mesmo, grandiosos: 1748, uma Bolsa; 1757 e 1761, uma sala de concertos; 1764, uma escola; e “entre 1767 y 1789 predominaron los grandes edificios públicos, con temas como ‘casa de aduanas’, ‘teatros’, ‘arsenales’, ‘hospitales’, ‘baños termales’, ‘colegio de medicina’, ‘prisiones’ y ‘museos’.”¹⁴⁵

Mas não foi apenas a complexificação da sociedade que deu origem à importância adquirida pelo planejamento, como se observa na obra escrita de Blondel. Novas mudanças na interpretação do conceito de *mimesis* também fundamentam esta inflexão na abordagem do projeto, como claramente expresso por Kaufmann:

“El concepto de lo ‘natural’ había adquirido un nuevo significado a finales del siglo XVIII. Dejó de significar la imitación de la naturaleza orgánica, para convertirse en la adaptación racional de las formas a su utilidad, y su conformidad al material. Este

¹⁴³ COLLINS, Peter. Op. cit., p. 223.

¹⁴⁴ Observemos que J.-F. Blondel foi admitido na Academia Real em 1755 e lá permaneceu por dezenove anos, até seu falecimento, em 1774.

¹⁴⁵ COLLINS, Peter. Op. cit., p. 224-225.

nuevo punto de vista está reflejado en un pasaje de *L'Architecture Française* de Blondel que trata de la organización natural de la planta. Obviamente la planta 'natural' no tiene nada que ver con un modelo tomado a la naturaleza; era la planta lógica o práctica, en oposición a aquella orgánica y ornamental del Barroco.”¹⁴⁶

Como foi possível observar até aqui, a atenção de Blondel era um leque aberto a todos os aspectos de seu tempo, e seu pensamento não reduzia a quadros esquemáticos, por qualquer desejo de método, a variedade e as contradições da realidade em que estava imerso. Contudo, seu espírito aberto e não totalizante buscava incessantemente uma possível síntese que, por sua perspicácia e verticalidade, produzisse uma arquitetura que se pudesse entender como válida. Talvez este tenha sido o seu impulso para tornar-se um teórico e um professor mais que um profissional dedicado ao projeto e à construção. Seu maior compromisso era com o desenvolvimento e a difusão do conhecimento – um compromisso eminentemente iluminista.

Sua postura diante do presente foi, simultaneamente, inquisitiva e metódica. Antoine Picón fala do seu “alto grau de receptividade aos problemas de sua época”¹⁴⁷ e Kaufmann anota que ele “contemplaba preocupado los acontecimientos en uno de los momentos más cruciales de la historia de la arquitectura”¹⁴⁸ e, a partir de um olhar mais demorado sobre a abrangência de sua obra escrita é impossível não impressionar-se pela curiosidade tão aberta que perpassa seus escritos, aliada ao rigor que era, igualmente, uma de suas marcas distintivas. Pelo fato de nossa época ainda ser impregnada pela cultura do novo ou, como formulou Harold Rosenberg no fim da década de 1950, pela “tradição do novo”¹⁴⁹, não é tarefa simples entendermos, com os olhos de hoje, o quanto de Blondel seria progressista e o quanto seria conservador – se é que tais noções podem ser aplicadas àquele momento do modo como as entendemos hoje¹⁵⁰, o que não é de todo provável.

O mencionado rigor que o caracterizava era muito próximo à postura cartesiana de Perrault, na medida em que tudo deveria ser posto à prova, tudo deveria ser medido e analisado para que, a partir desta materialidade, se extraíssem conclusões que conduzissem a uma teoria, e não a partir de abstrações. Excepcionalmente característico deste procedimento é a crítica feita a François Blondel, o velho, e Briseaux em seu *Architecture Française*. A passagem é tão emblemática que a transcreveremos inteira, no sentido de preservar-lhe o vigor e até mesmo o humor. Blondel está desenvolvendo uma análise das medidas e proporções do Louvre, outrora criticadas por seu homônimo, François Blondel; as medidas a que se refere o texto foram todas conferidas, *in loco*, por ele, de modo a realizar uma ‘comparação’ entre projeto e obra, que pudesse ser transportada para um cotejamento entre teoria e prática. Tendo conferido as medidas do palácio, e confirmando suas liberdades em termos de proporção “entre as partes”, Blondel remete à crítica feita por Blondel, o

¹⁴⁶ KAUFMANN, Emil. Op. cit., 1980. p. 66.

¹⁴⁷ PICÓN, Antoine. Op. cit., p. 48.

¹⁴⁸ KAUFMANN, Emil. Op. cit., 1974. p.165.

¹⁴⁹ ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. [“Mas a única tradição vital da arte do século XX a que poderá recorrer a crítica é a derrubada da tradição.” – p. 54]

¹⁵⁰ Não podemos transportar para os séculos XVII e XVIII as noções que temos internalizadas sobre o que seja ‘progressista’ ou ‘conservador’, noções seguramente impregnadas da semântica das vanguardas históricas, por um lado, e de seu uso político por outro: a combinação destes dois campos de origem semântica já foi responsável, na teorização de questões do século XX, por mal-entendidos de toda ordem. Se as transportarmos para aqueles séculos, mais nebuloso se torna o terreno: é, a priori, imediata a associação da figura de Perrault a uma postura progressista, assim como a de François Blondel à sua antípoda, conservadora. No entanto, como veio provar o estudo de Anthony Giddens, constante de nossa bibliografia, François Blondel, o velho, era também, por muitos motivos, um progressista. A relação estreita com a tradição, compartilhada por Perrault e Blondel, o velho, embaralha os sinais – a diferença entre as duas posturas estava na forma como se dava a relação com a mesma tradição.

velho, ao projeto de Perrault. Decide então pôr à prova o primeiro, comparando um de seus projetos com a obra realizada. O resultado é muito interessante, como poderemos ler no texto abaixo transcrito na íntegra:

“A balaustrada que coroa o edifício era cerca de dois terços da altura do entablamento, sendo 6 pés 9 polegadas 5 lig., e o entablamento, 9 ½ pés. A base da balaustrada que suporta, tem a metade da altura do parapeito, e o comprimido, cerca de um terço da altura do parapeito; sendo este último 2 pés e 6 polegadas 8 lig. e comprimento 9 polegadas 6 lig. Observamos que a altura do balustre parece pequena se comparada ao diâmetro da Ordem, e a base um pouco elevada, de acordo com os exemplos modernos mais célebres que mencionamos em nossa introdução. Esta mudança na proporção se deve, provavelmente, como já foi observado acima a propósito do entablamento, que o comprimento desta fachada, a sua grande altura e sua ordem colossal, obrigaram Perrault a buscar novas divisões para as partes, que correspondessem às dimensões gerais de todo o edifício; consideração para a qual temos pendido, de que era preferível fornecer as medidas exatas deste trabalho, que encontramos no local, em vez de afetar um ar de homem culto, na tentativa de reduzir procedimentos matemáticos, que não teriam nada desse ideal, como todas as dimensões do edifício. Vários autores modernos têm caído neste entusiasmo, sem excetuar nem mesmo François Blondel, uma vez que ele observa em seu *Cours d'Architecture*, p. 623, que as medidas que nos fornece da porta de S. Denis como relativas aos princípios de sua teoria, não estejam relacionadas com este monumento, do qual ele tinha, no entanto, fornecido os desenhos (ver o que dissemos sobre esta porta no volume anterior, p. 10). O mesmo entusiasmo foi seguido pelo falecido Sr. Briseux uma vez que, em seu ‘Tratado do belo essencial nas Artes’, onde encontramos a mesma Porta S. Denis descrita, e não de acordo com sua execução, mas tal como Blondel havia relatado. Sr. Briseux se deixou, sem dúvida, influenciar pelo alto conceito que formara do arquiteto, e pelas propriedades que ele atribui aos números e relações geométricas e harmônicas, de modo que ele queria a qualquer preço que fossem, para ostentar teoria, e preferiu a especulação à prática, embora ele próprio tivesse reconhecido, em mais de uma ocasião, o fracasso dessas combinações. Este arquiteto, que também não estava destituído de mérito, e no livro, onde há várias coisas interessantes, extraiu a sua opinião daquela que exprimiu François Blondel, ao qual ele fez um elogio exagerado, ao declarar-se contra Perrault, sem atentar, entretanto, que Blondel não só desmentiu-se em seu Curso de Arquitetura, como fica provado pelo exemplo da Porta S. Denis, mas caiu no mesmo caso acerca da Rotunda, que ele nos apresenta no mesmo livro, e cujo sistema por ele estabelecido não tem absolutamente nenhuma conexão com as medições muito precisas que Desgodetz nos deu nos seus ‘Edifícios da Roma Antiga’. Tudo isso mostra claramente partidarismo por parte de nosso Aristarco moderno, cuja negligência é de fato dificilmente perdoável e insuficiente para referendar um autor sem anteriormente compará-lo com os que escreveram sobre a mesma matéria, mas também é necessário verificar as medidas de monumentos que ele traz para o debate e a partir dos quais queremos estabelecer princípios que nós ousamos citar como de tanta autoridade.”¹⁵¹

¹⁵¹ BLONDEL, Jacques-François. **Architecture Française**. Tomo 4. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1752-1756. p. 44-45. [La balustrade qui couronne cet édifice a environ les deux tiers de la hauteur de l'entablement, étant de 6 pieds 9 pouces 5 lig., et l'entablement, de 9 pieds et demi. Le socle de cette balustrade qui soutient les balustres, a la moitié de toute la hauteur de la balustrade, et la tablette, environ le tiers de la hauteur du balustre; ce dernier ayant 2 pieds 6 pouces 8 lig. et la tablette 9 pouces 6 lig. Nous observerons que la hauteur du baluste paroît petite, comparée avec le diametre de l'Ordre, et la tablette un peu forte, suivant les exemples modernes les plus célèbres que nous avons rapportés dans notre Introduction. Ce changement de proportion provient sans doute, ainsi qu'il a déjà été remarqué plus haut a propos de l'entablement, de ce que la longueur de cette façade, sa grande hauteur et son ordonnance colossale, ont obligé Perrault

O que se pode perceber (para além da palavra dotada de um humor ferino em relação à falta de autenticidade e verdade), em primeiro lugar, é que Blondel trata de afastar qualquer abstração em sua abordagem da arquitetura: a arquitetura é uma ideia materializada em construção e, a despeito de toda a importância dos textos, tratados e desenhos, o objeto construído representa a verdade da arquitetura, na mesma linha que pensava Perrault quando trabalhou sobre o resultado das medições efetuadas por Desgodetz nos monumentos da Roma antiga. Além disso, ficam demonstrados o seu espírito acentuadamente crítico e investigativo, de modo que aquilo que se institui como ‘tradição’ não é aceito apenas por estar inscrito no cânone. Para ele, a tradição é um campo aberto à experimentação, em que cada objeto pode ser avaliado detalhadamente e, a partir disso, ter o seu lugar reavaliado. As cuidadosas medições que Blondel levou a efeito em diversos monumentos tinham, então, dois objetivos principais: (a) descobrir, no substrato da obra acabada, quais preceitos foram utilizados como suas linhas mestras de composição; (b) confrontar o resultado encontrado com a tradição, com os conceitos teóricos, dispositivos de composição e outras categorias estéticas.

A abordagem utilizada, contudo, não se deixa comandar por regras absolutas e imutáveis, apesar de sempre remeter à tradição, como se pode ver pela análise e aprovação das ‘transgressões’ de que Perrault lançou mão em seu projeto de reforma do Louvre. Ou seja, para Blondel a tradição é um *corpus* atualizável, e nessa linha de pensamento não se deve um respeito incondicional à Antiguidade clássica, nem àqueles que promoveram, na França dos séculos anteriores, a valorização dos princípios estéticos da Antiguidade: o presente tem seu peso e sua voz. Dito de outro modo, Blondel insere o presente no horizonte da tradição: são inúmeros os trechos do *Cours* em que menciona “os edifícios que legaremos ao futuro”¹⁵², partindo da premissa de que estarão eles inscritos dentro da tradição que ele valoriza e da qual se sente parte, bem como sente fazerem parte os seus contemporâneos. Provavelmente, por este motivo tenha sido ele tão ácido no julgamento de Blondel, o velho, e de Briseaux. Sabemos que a *querelle* ocorrida no século XVII polarizou Antigos e Modernos, estando Blondel, o velho, no primeiro grupo e Perrault no segundo. O motivo da *querelle* foi, justamente, a visão oposta quanto à abordagem da tradição que cada lado possuía¹⁵³. Enquanto

de chercher de nouvelles divisions pour les parties, qui répondissent aux dimensions générales de tout l'Edifice; considération pour laquelle nous avons crû qu'il étoit préférable de donner les mesures exactes de cet ouvrage, telles que nous les avons trouvées sur les lieux, plutôt que d'affecter un air de sçavant, en voulant réduire par des procédés mathématiques, qui n'auroient rien eu que d'idéal, toutes les dimensions de ce bâtiment. Plusieurs Auteurs modernes sont tombés dans cet enthousiasme, sans en excepter même François Blondel, puisqu'on remarque dans son Cours d'Architecture, p. 623, que les mesures qu'il nous donne de la porte S. Denis suivant les principes de sa théorie, n'ont aucune relation avec ce Monument, dont il avoit cependant donné les desseins (voyez ce que nous avons dit de cette porte dans le vol. précédent, p. 10). Ce même enthousiasme a été suivi depuis par feu M. Briseux, dans son 'Traité du Beau Essentiel dans les Arts' où l'on trouve la même porte S. Denis décrite, non d'après son exécution mais telle que Blondel la rapporte. M. Briseux s'est laissé sans doute prévenir par la haute idée qu'il avoit conçue de cet Architecte, et par les propriétés qu'il attribue aux nombres et aux rapports géométriques et harmoniques, ensorte qu'il a voulu, à quelque prix que ce fût, faire parade de théorie, et préférer la spéculation à la pratique, quoiqu'il ait reconnu lui-même dans plus d'une occasion l'insuffisance de ces combinaisons. Cet Architecte qui d'ailleurs n'étoit pas sans mérite et dans l'ouvrage duquel il y a plusieurs choses intéressantes, a puisé son opinion d'après celle de François Blondel, dont il a fait un éloge outré, en le déclarant contre Perrault, sans prendre garde néanmoins que Blondel non seulement s'étoit démenti lui-même dans son Cours d'Architecture comme il est prouvé par l'exemple de la porte S. Denis, mais qu'il étoit tombé dans le même cas à propos de la Rotonde qu'il nous donne dans le même Livre et dont le système qu'il a établi n'a absolument aucun rapport avec les mesures très-exactes que Desgodets nous en a donné dans ses Edifices Antiques de Rome. Tout ceci prouve évidemment un esprit de parti de la part de notre Aristarque moderne, dont la négligence d'ailleurs n'est gueres pardonnable ne suffisant pas de préconiser un Auteur sans le comparer auparavant avec ceux qui ont écrit sur la même matière mais encore étant nécessaire de vérifier les mesures des monumens qu'il est question de discuter et d'après lesquels on veut établir des principes que l'on osé citer comme autant d'autorités.]

¹⁵² Por exemplo, BLONDEL. Jacques-François. **Cours**. Tomo 2, p. 401-410.

¹⁵³ Estamos nos referindo aqui exclusivamente à *querelle* no terreno da arquitetura. A *querelle* literária, que envolveu, de um lado, Charles Perrault (irmão de Claude) e, de outro, Boileau, teve sentidos nem de todo coincidentes.

François Blondel defendia um respeito mais estrito às regras legadas pelo passado, congeladas como um cânone intocável, Perrault, principalmente apoiado no resultado das medições efetuadas por Desgodetz em inúmeros monumentos da Roma antiga (medições que verificaram que as obras não correspondiam exatamente, como se esperava, ao preconizado no texto vitruviano), defendia que se fizesse o confronto de textos e obras de modo a se alcançar regras estabelecidas a partir de uma média, considerando os edifícios construídos como igualmente constituintes da tradição, tanto quanto o texto vitruviano.¹⁵⁴

Ao longo deste capítulo, nos esforçamos para desenhar o retrato de Jacques-François Blondel de modo a tentar captar uma síntese da imagem multifacetada que emerge tanto dos registros de sua vida e obra, como dos textos dos críticos que a abordaram, bem como situar sua figura em relação ao debate de fundo, no qual a relação entre arquitetura e linguagem (por meio da retórica) era um dos principais fios condutores. Algumas questões parecem ter emergido ao longo dessa exposição, determinados aspectos que podem melhor iluminar a tensão de dentro do campo disciplinar, pôr à mostra o movimento no interior das categorias estéticas específicas da arquitetura, também apoiadas sobre outro debate, aquele em torno do belo e do sublime. A relação suscitada entre palavra e imagem, poesia e projeto, retórica e arquitetura (estes últimos, suas estruturas mais completas) nos remete ao texto vitruviano, no que este já expressa tal relação:

“Nos primeiros parágrafos de seu segundo livro, Vitruvius descreve a origem da arquitetura como uma clareira na floresta que *tornou possível* a linguagem e a cultura. [...] Na história de Vitruvius, o espaço da arquitetura *coincide* com o espaço da cultura.”¹⁵⁵ [grifos do autor, tradução nossa].

Se, como já exposto neste capítulo, a arquitetura nos séculos XVII e XVIII trazia, no fundo de seu discurso, a elaboração de uma estrutura simbólica correspondente à sociedade (por meio da utilização de um repertório de códigos linguísticos dotados de significados específicos) e, segundo a citação acima, temos no primeiro tratado conhecido da arquitetura essa mesma relação já representada, é necessário apresentar, de modo mais detalhado, a complexa ligação entre arquitetura, estética e política. Como se dá, então, a articulação entre essas três esferas? Qual a relevância de tal articulação no panorama da cultura ocidental até o século XVIII e de que forma essa articulação atravessa a obra de Blondel? Este tema será desenvolvido no subcapítulo seguinte.

¹⁵⁴ No entanto, devemos evitar uma visão esquemática “Antigos (conservadores) X Modernos (progressistas)”. Ver nota nº 149 neste supra.

¹⁵⁵ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Built upon Love**: architectural longing after ethics and aesthetics. Massachusetts: MIT Press, 2008. p. 126. [In the opening paragraphs of his second book, Vitruvius describes the origins of architecture as a clearing in the forest that’s makes possible language and culture. [...] In Vitruvius’s story the space of architecture coincides with the space of culture.

1.4. ARQUITETURA, ESTÉTICA E POLÍTICA

“[...] uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior deste regime.”¹⁵⁶

“Pois o que há na Terra de mais agradável matéria de especulação, de mais belo à visão ou à contemplação, do que uma ação bela, bem proporcionada e digna?”¹⁵⁷

Quando as cidades são grandes, elas necessitam de cerimônias.¹⁵⁸

Qualquer espécie de comunicação, nos séculos que precederam a modernidade, era profundamente marcada por rituais. Tal como afirma Richard Trexler em *“Public life in Renaissance Florence”*¹⁵⁹, não era concebível a sinceridade sem forma, do mesmo modo que não o era a forma sem sinceridade: a condição de possibilidade do diálogo civil e urbano entre homens públicos era marcada fortemente pelas convenções, e elas perpassavam todas as atividades que indicavam interação, desde a comunicação epistolar até os modos de se edificar, passando pela etiqueta em banquetes, pelas festividades, pelas caçadas etc.

A questão do decoro, por exemplo, permeava tão intensamente o *modus vivendi* e o pensamento entre o Renascimento e o começo da Idade Moderna que, como mencionado, mesmo as trocas epistolares eram por ele regradadas. Justo Lúpsio (1547-1606), humanista e filólogo que viveu no que hoje conhecemos como a Bélgica, assim pontuou, em seu *“A arte de escrever cartas”*, sobre a questão da justa medida, ou seja, do decoro:

“Como na conversação ou na narração, na carta é odiosa a tagarelice. No entanto, visto à medida apropriada à matéria [...] adequar a tua pessoa e o teu estilo, visto que o ponto capital da arte é escrever convenientemente. [...] Por decoro, entendo aquilo que os gregos chamam de adequação; encontra-se numa carta quando alguma coisa está adequada e apropriadamente escrita. [...] Quanto à pessoa, esta tem enfoque dúplice: com respeito a ti mesmo e a quem tu escreves. Já o assunto, em qualquer caso, é simples: qualquer coisa deve concordar com o conteúdo, e as vestes da sentença e frases devem ser adequadas às estruturas do assunto.”¹⁶⁰

¹⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 27

¹⁵⁷ Conde de Shaftesbury (1671-1713), in EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 32.

¹⁵⁸ FILARETE. **Tratado de Arquitetura**. in TREXLER, Richard. *Public life in Renaissance Florence*. New York: Cornell University Press, 1991. p. xvii.

¹⁵⁹ TREXLER, Richard. **Public life in Renaissance Florence**. New York: Cornell University Press, 1991.

¹⁶⁰ LÍPSIO, Justo. **A arte de escrever cartas**. Apud NASCIMENTO, José do. Catarina Benincasa de Siena: ‘a escrita de si’. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Filosofia e Ciência da Literatura, como requisito para a obtenção do grau de doutor. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Teresa Arrigoni. 2011.

Estamos falando da construção de ‘lugares para si’ por meio da escrita, de modo tal que estes lugares são mediados por convenções, que se constituem em ações ritualizadas. Tais ações consistiam, de fato, o centro da vida na *polis*, sua lógica, a condição mesma de sua possibilidade, dados os termos em que se se formulava e era entendida:

“O ritual vive. Não é simplesmente um fenômeno tribal ou aldeão, mas uma parte integrante do estabelecimento da vida urbana. [Este livro] retorna para a cultura urbana do período medieval, para o início da Idade Moderna para estudar o ritual antes que sua eficácia fosse questionada: ritual, sem perguntas. Vamos descobrir que as condições na cidade tradicional europeia foram propícias ao comportamento ritual intenso do público, que o ritual era na verdade o cerne da identidade da cidade. Ele desempenhou um papel central em um recorrente e poderoso processo político pelo qual os principais grupos urbanos competitivamente criaram e afirmaram a primazia de seus compatriotas, e assim o mundo em geral. A tarefa principal do presente trabalho é explicar como a vida ritual criou e ressuscitou a vida urbana, ordem e valores.”¹⁶¹ [tradução nossa, grifo nosso].

A construção dos ‘lugares para si’ que os estamentos sociais laboriosamente desenvolveram necessitava, evidentemente, de uma representação no espaço urbano, e é por meio dela que entendemos a importância da ligação entre arquitetura e status social no *Ancien Règime*: o prestígio estava tão diretamente vinculado a uma demonstração calculada da riqueza de cada um, que a ‘aparência’ deixava de ser um reflexo do status social para se tornar seu componente essencial. Segundo Norberto Elias,

“Numa sociedade em que cada manifestação pessoal tem um valor socialmente representativo, os esforços em busca do prestígio e ostentação por parte das camadas mais altas constituem uma necessidade de que não se pode fugir. Trata-se de um instrumento indispensável à autoafirmação social, especialmente quando – como é o caso na sociedade de corte – todos os participantes estão envolvidos numa batalha ou competição por status e prestígio.”¹⁶²

A ‘*noblesse oblige*’, como era conhecida, convertia a cidade num grande teatro onde deviam ser exteriorizados os papéis que cada um representava – “*um duque tem que construir sua casa de maneira que expresse: sou um duque e não um conde. Ele não pode tolerar que outra pessoa pareça mais um duque do que ele próprio.*”¹⁶³ Ou seja, marcar uma posição social era uma necessidade, e significava ‘documentá-la’ por meio de sinais exteriores, entre eles um dos mais importantes era a arquitetura – pretendia-se que tecido urbano e tecido social apresentassem a maior correspondência possível, ou seja, que estivessem em associação direta.

¹⁶¹ TREXLER, Richard. Op. cit, p. xix. [Ritual lives. It is not simply a tribal or village phenomenon, but an integral part of establishment urban life. This book defends that proposition. It returns to the urban culture of the medieval an early modern period to study ritual before its efficacy was challenged: ritual with no questions asked. We shall discover that conditions in the traditional European city were conducive to intense public ritual behavior, that ritual was in fact at the core of the city's identity. It played a central part in a recurrent, powerful political process by wich major urban groups competitively created and asserted the primacy of their compatriots, and so the world at large. A principal task of the present work is to explain how ritual life created and resuscitated urban life, order, and values.]

¹⁶² ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 83.

¹⁶³ Idem. Ibidem., p. 83.

Como demonstra Jürgen Habermas, na Idade Média não existia a figura da representatividade que tornou possível, mais tarde, o aparecimento da esfera pública - as relações jurídicas se processavam do seguinte modo: o termo 'senhorial' era empregado, nos documentos medievais, como sinônimo de *publicus*; *publicare* significava 'requisitar para o senhor [feudal]'. O senhor feudal apresentava-se como a corporificação de um poder superior, mesclando em si o público e o privado:

“Enquanto o príncipe e seus terra-tenentes 'são' o país, ao invés de simplesmente colocar-se em lugar dele, eles só podem representar num sentido específico: eles representam a sua dominação, ao invés de o fazer *pele* povo, fazem-no *perante* o povo.”¹⁶⁴

A encenação da publicidade que caracterizaria, como vimos, os séculos XVII e XVIII, tem sua origem, para Habermas, na evolução da representatividade que “*está ligada a atributos da pessoa: a insígnia (emblemas, armas), hábito (vestimenta, penteado), gesto (forma de saudar, comportamentos) e retórica (forma de falar, o discurso estilizado em geral)*”¹⁶⁵ Passo a passo, essa representação, que está no cerne da esfera pública da cavalaria cortesã, irá atingir sua máxima formulação nas cortes francesas do século XV. Entre os séculos XV e XII, o aparecimento do 'cortesão', um homem da corte com formação humanística (resultante dos movimentos do Renascimento e seu desenvolvimento da crítica filológica, entre outras alavancagens da cultura aristocrática urbana), acaba por esmaecer a figura do cavaleiro cristão. Gradativamente surge uma sociedade aristocrática “*que deriva daquela sociedade renascentista, [e] não tem mais, ou então não tem mais em primeira linha, por função representar a própria soberania, ou seja, representar o próprio domínio territorial.*”¹⁶⁶ Sua função era representar o monarca, que concentrava em si a figura do Estado.

A construção desse *ethos* social perpassa toda a história da *Académie Royal d'Architecture* e, quando falamos em sua criação, no reinado de Luís XIV, estamos também nos referindo a uma etapa importante do processo de subjetivação da disciplina e, como extensão deste processo, à constituição da legalidade e do discurso próprios às atividades desenvolvidas pelos indivíduos que exercem o ofício por ela definido, discurso¹⁶⁷ que seria a ferramenta de representação do *ethos* aludido.

A constituição de tal legalidade própria compreende uma extensa e multifacetada produção de discursos que são diálogos e reflexões sobre a longa tradição na qual se fundam o pensamento e a prática dos arquitetos, e estas discussões não se dão num terreno pacífico, um espaço de entendimento. É por meio do desentendimento e do conflito, e das mediações deles resultantes, como já expusemos em breves linhas na introdução deste trabalho, que se constitui o cânone clássico, sempre permeado por longos debates, paixões, enganos, derivas. Além da tradução e reinterpretação dos tratados da época clássica, aumentava a circulação de novos escritos que possuíam como tema de fundo, fosse de modo explícito ou não, a constituição desta legalidade. Mesmo a apresentação de conjuntos de projetos impressos, ou de livros sobre detalhamentos construtivos¹⁶⁸, ou de registro de edificações clássicas a partir da visita às cidades em que estivessem

¹⁶⁴ HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 20.

¹⁶⁵ Idem. Ibidem., p. 20.

¹⁶⁶ Idem. Ibidem., p. 23.

¹⁶⁷ Por discurso entendemos aqui tanto a produção projetual como a teórica.

¹⁶⁸ São abundantes, no site www.gallica.bnf.fr as digitalizações de manuais, escritos por arquitetos, que versam sobre o detalhamento geral ou de temas específicos das construções (tais como lareiras, telhados, escadas etc.)

implantadas, representava essa complexa constituição, uma vez que o livro como suporte dessas imagens fazia circular o conjunto de ideias que estava em discussão no campo disciplinar naquele momento: é, sobretudo, a voz do conjunto de indivíduos que exercem a disciplina que encontra-se em permanente reconstituição e, evidentemente, afirmada como discurso para tal se reelaboravam os códigos legados por uma antiguidade cuja voz não havia chegado intacta, e por isso não apenas necessitava, mas reclamava interpretação e atualização para firmar-se e solidarizar-se ao presente. Estamos falando, então, de textos, sejam eles construídos em argamassa, tijolo e pedras, ou com palavras. No caso da arquitetura, é pelo imbricamento dos dois que se constitui o discurso daqueles que pensavam as margens de sua atividade, e tentavam delinear-las de modo mais apropriado ao seu presente histórico.

A formação do campo disciplinar, em seu lento processo, teve como sua principal base escrita o tratado de Vitrúvio¹⁶⁹ – o texto do *De Libri Decem* permeou o debate, em grau crescente, do século I ao século XVIII, do fim da Antiguidade às margens da modernidade. Um apontamento curioso pode ser feito quando, ao entrarmos em contato com o pensamento de Jacques Rancière sobre a inextricável relação entre estética e política, encontramos o mesmo fundamento do texto vitruviano sobre o surgimento da cultura e da arquitetura. Em seu texto, Rancière nos diz que

“O animal político moderno é antes de tudo um animal literário, preso no circuito de uma literariedade que desfaz as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinavam o lugar de cada um. Uma subjetivação política é o produto dessas linhas de fratura múltiplas pelas quais indivíduos e redes de indivíduos subjetivam a distância entre sua condição de animais dotados de voz e o encontro violento da igualdade de *logos*.”¹⁷⁰ [grifos nossos]

De acordo com a abordagem de Alberto Pérez-Gómez¹⁷¹, nos primeiros parágrafos do segundo livro de seu tratado, Vitrúvio nos apresenta, como vimos no capítulo anterior, a origem da arquitetura “*como uma clareira na floresta que tornou possível linguagem e cultura*”¹⁷² [tradução nossa, grifo do autor]. Há uma forte relação entre o que Rancière chama de “ordem das palavras” e “ordem dos corpos” e o que Pérez-Gómez expõe:

“A clareira de Vitruvius é o espaço da comunicação humana, o lugar onde o milagre da linguagem ‘acontece’. Há uma analogia entre o espaço da linguagem e o espaço da arquitetura, entendida como o espaço da comunhão entre aqueles que falam”¹⁷³. **Linguagem e arquitetura delimitam a realidade humana.** A percepção de Vitruvius revela o modo pelo qual a arquitetura, como uma construção política e exotérica, é intrínseca à ação ritual”¹⁷⁴ [grifos do autor, tradução nossa]

¹⁶⁹ Na bibliografia do presente trabalho constam diversas traduções do texto vitruviano.

¹⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit., p. 49.

¹⁷¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. Cit., p. 125 a 133.

¹⁷² Idem. Ibidem., p. 126. “as a clearing in the forest that *makes possible* language and culture.” Para análise do texto vitruviano citado, ver VITRUVIUS, Pollio. **Tratado de arquitetura.** trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 112 e 113.

¹⁷³ Rancière demonstra, em ‘O Desentendimento’, como esta frase (comunhão entre aqueles que falam) já em Aristóteles tem uma conotação política, na medida em que expressa a ideia de que, na *polis*, nem todos estão autorizados a “falar”.

¹⁷⁴ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op.cit, p. 126. [Vitruvius clearing is the space of human communication, the place where the miracle of languages ‘happens’. There is an analogy between the space of language and space of architecture, understood of space of communion among those that speak. *Language and architecture bound human reality.* Vitruvius’s awareness reveals the manner in which architecture, as an exoteric, political construction, is intrinsic to ritual action.]

Temos assim o cruzamento, nas interpretações de Rancière (sobre a estética) e de Pérez-Gómez (sobre o ‘princípio’ da arquitetura), entre **linguagem**, entendida aqui muito amplamente, e **espaço**, o modo como ambos se constroem biunivocamente. A relação entre ‘palavra’ e ‘espaço’ que aparece no texto vitruviano é uma constante do pensamento ocidental desde os gregos, e permeará o campo disciplinar da arquitetura desde então até os dias de hoje, assumindo, aparentemente, grande relevância em momentos de “crise”, como é o caso do século XVIII e seu predecessor (relevância que analisaremos de modo mais detalhado no capítulo 2 – ‘Esboço para uma genealogia dos dispositivos de composição da arquitetura’: de Vitruvius a J.-F. Blondel). Vários teóricos ao longo da história também se debruçaram sobre essa mesma relação. Hannah Arendt, em *‘A Condição Humana’* apresenta do seguinte modo a especificidade da relação espaço-palavra:

“Antes que os homens começassem a agir, era necessário assegurar um lugar definido e nele erguer uma estrutura dentro da qual pudessem exercer todas as ações subsequentes; o espaço era a esfera pública da *polis* e a estrutura era a sua lei; legislador e arquiteto pertenciam à mesma categoria. Mas essas entidades tangíveis não eram, em si, o conteúdo da política (a *polis* não era Atenas, e sim os atenienses) [...].”¹⁷⁵

A abordagem de Hannah Arendt mostra o quão imbricados estão, na história, espaço, palavra e ritual. Se, na história, os vínculos entre arquitetura e ritual são muito explícitos¹⁷⁶, aqueles historiadores que operaram sob conceitos da estética moderna tendem a abordar a arquitetura e os monumentos apenas em termos estilísticos, sem qualquer vínculo com a função ritual para a qual foram produzidos e que, *ipso facto*, geraram seus atributos estéticos. Segundo Pérez-Gómez, recentemente esta abordagem foi questionada por defensores das teorias sociais do espaço, que caracterizam os monumentos como produtos de forças culturais anônimas, porém, “*ambos os grupos falharam em entender a essência fundamental da arquitetura como uma representação poética da ação humana significativa.*”¹⁷⁷

Como lembra Dalibor Vesely, “*que a arquitetura não seja explicitamente mencionada na Poética [de Aristóteles], não é significativo.*”¹⁷⁸ Ou seja, a Poética se aplica à arquitetura tanto quanto à tragédia, à poesia e às outras artes, uma vez que trata de situações vividas (ou passíveis de) e a arquitetura provê o lugar desta ação. A tragédia clássica era entendida por Aristóteles não como apenas o texto, mas o conjunto constituído por enredo, caráter (dos personagens), dicção, pensamento, encenação e música – a tragédia operava através de um espaço erótico e comunicava na esfera do poético. O espaço, sua constituição, era parte inalienável da mensagem, e se vinculava à esfera ética, sempre permeada pelo ritual:

A ficção poética, muitas vezes desestabilizando o espectador por tomar a forma de enredos plausíveis ainda impossíveis, era o veículo para a compreensão da ação

¹⁷⁵ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 207.

¹⁷⁶ Sigo aqui, em linhas gerais, a análise de Alberto Pérez-Gómez, 2008. p. 125 a 133.

¹⁷⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 129.

¹⁷⁸ VESELY, Dalibor. Op. cit., p. 367.

ética. [...] Enquanto a palavra poética pode ser conciliada com conhecimento legítimo, o ritual seria a base para a participação social.¹⁷⁹ [tradução nossa]

Tal participação, que tem como base o ritual, permitiria aos indivíduos, por criar laços de solidariedade mútua, perceber seu lugar no mundo e apreender o sentido de propósito em muitos níveis, do imediatismo da política às grandes questões do ser e da vida. De fato, a arquitetura apresenta seu significado como discurso sob dois regimes - como uma imagem poética e como representação ética - e deste modo fornece a base para a continuidade da cultura.

Retomando o cruzamento, nas interpretações de Rancière e de Pérez-Gómez entre **linguagem e espaço** (e o modo como ambos se constroem biunivocamente), é a relação da 'ordem das palavras' com a 'ordem dos corpos', ou das coisas, o que caracteriza o regime estético, característico mais particularmente, do século XVIII em diante.¹⁸⁰ O primeiro autor, em seu livro '*A partilha do sensível*'¹⁸¹ nos apresenta o que foram, a seu ver, os três grandes regimes distintos de identificação da arte na tradição ocidental. Antes, porém, de entrar na explanação de tais regimes, cabe uma breve nota sobre a relação entre estética e política, com o objetivo de pontuar sua relação exata com o que se está expondo neste capítulo. Segundo Rancière, "*a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.*"¹⁸² Trazendo para a área de nosso interesse, a formação do campo disciplinar, a delimitação do que cabe ao ofício do arquiteto, e só a ele, integra essa partilha do sensível, é a expressão do que compete aos indivíduos que exercem o ofício, definindo suas competências e incompetências para o comum, "*define o fato de ser ou não ser visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum.*"¹⁸³ A política se ocuparia, então, daquilo que se vê e sente (estamos no terreno do 'sensível', *aisthesis*) e do que pode ser formulado, do que pode ser pensado, falado e escrito sobre o que é visto, e mais – sobre quem tem a necessária competência para ver e o atributo para dizer, "*das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo*"¹⁸⁴. Sendo assim,

“É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das 'práticas estéticas', no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que 'fazem' no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição

¹⁷⁹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 132. [Poetic fiction, often destabilizing the spectator by taking the form of plausible yet impossible plots, was the vehicle for the comprehension of ethical action. [...] As long as the poetic word could be reconciled with legitimate knowledge, ritual would provide the basis for social participation.

¹⁸⁰ Rancière, no entanto, contra possíveis interpretações positivistas deste seu esquema dos regimes da arte, frisa que dois regimes podem coexistir em determinado período histórico, e que a proeminência de um dado regime é amparada pela historicidade própria do momento que se estará estudando.

¹⁸¹ "Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela 'ocupação' define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não ser visível no espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política própria à era das massas, de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. [...] É um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência." RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., 2005. p. 16.

¹⁸² Idem. Ibidem., p. 16.

¹⁸³ Idem. Ibidem., p. 16.

¹⁸⁴ Idem. Ibidem., p. 17.

geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”¹⁸⁵

Como acima mencionado, Rancière distingue três regimes de identificação das artes: (a) regime ético das imagens; (b) regime poético, mimético ou representativo das artes; (c) regime estético.

O regime ético das imagens é aquele fundado por Platão: a arte como ente uno e separado do mundo das relações sociais não existe – existem ‘artes’, maneiras de fazer. E o problema geral se resume em saber de que modo as imagens concernem ao *ethos* dos indivíduos e das coletividades – elas devem ter, necessariamente, uma função pedagógica, e a partir daí se dividem em artes verdadeiras (“*saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos*”¹⁸⁶), e simulacros de arte, que apenas imitam as aparências, constituindo-se assim como cópias em segundo grau, cópias das cópias, sendo, por isso, renováveis – afastavam as pessoas da verdade.

O regime representativo se define no par *poiesis/mimesis*: “*um princípio paradigmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas particulares, a saber, imitações.*”¹⁸⁷ Esse regime identifica as artes a partir de uma classificação de modos de fazer e de apreciar imitações, definindo-as como bem feitas ou não - o sistema de belas-artes da idade clássica. No regime representativo é a noção de *mimesis* que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar (as longas discussões nos séculos XVII e XVIII sobre o gosto são exemplos deste regime), constituindo-se num regime de visibilidade das artes que, ao mesmo tempo, autonomiza a arte e articula essa autonomia a uma “*ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações*”¹⁸⁸. A lógica representativa “entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: [...] analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.”¹⁸⁹ [grifos nossos] É esta, justamente, a noção que vincula o *decor*, e mais tarde a *convenance*, com a representação da esfera pública. Cabe ressaltar que esse regime tem seus fundamentos na poética e na ética aristotélica, onde a *mimesis* ao contrário de Platão, adquire uma função pedagógica essencial.

Contraposto ao regime representativo (ou poético) aparece o regime estético das artes – o que está em jogo no regime estético deixa de ser uma distinção no interior das maneiras de fazer (*poiesis*), passando a ser a distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte (*aisthesis*). É importante registrar que a palavra ‘estética’ não se refere a uma teoria geral do gosto, ou da sensibilidade, ou do prazer que a contemplação das obras causa no espectador.

“O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte [...]. O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo. [...] A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a

¹⁸⁵ Idem. Ibidem., p. 17.

¹⁸⁶ Esse paradigma acompanhará a arte e a arquitetura até a passagem do século XIX para o século XX.

¹⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., 2005. p. 30.

¹⁸⁸ Idem. Ibidem., p. 32.

¹⁸⁹ Idem. Ibidem., p. 32.

temporalidade própria do regime estético das artes é uma co-presença de temporalidades heterogêneas.”¹⁹⁰

Conforme observa Rancière, o regime estético das artes “*não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade*”¹⁹¹. É no interior do regime mimético [poético, representativo] que o antigo se opõe ao moderno.”¹⁹² Para o autor, no regime estético da arte, “o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado.”¹⁹³ Retornando à epígrafe do capítulo 1.3 (“*No fundo, todas as épocas são épocas de transição*”), o período compreendido entre a segunda metade do século XVII e o fim do século XVIII situa-se numa articulação entre o regime representativo (ou mimético, ou poético) e o regime estético, e a famosa *Querelle* entre os Antigos e Modernos pode representar tanto um dos auges como o início de um rito de passagem de um regime a outro, que só iria cumprir seu ciclo nas experiências de Ledoux, Boullée e alguns de seus contemporâneos, e ao longo de todo o complexo (e turbulento) século XIX.

Ao analisarmos aquele ponto de articulação da história da arquitetura situado entre meados do século XVII e meados do século XVIII, um lugar não tão bem definido às vésperas da modernidade (que se poderia ver demarcado nos mais diversos momentos, em função da abordagem adotada), o fazemos de dentro e a partir do presente, e não é uma tarefa simples recuperar a espessura daquele outro tempo, não incorrer em simplificações (captar “o homem presente a ele mesmo enquanto história”¹⁹⁴ para o momento em que nos debruçamos). Pretende-se aqui, através da relação entre os três termos propostos – arquitetura, estética e política – entender, na mencionada espessura, de que modo espaço e linguagem, palavra e imagem, se imbricam no centro do campo teórico da arquitetura e o quanto esta imbricação possui de político, de manifestação da esfera social. Ainda segundo Rancière,

“A poética clássica da representação quis, contra o rebaixamento platônico da *mimesis*, dotar o ‘plano’ da palavra ou do ‘quadro’ de uma vida, de uma profundidade específica, como manifestação de uma ação, expressão de uma interioridade ou transmissão de significado. Ela instaurou entre a palavra e a pintura¹⁹⁵, entre dizível e visível uma relação de correspondência à distância, dando à imitação seu espaço específico. [...] No sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a essa hierarquia, das situações e maneiras de

¹⁹⁰ Idem. Ibidem., p.33

¹⁹¹ “Eu entendo por regimes de historicidade os diferentes modos de articulação das categorias de presente, passado e do futuro. Conforme a ênfase seja colocada sobre o passado, o futuro ou o presente, a ordem do tempo, com efeito, não é a mesma. O regime de historicidade não é uma realidade acabada, mas um instrumento heurístico”. HARTOG, François. **Tempos do Mundo, História, Escrita da História**. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. (Org.) Estudos sobre a Escrita da História. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.16. ou “Em uma acepção ampla, regime de historicidade serviria para designar ‘a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana.’” HARTOG, François. **Tempo e patrimônio**. Varia hist., Belo Horizonte, v. 22, n. 36, Dec. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 24 Sept. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752006000200002>.

¹⁹² Idem. Ibidem., p. 35.

¹⁹³ Idem. Ibidem., p. 35.

¹⁹⁴ LYOTARD, Jean-François. “**Les Indiens ne cueillent pas de fleurs**”. In: Annales ESC, nº 20, 1965, p. 65 (artigo sobre O Pensamento Selvagem, de Claude Lévi-Strauss). Apud HARTOG, François. **Tempo e patrimônio**. Varia hist., Belo Horizonte, v. 22, n. 36, Dec. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 24 Sept. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752006000200002>.

¹⁹⁵ Pode-se aqui, quase literalmente, pensar na arquitetura.

falar. O paradigma democrático [*da antiga polis grega*] se tornará um paradigma monárquico.”¹⁹⁶

Da democracia ateniense ao reinado absolutista de Luís XIV, a transposição das mesmas categorias para contextos muito diferentes, e mais, contraditórios entre si¹⁹⁷, coloca problemas teóricos que necessitam de aprofundamento – como, por exemplo, a utilização da categoria *decor* dentro destes contextos tão afastados social e politicamente, provavelmente porque não importe tanto o sistema político quanto o fato de que a ritualização é indissociável da cultura. Ainda no contexto da representação ou *mimesis*, os arquitetos do século XVII se empenharam em construir uma retórica instrumental, com elementos tomados à tradição, aceitando sem reservas sua hereditariedade e funcionando como base para expressar códigos da ordem social. A retórica da arquitetura clássica nos séculos XVII e XVIII assemelha-se a uma retórica de classe. O grupo que gravitava em torno do poder ao longo do *setecento* buscou sedimentar essa retórica a partir de decisões que se pretendiam, e o foram em ampla medida, disciplinares.¹⁹⁸

Cabe assinalar que a *Académie* estava transformando todo o esquema pedagógico secular de transmissão do conhecimento da arquitetura (do sistema corporativo para o acadêmico). Conforme expõe Anthony Gerbino¹⁹⁹, “o sistema tradicional de corporação, treinamento que limitou o escopo de referência do aprendiz ao do estúdio do mestre, reforçando o que Colbert chegou a ver como o auto-referenciado, e mesmo solipsista, caráter do projeto francês.”²⁰⁰ O processo de reestruturação praticado pela *Académie* em paralelo à política de Colbert de desmontagem das corporações de ofício baseou-se em uma configuração que “em contraste, serviu para desenfatar o caráter individual e físico do processo de projeto e submeteu-o, ao contrário, à cooperação e à deliberação pública.”²⁰¹ Esta última afirmação de Gerbino contém um deslocamento de valor pelo modo como apresenta os fatos: no sistema das corporações não existia um ‘caráter individual’, ainda que o ‘físico’ fosse parte inerente ao processo. Do mesmo modo, ao falar em ‘deliberação pública’ dentro de um regime absolutista, talvez se devesse explicitar melhor como se dava tal deliberação, ou seja, pela constituição de uma legislação do campo disciplinar, esta sim, deliberada, ainda que tendo em mente o projeto simbólico do regime vigente tela, e em estreita sintonia com seus objetivos.

Este grupo realizou, respaldado pelo programa político²⁰² e estético²⁰³ de Colbert, um trabalho de definição de abordagens por meio da delimitação dos dispositivos de composição – entre outros, *ordonnance*, *convenance*, *bienséance* etc. – o que envolvia também a aplicação da gramática das cinco ordens. Um dos objetivos de tais procedimentos era a clareza, uma clareza a serviço da afirmação do ideário que sustentava uma classe. Como expresso por Roland Barthes,

¹⁹⁶ PICON, Antoine, Op. cit., p. 43.

¹⁹⁷ Consideramos a democracia ateniense e o absolutismo contextos contraditórios entre si, nos quais as mesmas categorias são verificáveis.

¹⁹⁸ Ou seja, legais: criação de uma legalidade interna ao campo disciplinar.

¹⁹⁹ GERBINO, Anthony. **François Blondel**: architecture, erudition, and the scientific revolution. New York: Routledge, 2010.

²⁰⁰ Idem Ibidem. p. 70. [the traditional system of corporation, training limited the apprentice's scope of reference to that of the master's studio, reinforcing what Colbert had come to see as the self referential, even solipsistic, character of French design.]

²⁰¹ Idem Ibidem. p. 70. [in contrast, served to de-emphasize the individual, physical character of the design process and subjects it rather to cooperative, public deliberation.]

²⁰² Por “político” aqui entendemos as ações e mediações empreendidas por Colbert no campo explicitamente político, aquele das relações sócio-econômicas, nas quais o fenômeno estético está em parte inserido.

²⁰³ “Colbert entendeu que a especificidade nacional de qualquer estilo arquitetônico implicava uma dimensão estética importante.” Idem. Ibidem., p. 69. [Colbert understood that the national specificity of any architectural style entailed an important aesthetics dimension.]

“a clareza é um atributo meramente retórico, não uma qualidade geral da linguagem, possível em todos os tempos e em todos os lugares, mas somente o apêndice ideal de um certo discurso, justamente aquele submetido a uma intenção permanente de persuasão. É porque a pré-burguesia dos tempos monárquicos e a burguesia dos tempos pré-revolucionários, usando a mesma escritura, desenvolveram uma mitologia essencialista do homem, em que a escritura clássica, una e universal, abandonou qualquer tremor em favor de um contínuo no qual cada parcela era escolha, vale dizer, eliminação radical de qualquer possível da linguagem. A autoridade política, o dogmatismo do Espírito e a unidade da linguagem clássica são, portanto, as figuras de um mesmo movimento histórico.”²⁰⁴

Verificamos, no pensamento de Barthes, a mesma preocupação de Rancière e Pérez-Gómez com o uso instrumental da linguagem, seu substrato político – pensamento que se aplica rigorosamente à produção textual e construída deste século e meio que tratamos aqui. A linguagem instrumental que os arquitetos desenvolveram e aprimoraram, colocava sua forma a serviço de um fundo comum, “*como uma equação algébrica está a serviço de um ato operatório*”.²⁰⁵

A imagem da equação torna-se muito apropriada, uma vez que no ‘sistema do classicismo’ também importavam mais as relações, o que elas expressavam, do que o significado em si de cada elemento²⁰⁶. Conforme a teoria dos signos,

“Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, [...]. É necessário, assim abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo de derivação ou uma terminação flexional.”²⁰⁷

Assim como toda obra de arte, a produção arquitetônica também transborda de um contexto - no caso do classicismo, o que estava em jogo não era a variedade e o sentido das formas, mas os jogos de retórica que entre si criam um dado número de signos com seu espectro individual de sentido bem delimitado, jogos de retórica que chamamos de ‘dispositivos de composição’ – uma ordem do discurso elaborada segundo a finalidade da persuasão, formulando uma gramática dentro do sistema simbólico. A economia da linguagem clássica da arquitetura é relacional: os signos, sejam ou não abstratos, não estão no foco do projeto, que é centrado exclusivamente nas relações daqueles significados previamente estabelecidos e razoavelmente cristalizados. Tais relações se dão entre elementos de igual densidade, um léxico de formas que se configura como léxico de uso e não de invenção – a função do arquiteto seria a de ordenar estes elementos, aperfeiçoar os procedimentos de projeto que os utilizam.

²⁰⁴ BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 69 e 70.

²⁰⁵ Idem. Ibidem., p. 70.

²⁰⁶ Não apenas no sistema do classicismo, mas na linguagem (sistema da linguagem) é assim (como demonstrou Saussure). De modo que quando se está falando de linguagem enquanto um fenômeno de comunicação, a idéia do todo e das partes como indissociáveis é bem antiga, e perdura no modernismo. Esta idéia está no próprio nascimento de uma idéia de logos.

²⁰⁷ HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 50.

A relação da composição arquitetônica dos séculos XVII e XVIII com a composição de um texto é tão paralela que transparece tanto nos escritos de teóricos da época quanto na interpretação de teóricos contemporâneos que se debruçam sobre os séculos em tela neste estudo – Antoine Picón, por exemplo, nos diz que, segundo Blondel, “a arquitetura deveria ser tão simples quanto legível, como um discurso nobre.”²⁰⁸ Sobre a sintaxe do projeto, Picón também nos fornece, acerca da visão negativa que Blondel nutria pela arquitetura barroca italiana:

“A unidade não deveria, contudo, resultar num empobrecimento excessivo da expressão. [...] À ‘simplicidade afetada e sem propósito dos palácios romanos’ seria preferível um jogo de vazios, inserções e recuos, que serviriam para ‘sustentar o estilo’ por meio de ‘movimentos que as graças da arte permitem em certas ocasiões.’ Tais movimentos seriam alcançados através de um posicionamento criterioso dos elementos decorativos, por meio de um contraste entre o frontispício e o fundo ou por efeitos de composição piramidal. Blondel empenhava-se assim por uma arquitetura que fosse hierárquica e articulada à ‘maneira francesa’.”²⁰⁹ [tradução nossa] [os trechos grafados em itálico e entre aspas simples são citações do *Cours*]

A utilização do jogo relacional dos elementos está claramente qualificada tanto no comentário de Picón como nos trechos pinçados ao *Cours*. Atentando para a diferença que, de muitos modos e por motivos diversos, vai marcar a produção de Blondel daquela que seus mais destacados alunos iriam realizar, Picón demarca, por oposição, o método relacional do arquiteto:

“Nas igrejas detalhadas no *Cours*, a luz penetra diretamente, sem interrupção, através de grandes janelas. Isto reforça, mais do que remodela, a arquitetura. Blondel revelava um desejo de unidade e legibilidade que os arquitetos neoclássicos viriam logo dispensar. No caso de Boullée, por exemplo, a unidade se basearia em outros princípios; o edifício, o observador e a luz seriam indissociáveis e a definição da arquitetura se daria pela interação desses três. Blondel, por outro lado, acreditava que a forma construída tinha existência independente de qualquer efeito que pudesse produzir no observador. A unidade da arquitetura resultava tão somente de sua articulação, revelando-se nas qualidades da linha e na repetição dos elementos estruturais e decorativos.”²¹⁰

O que chamamos de método relacional em Blondel apenas atesta a que ponto a época clássica é permeada pela ideia de unidade²¹¹, unidade que se concretizou à medida que o Estado absolutista alcançava uma abrangência de todas as esferas da vida, criando a síntese, segundo Costa Lima²¹², bem expressa na divisa “*um só Deus, um só rei, uma só lei.*” A tarefa do pensamento, nas diversas áreas, era descobrir as leis universais subjacentes a todos os fenômenos, leis da razão: “a razão

²⁰⁸ PICÓN, Antoine. Op. cit., p. 53.

²⁰⁹ Idem. Ibidem., p. 55.

²¹⁰ Idem. Ibidem., p. 64. O autor expõe, nesse trecho, sua interpretação de que a obra de Blondel ainda não se desprende completamente do Barroco, ponto de vista compartilhado por Emil Kauffman, como fartamente exposto em seus livros sobre a arquitetura iluminista. Por essa abordagem, ele menos ‘remodela’ a arquitetura do que reforça a linha preexistente, que se apoiava numa espécie de ‘obra de arte total’ (Gesamtkunstwerk), por um lado, e na teoria clássica, de outro.

²¹¹ “Blondel revelava um desejo de unidade e legibilidade que os arquitetos neoclássicos viriam logo dispensar”. Idem. Ibidem., p. 64.

²¹² COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do Controle**: o controle do imaginário, sociedade do discurso ficcional, o fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 83.

descobria o mundo como uma harmonia de peças.”²¹³ Contudo, Costa Lima ainda ressalta que a construção de uma nova subjetividade, marco da modernidade, não se chocava com a ordem estabelecida, por mais que esta propugnasse a universalidade de valores e crenças:

“A subjetividade é menos negada pela ordem clássica do que subordinada e integrada a princípios ‘naturais’. Universalidade de valores e prévia determinação do lugar a ser ocupado pelo subjetivo eram o verso e o reverso da mesma medalha. Aceita a hierarquia ‘natural’, acatado o modo de agir fundado na razão, o sujeito individual não tinha como sentir-se coibido.”²¹⁴

A presença do preceito *convenance* é praticamente evidente no enunciado expresso pela passagem acima: a prévia determinação do ‘lugar a ser ocupado’ pelos sujeitos na sociedade, regulação estabelecida pelo controle da publicidade de que o preceito era incumbido. Tal controle, para ser eficaz, necessitava ser internalizado pelos por agentes, o que era tornado mais factível devido a condições sociopolíticas persuasivas como as do Absolutismo. A inextricável relação entre subjetividade, sociedade e linguagem fazia-se presente na época clássica, e atravessou os deslocamentos que depois viriam a construir a modernidade.

“Todas as funções psicológicas superiores²¹⁵ originam-se das relações reais entre indivíduos humanos, com isso não são inventadas, nem aparecem de forma repentina e não são funções *a priori*, ou seja, não existem independentemente das experiências. São funções que apresentam uma natureza histórica e são de origem sócio-cultural, são mediadas. [...] No processo de constituição do sujeito, as atividades humanas são operacionalizadas ao longo do desenvolvimento humano pelos signos, que são meios de comunicações e meios de conexões das funções psicológicas superiores, presentes em todo o processo de constituição do sujeito. [...] Neste processo, o sujeito controla a sua conduta através da linguagem que são signos submetidos às normas sociais e às regras convencionais e não a linguagem baseada no domínio arbitrário e autônomo do signo. As funções psicológicas superiores são mediadas, isto é, nascem e vivem através da mediação dos instrumentos psicológicos, dos signos, sendo assim, é ‘quase social’.”²¹⁶

A subjetividade, do modo como se desenvolvia, fomentada pelos ideais da classe burguesa que paulatinamente se impunha, minaria o princípio da universalidade por dentro. Retomando a questão da retórica como campo imanente ao horizonte da práxis arquitetônica (pelo menos) até o século XVIII (pelo menos), o que dá sentido à abordagem de ambas como linguagem. A questão da linguagem era uma das principais preocupações teóricas do século XVII. Um dos exemplos mais significativos deste fato foi a criação das “Pequenas Escolas” no convento de Port Royal, onde se desenvolveram a Lógica e a Gramática de Port Royal.²¹⁷

²¹³ Idem. Ibidem., p. 83.

²¹⁴ Idem. Ibidem., p. 83/84.

²¹⁵ As funções psicológicas superiores, segundo Vigotsky, são operações psicológicas qualitativamente novas e mais elevadas, como, por exemplo: linguagem, memória lógica, atenção voluntária, formação de conceitos, pensamento verbal, afetividade.

²¹⁶ MOLON, Susana Inês. **Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky**. Campinas: III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural - Cultura – A dimensão psicológica e a mudança histórica e cultural, 2000.

²¹⁷ “Como suporte didático para essas escolas, diversas obras foram produzidas: ‘O novo manual para aprender a ler’, de Pascal; ‘O Jardim das raízes gregas’, de Lancelot; ‘A Gramática de Port-Royal’, de Lancelot e Arnauld; diversos métodos para aprender grego, latim, italiano, espanhol; e ‘A arte de pensar’ ou ‘A Lógica de Port-Royal’, de Arnauld e Nicole, que, publicada em 1662, teve cinco edições e traduções para o alemão e inglês, enquanto Arnauld ainda vivia.” GRAHL, João

“El ideal de la gramática del siglo XVII (es decir, la gramática universal) se alimenta de dos fuentes: la más antigua es la teoría de la gramática especulativa y filosófica medieval; la más reciente procede del pensamiento cartesiano. Descartes concibe al hombre como ser sometido a las reglas generales de la mecánica, en tanto que máquina, y como ser libre, en tanto que es poseedor de razón o capacidad de conocimiento. Así pues la razón determina su libertad, pero ésta no es soberana ya que ha de estar en armonía con aquélla, la razón. Existen reglas para mantener la libertad dentro de los límites de nuestra razón. Las reglas tienden a permitirnos ser nuestro único maestro y descubrir, por nuestra cuenta, todas las verdades de las que tenemos necesidad para la conquista del mundo y para la conducta de nuestra vida. Con ello Descartes inaugura el clasicismo, que reposa en la idea de que existe una verdad, una perfección absoluta.”²¹⁸

Aristóteles já definia as palavras como símbolos ou signos de afetos e impressões da alma e, para Foucault, quando a Lógica de Port-Royal dizia que “*um signo podia ser inerente àquilo que ele designa ou dele separado, mostrava que o signo, na idade clássica, não é mais encarregado de tornar o mundo próximo de si e inerente às suas próprias formas*”²¹⁹: ao contrário, deve estendê-lo e justapô-lo segundo uma superfície indefinidamente aberta e prosseguir a partir dele o desdobramento sem termo dos substitutos com os quais o pensamos. Daí que a vinculação entre arquitetura e retórica é muito preponderante na análise do viés político da primeira para as práticas de governamentalidade, se utilizarmos a expressão de Michel Foucault. Como nos reporta o historiador George A. Kennedy, “*há um sentido em que uma história da retórica pode ser pensada ou imposta sobre a sociedade. Tal história iria rastrear a formação e expressão de ideologias e estruturas de poder.*”²²⁰ [tradução nossa] Sobre o pensamento de Kennedy, o linguista Fábio da Silva Fortes declara:

“O pensador citado em epígrafe apresenta em *New History of Classical Rhetoric* (1994) a essência primordial que define o estatuto do gênero retórico na Antiguidade: a legitimação do poder político da palavra. Palavra e poder são, portanto, elementos que se confundem quando se busca investigar própria constituição da retórica clássica greco-romana.”²²¹

Com esta observação nos aproximamos do segundo capítulo deste trabalho, em que tentaremos realizar um esboço de genealogia dos dispositivos de composição, verificando, com o nível de detalhe possível a uma dissertação, sua origem nos preceitos da retórica; isto constitui a arquitetura como uma arte narrativa, por meio da articulação de símbolos. No desdobramento deste esboço de genealogia, procuraremos compreender por que caminhos um dos preceitos vitruvianos – *decor* – se converteu em *convenance* e *bienséance*, e qual os sentidos estes dois termos assumiram (inclusive

Arthur Pugsley. Retórica em Port Royal. In Estudos Lingüísticos XXXVI (3), setembro-dezembro, 2007. p. 342/ 347, disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2007/sistema06/115.PDF>.

²¹⁸ GIL, Xavier Laborda. La Gramática De Port-Royal: Fuentes, Contenido E Interpretación. Tesis de Licenciatura en Filología. Dirección del Dr. Jesús Tuson Valls. Barcelona, Universidad de Barcelona, mayo de 1978. Disponível em: <http://www.sant-cugat.net/laborda/506TESIN.htm>.

²¹⁹ GRAHL, João Arthur Pugsley. Op. cit., p. 345.

²²⁰ KENNEDY, George. Apud FORTES, Fábio da Silva. **As catilínarias de Cícero: uma análise discursiva**. Alétheia: Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, Volume 1, Janeiro a Julho de 2010. ISSN: 1983 – 2087, consultada no dia 12 de junho de 2012 em http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/FORTES_Fabio_da_Silva.pdf [“There is a sense in which a history of rhetoric might be thought or imposed upon the society. Such a history would trace the formation and expression of ideologies and power structures.”]

²²¹ Idem. Ibidem., p. 61.

simultaneamente, ao longo da segunda metade do século XVII), até que chegassem à obra teórica de J.-F. Blondel, e ali desempenhassem papéis fundamentais no terreno da teoria.





CAPÍTULO 2
ESBOÇO PARA UMA GENEALOGIA
DOS DISPOSITIVOS DE COMPOSIÇÃO DA ARQUITETURA

CAPÍTULO 2

ESBOÇO PARA UMA GENEALOGIA DOS DISPOSITIVOS DE COMPOSIÇÃO DA ARQUITETURA

Quem, por exemplo, imitou as virtudes de Lúcio Lúculo, homem insigne? Mas quantos querem imitar o fausto das vilas!²²²

Neste capítulo, a partir do que foi exposto no capítulo anterior, procura-se investigar mais detalhadamente o papel dos dispositivos de composição na arquitetura como recipientes de conteúdos estéticos e políticos, investigando suas raízes na filosofia e, particularmente, na arte retórica, desde Vitruvius até J.-F. Blondel, e divide-se em quatro partes: a primeira, **O bisturi de Perrault**, parte da intervenção de Claude Perrault no campo disciplinar, por meio de sua tradução do texto vitruviano e da publicação de *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens*, para situar os dispositivos de composição no desenho do campo disciplinar que ocorria na segunda metade do século XVII e que seria fundamental ao século seguinte. A partir da delimitação do debate, a segunda parte, intitulada **Escrevendo com pedras**, procura investigar a natureza dos vínculos entre arquitetura e retórica, retomando o texto vitruviano e alguns dos textos fundadores da retórica, além de acompanhar a recepção do tratado ao longo dos séculos até a idade moderna, influenciada por diversos fatores, tais como a própria abordagem da tradução à época. O enfoque desta recepção especificamente para o dispositivo de composição *decor* é o que será examinado com mais detalhe na terceira parte, **O edifício teórico**. À última parte, denominada os **Traços distintos do caráter**, cabe apresentar o trânsito de *convenance* a *caractère*, examinando as premissas que embasam tal mudança, notadamente na obra teórica de Jacques-François Blondel, além de um breve panorama sobre o ressurgimento, na contemporaneidade, deste último conceito.

²²² CÍCERO. *De Officiis*. 1998b apud D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. *Arquitetura, Retórica e Decoro na Antiguidade*. In MUHANA, Adma et al. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 197.

Na leitura de alguns dos diversos tratados que constituem a tradição ocidental e embasam e orientam o campo disciplinar da arquitetura observamos uma contínua redefinição dos termos que, contudo, não se constitui em mais do que uma série de pequenas rotações de sentido a partir do primeiro conceito posto em cena. Esses mínimos e sucessivos giros ou deslocamentos no sentido acarretam, é evidente, mutações na hierarquia interna do processo, o que é polarizado ainda pela variedade de termos, de preceitos, de categorias estéticas, entre elas os dispositivos de composição no corpo de uma teoria, sobre todos pairando uma carga de indefinição. Estamos, por isso, falando de um processo contínuo e, na maior parte das vezes, cumulativo, cuja apreensão só é possível por meio de uma perspectiva histórica que abarque a vigência de cerca de 300 anos do sistema clássico da arquitetura, a partir seus preceitos teóricos como se apresentam nos principais tratados da disciplina. Este capítulo tem por objetivo a tentativa de formar um painel sobre a genealogia de alguns termos do debate. Mais especificamente trataremos do *decor* vitruviano em seu trânsito até *convenance* e, depois, dos deslocamentos de *convenance* em sua progressiva transformação em *caractère*, destacando em Blondel o importante papel exercido na articulação deste último passo, o que traz para sua atuação como arquiteto, teórico e professor uma interessante ambiguidade no que respeita à relação entre tradição e modernidade.

2.1. O BISTURI DE PERRAULT

“Os arquitetos se tornaram conscientes sobre a natureza histórica (e potencialmente relativa) dos valores arquitetônicos.”²²³

Conforme vimos no capítulo anterior, a questão da representação do corpus social, da construção de ‘lugares-de-si’ está no cerne da práxis arquitetônica, define sua politicidade, e em tal constituição, os dispositivos de composição foram ferramentas projetuais determinantes. Neste capítulo, procuramos inventariar sua longa formação e transformação, suas fontes e, por fim, o modo como se apresentaram, dentro da teoria e da arquitetura, ao começo da modernidade, com ênfase ao *decor* vitruviano que, como já entrevimos, é o dispositivo mais efetivamente ligado ao *ethos* público e aquele que atravessa mais profundamente a sua representação.

O *decor*, ou *decorum*, constitui-se fundamentalmente no foco ético do projeto e, como veremos ao longo dos parágrafos seguintes, sua origem na retórica²²⁴ ilumina as margens do significado que adquire para a arquitetura. Pérez-Gómez nos lembra que Cícero afirmou, no *De Officiis*: que “a casa pode contribuir ao prestígio, mas o prestígio não pode consistir apenas nela; nem deve o proprietário ser dignificado pela casa, mas esta por ele.”²²⁵ Ligado, desde sua origem, à publicidade²²⁶, o *decorum* na arquitetura tem sua expressão mais pura na Grécia clássica, onde a “prevalência, em suma, de perfeito equilíbrio e serena grandeza, visa à excelência do decorum, isônoma, como sublinha Cícero, à capacidade de ajuizar ‘o que convém’ (prépon) dos gregos.”²²⁷ Estamos colocados, portanto, diante

²²³ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Built upon Love**: architectural longing after ethics and aesthetics. Massachusetts: MIT Press, 2008. p. 162 [Architects became self-conscious about the historical (and potentially relative) nature of architectural values].

²²⁴ Como visto no capítulo anterior, a retórica, enquanto arte do discurso, ou arte de bem compor um discurso para atingir determinado fim, permeou toda a cultura desde a antiguidade até a modernidade.

²²⁵ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 197.

²²⁶ O conceito de ‘publicidade’ aqui expresso possui o sentido usado por Habermas em seus escritos, ou seja, expressão da face pública do cidadão, ou de um grupo social, o que pressupõe essa ancoragem na ética como existia entre os gregos e romanos, uma vez que por meio dela um cidadão tornava públicos os seus princípios. A ligação entre *decor* e publicidade não elimina a abordagem que o vincula estritamente à *kalokhagatia* grega, nem prescinde dela, ou seja, a uma abordagem ligada à noção do Belo que nasce da adequação de cada coisa ao seu lugar próprio ou natural. Antes disso, o complementa.

²²⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 201.

de uma forte relação entre palavra e espaço, conceito e materialidade, que foi sendo construída ao longo dos séculos. Como se constituiu tal relação na teoria da arquitetura?

Referindo-se ao fim do século XVII, Pérez-Gómez afirma que “os objetivos centrais da teoria da arquitetura tornaram-se, então, adequação cultural e comunicação, com base em uma analogia linguística”²²⁸ A analogia linguística, de fato, não é nada recente, uma vez que Vitruvius já caracterizava o significado na arquitetura como relação entre as coisas e os conceitos, as ideias (ou, em última análise, as palavras):

“Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitetura, de uma forma especial, se verificam estas duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos.”²²⁹

Tendo, no parágrafo anterior de seu tratado, caracterizado também a arquitetura como uma ciência que nasce, ao mesmo tempo, da prática e da teoria, Vitruvius escrevia que “a ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria.”²³⁰ Cotejando com o texto em latim²³¹, verificamos que ‘prática’ é tradução de *fabrica* e ‘teoria’ é o equivalente para *rationatione*. Segundo Pérez-Gómez, para Vitruvius o termo *ratio* está imbuído também de seu sentido matemático (*ratio* – razão – proporção), e esta conexão está na própria base do significado da arquitetura. Além disso, *ratio* é

“[...] fundamental em todas as categorias que uma obra de arquitetura deve possuir para ter valor (*taxis, eurythmia, symmetria*). Esta comensurabilidade entre partes e todo, dimensão comunicativa e ética da arquitetura, está diretamente relacionada à sua capacidade de sedução (*venustas*), traduzida como beleza. *Ratio* é finalmente identificado com *harmonia*, um conceito etimologicamente derivado de um conjunto bem feito. O termo grego *harmonia* refere-se à operação básica de reunir partes distintas em um conjunto significativo que caracterizou a *daidalon*.”²³² [tradução nossa, grifo nosso]

No desdobramento deste pensamento, *ratio* pode ser visto para a arquitetura em sua dimensão analógica, uma vez que – como a harmonia – aparece em todos os níveis de realidade do cosmos, já percebida pelos gregos como regida por relações matemáticas (*mathemata*), que são relações

²²⁸ Idem. Ibidem., p. 135. [The central aims of architectural theory then became cultural appropriateness and communication on the basis of a linguistic analogy.]

²²⁹ VITRUVIUS, Pollio, p. 62.

²³⁰ Idem, p. 61.

²³¹ VITRUVIUS. *De architectura Libri Decem*. Edidit Friedrich Khron. Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1912. Disponível em <http://archive.org/details/vitruviidearchit00vitr>. Consultado em 27 de Setembro de 2012. [Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. ea nascitur ex *fabrica* et *rationatione*.] *grifos nossos*.

²³² PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, op. cit., p. 151. [...fundamental in all categories that a work of architecture must possess to be of value (*taxis, eurythmia, symmetria*). This commensurability of parts and whole, architecture's communicative and ethical dimension, is directly related to its capacity for seduction (*venustas*), translated as beauty. Proportion is ultimately identified with harmony, a concept etymologically derived from a well-made joint. The Greek *harmonia* referred to the basic operation of bringing together disparate parts into a meaningful assembly that characterized the *daidalon*.]

estáveis²³³, relações de uma fixidez insuperável (às quais se poderia contrapor o *logoi*, caracterizado pela processualidade e mobilidade das palavras). Deste modo, esperava-se que a *ratio* “fosse incorporada no microcosmo da arquitetura para superar a distância ontológica entre o mundo sublunar e mortal das pessoas, e o reino imortal das divindades celestiais”.²³⁴

Estamos, portanto, diante de dois aspectos de compreensão (e representação) da realidade – *logoi* e *mathemata* – e os dispositivos de composição constituem-se como articulações destes dois aspectos, como será visto no decorrer deste capítulo. Antes, porém, de um maior detalhamento dos dispositivos, pode ser importante desenvolver a ideia contida no parágrafo anterior – a ligação da arquitetura com questões filosófico-cosmológicas – e sua contraposição à abordagem do capítulo anterior – a arquitetura como representação de um *ethos* social. O divórcio entre as duas abordagens não é aparente: é, antes, o sintoma do processo histórico que, iniciado no Renascimento²³⁵, atravessou os séculos XVII e XVIII e que tem em Claude Perrault a mão que efetuou uma das incisões mais profundas.

Perrault, que além de arquiteto era médico, fisiologista e cientista²³⁶, sofreu grande influência da filosofia cartesiana, trazendo seus princípios para a teoria da arquitetura. A partir de suas bases, “esclareceu a função social da arquitetura e removeu dela todas as ressonâncias místicas.”²³⁷ Com sua elaboração dos conceitos de beleza positiva e beleza arbitrária, pode-se dizer que Perrault ‘desmistificou os antigos’, uma vez que, como consequência direta de sua postulação, “a arquitetura não era [mais] análoga ao Universo Divino; ela era, em vez disso, análoga à linguagem, expressando valores culturais históricos.”²³⁸ Sua argumentação se contrapunha à analogia entre Universo, corpo humano e edifício e à teoria clássica das proporções harmônicas, como se empunhasse o seu bisturi sobre a superfície teórica vigente, com o efeito de um verdadeiro corte epistemológico, eliminando de seu *corpus* o que nele existia de platonismo e implantando a história (por meio dos costumes, das convenções²³⁹ etc.) como sua nova base. Perrault escreve, na nota de rodapé nº 13 de sua tradução da obra de Vitruvius:

“BASEADO EM ALGUMA AUTORIDADE (FONDÉ SUR QUELQUE AUTORITÈ). Toda a Arquitetura é fundada sobre dois princípios, dos quais um é positivo e o outro é arbitrário. O fundamento positivo é a utilização e o fim útil e necessário para o qual um edifício é construído, tal como é a solidez, a salubridade e a comodidade. O fundamento que eu chamo de arbitrário é o Belo, que depende das normas e dos costumes: porque embora o Belo seja também de algum modo estabelecido sobre um fundamento positivo, que é a conveniência racionalizável e a aptidão que cada parte tem para a utilização à qual ela é destinada; não obstante, porque ele é verdadeiro, nem todos se acreditam mais capazes de descobrir e aperfeiçoar tudo o

²³³ Ainda segundo Alberto Pérez-Gómez, Vitruvius teria sofrido grande influência de autores neoplatônicos, para os quais o conhecimento matemático era emitido a partir da alma e constituía-se como o portal para todo o conhecimento e bem-aventurança. [ver p. 151 e 152].

²³⁴ Idem. Ibidem., p. 151. [...was expected to be embodied in the microcosm of architecture to bridge the ontological distance between the mortal, sublunar world of humans and the immortal realm of the heavenly divinities.]

²³⁵ Ver OLIVEIRA, Beatriz Santos de. **A construção de um método para a arquitetura: procedimentos e princípios em Vitruvius, Alberti e Durand.** Trabalho programado para doutorado, FAU-USP, 1997.

²³⁶ No site www.gallica.fr constam vários títulos publicados por Claude Perrault nessas outras áreas, versando sobre física, fisiologia humana e animal etc. Observe-se que Perrault foi também membro da *Academie des Sciences*.

²³⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. Cit., p. 86. [...purged it of all mystical resonances].

²³⁸ Idem. Ibidem., p.86. [Human architecture was not analogous to God’s universe; it was instead analogous to language, expressing historical cultural values].

²³⁹ Ideias que já estavam colocadas por Vitruvius, mas não conectadas à consciência da História antes de o serem pela tradução de Perrault.

que corresponde a esta conveniência racionalizável, reportamo-nos primeiro ao julgamento daqueles que consideramos serem sábios e versados nesta matéria; [...] Este assunto é melhor tratado ao longo do prefácio ao meu '*Livre de l'Ordonnance dès cinq especes de Collones*'.²⁴⁰

Para acentuar mais a ideia da possível dinâmica da regra vitruviana, sua historicidade, demonstrar que ela não estava congelada, apesar de sua força, presença e necessidade na definição da Arquitetura, Perrault insere mais uma nota, de número 14, em torno de tal dinâmica:

“OS COSTUMES - Vitruvius parece dar a entender que os costumes são a principal autoridade na Arquitetura.”²⁴¹

Em função dos limites deste trabalho, não pretendemos aprofundar as questões relativas à formulação dos conceitos de Belo Arbitrário e Belo Positivo, devido a sua grande complexidade – nosso objetivo é apenas lançar luz sobre a base que será utilizada por Blondel (bem como por Germain Boffrand) no século seguinte para o desdobramento de *convenance* (o *decor* vitruviano) em *caractère*, como será visto no fim deste capítulo.

Se fosse possível determinar um evento emblemático na origem da formulação de Perrault, este seria a viagem de Antoine Desgodetz (1653-1728), a Roma, entre 1676 e 1677²⁴². Baseado nos extensos levantamentos que fez durante sua estadia, ele escreveu '*Les edifices antiques de Rome mesurés et dessinés très exactement*'²⁴³, publicado em Paris no ano de 1682. É uma esplêndida edição, com 138 pranchas contendo plantas, cortes, fachadas e detalhes de vinte e cinco edifícios de Roma, com suas medidas reproduzidas com exatidão, além dos comentários do autor. O manuscrito que precedeu a elaboração do livro constava de 48 edifícios, todos igualmente levantados de modo minucioso.

O resultado do levantamento efetuado por Desgodetz foi a descoberta de que as regras defendidas pelos antigos, presentes em todos os tratados de arquitetura desde Vitruvius, não correspondiam aos edifícios reais, do modo como tinham sido efetivamente construídos. O resultado deste trabalho foi amplamente debatido na Academia, e causou profunda impressão em Perrault, pelo que deve ter-lhe movido as reflexões que resultaram nos conceitos de Belo Arbitrário e Belo Positivo. Em termos muito resumidos, e correndo o risco de uma simplificação excessiva, podemos dizer que o Belo Positivo corresponde ao belo natural, universal, e que o Belo Arbitrário é o belo relativo, decorrente dos costumes, da convenção, e é sujeito a mudanças, ou seja, insere a história no horizonte de sua construção.

²⁴⁰ VITRUVIO. Trad. C. Perrault, Op. Cit., p. 12.

²⁴¹ Idem. Ibidem., p. 12. – Comentário: se os costumes mudam, a arquitetura pode mudar do mesmo modo, desestabilizando os modelos.

²⁴² A viagem de Desgodetz foi memorável, em todos os sentidos. Partiu do porto de Marselha em setembro de 1674, em companhia de Charles-Augustin d'Aviler (1653-1701), enviado pela Academia como um de seus primeiros pensionistas, e do antiquário e numismata Jean Foy-Vaillant (1632-1706). Durante a travessia, seu navio foi capturado por corsários otomanos e seus ocupantes foram feitos prisioneiros e enviados como escravos primeiro à Argélia, depois à Tunísia. Depois de mais de um ano de cativeiro, foram libertados em 22 de fevereiro de 1676, em função de uma troca de prisioneiros negociada por Colbert. Só então Desgodetz conseguiu ir para Roma.

²⁴³ DESGODETZ, Antoine. **Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement**. Paris : Jean Baptiste Coignard, Ed., 1682. [este livro consta do acervo de www.gallica.fr]

O irmão de Perrault, Charles, em seu livro *'Parallèle avec des anciens et des modernes'*²⁴⁴ (publicado em 1690), também pressupõe a existência de *"uma infinidade de diferentes tipos de belezas, todas encantadoras, que se assemelham a Helena e Cleópatra"*²⁴⁵, desconstituindo a universalidade do belo. Sua ênfase, assim como a de seu irmão Claude, migra da coisa-em-si para o julgamento, ou seja, para cada circunstância ou tipo de trabalho deveria haver medidas específicas de avaliação. Marcando a especificidade do julgamento, Charles escreve:

"Temos que falar sobre todos os tipos de eloquência, a dos historiadores, a dos filósofos, a dos oradores, e várias outras, todas ainda de espécies diferentes, e eu não vejo que não possamos nos servir, porque não há uma que se adapte a todos os tipos de bem dizer."²⁴⁶

A ideia expressa por Charles Perrault coincide plenamente com o pensamento aristotélico: *"[...] a maior parte dos assuntos sobre que incidem juízos e deliberações pode receber solução diferente, pois deliberamos e refletimos sobre as ações, todas elas apresentam em comum esta particularidade, e nenhuma delas é, por assim dizer, necessária."*²⁴⁷ Muito mais do que um recurso de oratória, uma técnica, os termos e categorias da retórica aristotélica faziam de sua compreensão, à época, uma estrutura na qual interagiam conhecimento, ética e estética²⁴⁸. Por meio da retórica se podia deliberar, como visto, sobre coisas das quais havia tão somente um conhecimento indeterminado. Por esta via, a retórica, ao longo dos séculos, funcionou também como a estrutura do pensamento de esferas tão distintas quanto o direito e a arte, fosse a arte poesia, pintura ou arquitetura.

O corte operado por Perrault na superfície da teoria tem múltiplos aspectos, em que se entrelaçam a arquitetura ela mesma, a ética, a estética e a política, por meio de uma manipulação muito eficiente dos códigos arquitetônicos. Na fachada do Louvre, por exemplo, importava a Perrault, além de uma utilização racional das ordens, representar em pedra uma síntese entre a tradição arquitetônica de seu país e a tradição clássica. As colunas duplas com que ele compôs a fachada, do modo como as fez, são a imagem disso:

"Perrault viu as colunas geminadas como um meio de colocação da antiguidade reinterpretada da fachada do Louvre dentro de uma tradição francesa reconhecível. Ele ligou-a explicitamente a um amor por 'luz, ar e espaço' derivado do gótico da França."²⁴⁹

A definição do belo como conceito histórico serviu também à valorização da cultura francesa, uma vez que abriu espaço, como na estratégia de Perrault, para uma fusão entre aspectos particulares da

²⁴⁴ PERRAULT, Charles. **Parallèle avec des anciens et des modernes en ce qui regarde l'éloquence**. Paris : Jean Baptiste Coignard, 1690.

²⁴⁵ Idem. Ibidem., Tomo 2, p. 45. [...une infinite de differentes sortes de beautés toutes charmantes qui ne ressemblent ny à Helene ny à Cleopatra].

²⁴⁶ Idem, Ibidem., Tomo 2 p. 42. [Nous avons à parler de toutes sortes d'Eloquence, de celle des Historiens, de celle des Philosophes, de celle des Orateurs, et de plusieurs autres encore toutes d'espece differente, je ne vois pas que nous puissions nous en servir, parce qu'il n'y en a pas une qui convienne à tous les genres de bien dire].

²⁴⁷ ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manoel Alexandre Jr. et ali. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. p. 100 [1357^a]

²⁴⁸ A estética está presente aqui no sentido de apreciação do Belo, e não no sentido que viria a apresentar a partir de meados do século XVIII.

²⁴⁹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. Cit., p. 86 [Perrault saw the twinned order as a means of placing the reinterpreted antiquity of the Louvre façade within a recognizable French tradition. He linked it explicitly with a love of "air, light and space" derived from France's gothic].

arquitetura nacional com os modelos clássicos da tradição ocidental grego-romana. Para termos uma ideia do significado da operação levada a efeito pela obra de Perrault e do impacto que os achados de Desgodetz geraram na teoria da arquitetura do século XVII, é necessário colocar em perspectiva as concepções de realidade dominantes na época clássica e na moderna:

“a sociedade estamental da época clássica favorecia a constituição, entre as camadas educadas, de um quadro homogêneo de referências, que tinha por base (a) uma certa concepção de realidade, fundada na continuidade entre a ordem das palavras e das coisas, (b) o coroamento dessa ordem com uma visão religiosa. Quanto à concepção de realidade, acrescenta-se que os séculos XVI e XVII tomavam como pressuposto a inalterabilidade do homem e da natureza. Daí serem ambos governáveis por leis permanentes, tanto no plano físico, quanto no plano moral. Sem essa pressuposição, o princípio mesmo da *imitatio*, a adoção dos modelos fornecidos pelas obras eleitas da Antiguidade e o papel orgânico da retórica seriam impossíveis.”²⁵⁰

A relativização proposta por Claude Perrault definiu um novo olhar sobre os antigos, mas o decoro - a *convenance* - ainda mantinha a representação da realidade sob controle, na medida em que expressava as regras internas da concepção de realidade vigente. Tal concepção implicava uma idealização da natureza e da história e o uso das figuras - tanto no terreno da retórica, como no das artes visuais e da arquitetura - obedecia àquele controle. Ocorre que a nota de rodapé, na tradução do texto viruviano, na qual Perrault afirmou a existência do Belo positivo e do Belo arbitrário referia-se, como vimos - e não por acaso - ao preceito do decoro, e isso implicava em mais que uma nova conceituação:

“No profundo das consciências, a história entrou em falência, e o sentimento mesmo da historicidade tende a ser abolido. Se o passado é abandonado, é porque ele parece inconsistente, impossível de ser apreendido, e sempre falso. Perdeu-se a confiança naqueles que pretendiam conhecê-lo. Eles, ou bem se equivocavam, ou bem mentiam. Houve como que um grande desabamento, depois do qual não se viu já mais nada de certo, senão o presente; e todas as miragens tiveram de refluir em direção ao futuro.”²⁵¹

Tal fusão (entre aspectos particulares da arquitetura nacional com os modelos clássicos da tradição ocidental grego-romana, como visto acima) pôde ser processada, também, por meio dos dispositivos de composição, o que será visto no próximo subcapítulo.

²⁵⁰ COSTA LIMA, Luiz. Op. Cit. 2007., p. 56.

²⁵¹ HAZARD, Paul. **La crise de la conscience européenne 1680-1715**. Paris: Arthème Fayard, 1961. p. 38. Apud RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. **Paris das Luzes segundo o plano de Turgot (1739)**: estratégia, urbanismo e sociedade. Juiz de Fora: UFJF - Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Souza. p. 16.

2.2. ESCRREVENDO COM PEDRAS

“Há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas, e mais livros sobre livros que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar.”²⁵²

Apresentado o fundo sobre o qual será desenhado o desenvolvimento dos preceitos vitruvianos ao longo dos séculos, talvez seja necessária uma observação preliminar sobre a utilização da expressão ‘dispositivo de composição’. Não existe uma regra comum, entre os inúmeros autores que escreveram sobre o tema, para definir os termos presentes no tratado vitruviano como preceitos relativos à arquitetura e que, tal qual procuraremos demonstrar neste capítulo, derivam inteiramente dos preceitos da retórica (inclusive a *symmetria*)²⁵³. Alguns chamam por preceitos, genericamente, tanto os três fundamentos da disciplina – *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – quanto os seis preceitos (que podem ser colocados como derivados dos três fundamentos, isolada ou combinadamente): (a) *ordinatione/taxis*; (b) *dispositione/diathesis*; (c) *eurytmia*; (d) *simmetria*; (e) *decor*; (f) *distribuitione/oeconomia*.

Existem, porém, outras denominações. João Menezes de Siqueira nomeia os seis preceitos como ‘operadores de concepção’, “pois neles se encontram todos os aspectos do sistema de concepção arquitetônica da Antiguidade”.²⁵⁴ Já Beatriz Santos de Oliveira utiliza a expressão ‘atributos de operacionalidade interna da arquitetura’²⁵⁵. Optamos por chamar os mesmos preceitos por ‘dispositivos de composição’ levando em conta duas razões: seguimos a linha de pensamento de Giorgio Agamben, que considera que dispositivo é “*tudo o que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos*”²⁵⁶, num desdobramento do pensamento de Foucault. E como a arquitetura está inserida nas práticas de governamentalidade, o termo nos parece bastante apropriado, na medida em que designa as formas pelas quais a arquitetura captura, orienta, determina e modela o espaço e as práticas humanas nele inseridas. O complemento ‘composição’ nos parece adequado visto que, como também veremos no

²⁵² MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

²⁵³ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 123.

²⁵⁴ SEQUEIRA, João Menezes de. **Sobre a fundamentação da Arquitetura**: reflexões sobre uma crise. Lisboa: Revista Lusófona de Arquitetura e Educação, 2010. p. 79 – consultado em revistas.ulusofona.pt/index.php/revlae/article/download/1821/1468, em 25 de maio de 2012.

²⁵⁵ OLIVEIRA, Beatriz Santos de. Op. Cit. 1977, p. 33

²⁵⁶ GIORGIO, Agamben. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009. p. 31.

desenvolvimento do presente capítulo, tendo os preceitos vitruvianos derivado da arte retórica, que utiliza amplamente o termo composição (*compositio*), a arquitetura, pelo menos até o começo do século XX (o que inclui o período que estudamos neste trabalho), utilizava este termo para designar o desenvolvimento do projeto do mesmo modo como a retórica denominava os textos elaborados segundo seus preceitos. Assim, optamos por chamar ‘dispositivos de composição’ aqueles seis preceitos.

Na construção de uma genealogia dos dispositivos de composição do modo como se apresentavam na França dos séculos XVII e XVIII dois fatos se destacam nas leituras: (a) a imprecisão na apropriação e transmissão dos princípios da disciplina (*firmitas, utilitas e venustas*) e seus “atributos de operacionalidade interna”²⁵⁷, a partir do forte incremento na circulação, leitura, interpretação e tradução do texto de Vitruvius no começo do século XV²⁵⁸, disseminando-se ao longo do Renascimento e atingindo o século XIX, conforme apontam os estudos de Mário H. S. D’Agostino²⁵⁹; (b) a estreita relação entre tais preceitos e os da retórica, apontando para uma colinearidade entre a estrutura de composição dessas duas artes aparentemente não coincidentes, mas absolutamente ligadas pela questão da representação²⁶⁰.

O *De Architectura Libri Decem* de Vitruvius não viveu, durante a Idade Média, um completo ostracismo, mas, ao contrário disso, teve uma longa recepção, ainda que acidentada, conforme indicam muitos estudos.²⁶¹ Como compilado por Ana Paula Giardini Pedro²⁶² e Francisco Borges Filho²⁶³, o conhecimento e a transmissão dos dez livros foram intensos até o século XV. Segundo Ana Paula G. Pedro, até 1967 foram descobertos 78 manuscritos do texto vitruviano elaborados por monges copistas, em mosteiros de toda a Europa:

“A historiadora [Carol Herselle Krinsky] aponta a sua presença em Reichenbau, Fulda, Banberg e Ragensburg, na Alemanha; em Murbach, na França; em Melk, na Áustria; em Gorza, na Espanha; e em Pavia, Florença, Nápoles, Perugia, Veneza, Milão e Urbino na Itália.”²⁶⁴

²⁵⁷ OLIVEIRA, Beatriz Santos de. Op. cit., p. 33 – “Ordem (taxis), Disposição (diátesis), eúritmia, simetria ou proporção, decoro, distribuição (oikonomia) – neste trabalho, denominamos estes atributos de operacionalidade interna como ‘dispositivos de composição’, porque na França dos séculos XVII e XVIII era este o papel que estes atributos desempenhavam.”

²⁵⁸ O texto vitruviano não foi desconhecido ao longo da Idade Média, como se verá a seguir.

²⁵⁹ D’AGOSTINO, Mário Henriques Simão. **Geometrias simbólicas da arquitetura**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

D’AGOSTINO, Mário Henriques Simão. **As palavras e as pedras**: De *Architectura* 1,2: Vitruvius e o preceituário da boa arquitetura. in LASSANCE, Guilherme et al. **Leituras em teoria da arquitetura**, 2: textos. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010. Coleção PROARQ.

D’AGOSTINO, Mário Henriques Simão; LOEWEN, Andrea B. **Ornamento e decoro em Alberti e Vitruvius**. in DESIGNIO, revista de história da arquitetura e do urbanismo, nº 2, Setembro de 2004. ISSN 1806-2741.

²⁶⁰ A abordagem da questão da representação e sua relação com os dispositivos de composição, ainda que de modo preliminar, encontra-se no capítulo anterior “Arquitetura, estética, política”, e o vínculo com a retórica será explorado no desenvolvimento do presente subcapítulo.

²⁶¹ PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem**: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. Tese de Doutorado na área de Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAUUSP, 2011. Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão D’Agostino; BORGES FILHO, Francisco. **O desenho e o canteiro no renascimento medieval (séculos XII e XIII)**: indicativos da formação dos arquitetos mestres construtores. Tese de Doutorado na área de Estruturas Ambientais Urbanas. São Paulo: FAUUSP, 2011. Orientador: Prof. Dr. Issao Minami. Os estudos de Ana Paula G. Pedro e Francisco Borges Filho contêm uma vasta bibliografia relativa a estudos que acompanham a recepção e transmissão do texto vitruviano ao longo da Idade Média.

²⁶² PEDRO, Ana Paula Giardini. Op. cit., p. 31.

²⁶³ BORGES FILHO, Francisco. Op. cit., p. 54.

²⁶⁴ PEDRO, Ana Paula Giardini. Op. cit., p. 32.

O que se evidencia pela descrição do longo caminho do tratado é o embate lexical necessário para o entendimento do texto, em meio aos diversos tipos de apropriação de partes de seu conteúdo para fins práticos e específicos. A mais abrangente apropriação ocorreu sob o chamado Renascimento Carolíngio, que empreendeu grandes esforços no sentido de recuperar as técnicas construtivas do antigo Império Romano, aplicando ao tratado um olhar técnico-filológico. Do mesmo modo que ocorreu a Aristóteles, cujo arcabouço filosófico pagão foi apropriado pelo Ocidente medieval cristão por meio da filosofia tomista, Vitruvius teve assimilados os preceitos para uma boa arquitetura justapostos ao legado da patrística e, posteriormente, da escolástica – por exemplo, o princípio de relacionar as partes do corpo humano e as do edifício por meio de uma homologia figurativa (um dos pilares da *mimesis* na arquitetura, do modo como era entendida até o século XVIII) funcionou como reverência à Criação, à Obra Divina, que criou o homem em sua perfeição. O fato é que tais homologias e demais teorizações em torno do texto original afiguravam-se como interpretações do texto escrito, visto terem se perdido as ilustrações dos dez livros por volta do século V. Sobre este aspecto, Manfredo Tafuri relata:

“A história agora se torna uma fonte de princípios de autoridade. O texto de Vitruvius, traduzido e comentado várias vezes a partir do *tardo-quadrocento* em diante, assume o valor que possuem as obras de Aristóteles para o pensamento neo-escolástico.”²⁶⁵ [tradução nossa]

Se, a partir da difusão acima exposta, nos séculos XI e XII era verificável o conhecimento do texto vitruviano pelos arquitetos europeus (segundo o historiador Pier Nicola Pagliara²⁶⁶) ocorreu ainda ao códice ter outra “nova descoberta”, realizada por Francesco Petrarca, o poeta milanês, em 1353 – e foi assim, de descoberta em descoberta que elegeu-se uma data para a aparição dos dez livros para o Ocidente: em 1416, um conselheiro apostólico que participava do Concílio de Constança no Mosteiro de Saint-Gall (Francesco Giovanni Poggio Bracciolini) encontrou ali os *De Architectura Libri Decem*.²⁶⁷

O que diferenciava a “nova descoberta” dos livros de Vitruvius era o fato de que, em função do contexto cultural daquele momento, os eruditos dedicaram ao tratado um olhar antes negado pelos humanistas do século anterior:

“[...] uma obra como a de Vitruvius, que versava sobre uma arte ainda considerada mecânica, menor. Acreditavam que, ao contrário dos textos sobre as artes liberais, o *De Architectura* apresentava leitura privada de conteúdos éticos. Ainda assim, sua presença nas melhores bibliotecas era essencial, por corresponder ao único remanescente da Antiguidade que tratava sobre arquitetura. O desejo de possuir uma cópia do *De Architectura* estava mais ligado ao colecionismo e ao enciclopedismo do que propriamente ao estudo da arte, que geralmente era feito sob ótica filológica e literária.”²⁶⁸ [grifo nosso]

²⁶⁵ TAFURI, Manfredo. *Architettura e ideologia*. In: **L'architettura dell'umanesimo**. Bari: Editore Laterza, 1969. p.318. [La storia diviene ora fonte di principi di autorità. Il testo di Vitruvio, tradotto e commentato più volte dal tardo '400 in poi, assume il valore che hanno le opere di Aristotele per il pensiero neoscolastico.]

²⁶⁶ PAGLIARA, Pier Nicola. *Vitruvio da testo a canone*. In: **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. Tomo terzo, p. 3-85. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986. Citado em PEDRO, Ana Paula Giardini. *Op. cit.*, p. 33-34.

²⁶⁷ PEDRO, Ana Paula Giardini. *Op. cit.*, p. 34 e BORGES FILHO, Francisco, *op. cit.*, p. 33.

²⁶⁸ PEDRO, Ana Paula Giardini. *Op. cit.*, p. 35.

Cabe pôr em relevo o fato de que a tradição da tratadística teve seu princípio nessa primeira metade do século XV, a partir do redimensionamento feito da obra por alguns tratadistas, tais como Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti e Filarete, se falarmos nas diversas traduções que ocorreram na península itálica no mesmo século. Eis que o *De Architectura*, escrito no século I, cujo autor visava confrontar-se com a “*profunda distorção ética que afligia sua profissão e a ausência de um corpo de princípios claros que funcionassem como normas para a prática arquitetônica*”²⁶⁹, alcançava finalmente um destino pródigo.

Até então, a transmissão de conhecimentos se dava preferencialmente pela prática e pela oralidade, em função de seu exercício exclusivo por meio das corporações de ofício e pela obrigatoriedade do segredo em relação aos conhecimentos adquiridos junto às irmandades de artesãos e corporações de ofício. A transmissão do conhecimento tinha como cenário principal o canteiro de obras.²⁷⁰ Assim, não é difícil supor a mudança de paradigma ocasionada com a difusão deste tratado do primeiro século da era cristã e a conseqüente elaboração de novos tratados, como os de Alberti e Serlio.

Contudo, essa mudança de paradigma se apoiava sobre a incerteza das interpretações que se podiam fazer do texto vitruviano. Leon Battista Alberti, por exemplo, teria recebido o encargo de escrever sobre arquitetura, e iniciou um comentário sobre o *De Architectura*, mas “*tal investida teria sido abandonada pela dificuldade de leitura do texto antigo*”.²⁷¹ Tantas eram as controvérsias acerca do tratado que, como nos reporta Manfredo Tafuri, em Roma e Milão nasce a filologia vitruviana, de tal modo que os estudos vitruvianos se constituem, entre o fim do século XV ao fim do XVI, em um filão teórico independente. Nos textos produzidos, “*vive a ansiedade de alcançar, pela via filológica e arqueológica, aquele código estritamente definido que a experiência de projeto colocava em crise a cada dia*.”²⁷² [tradução nossa]

A reboque da mesma questão, uma observação se interpõe no caminho, por ser intrínseca ao processo em curso de sedimentação do texto vitruviano como fundamento do campo disciplinar da arquitetura, e a resultante que se desprende desta categoria de ‘arte mecânica’ - a mudança do estatuto do arquiteto:

“Após o Renascimento tinha-se operado uma transformação significativa do papel do arquiteto no sistema produtivo da obra. Desde então, o entendimento do exercício da profissão tinha-se aliado a um novo estatuto social que passava por reconhecer a arquitetura exclusivamente como uma prática artística.”²⁷³

Ou, abordando-se de outro modo a mesma questão:

²⁶⁹ OLIVEIRA, Beatriz Santos de. Op. Cit., p. 12.

²⁷⁰ Para aprofundar este tópico, sugerimos a leitura de BORGES FILHO, Francisco. Op. cit.

²⁷¹ PEDRO, Ana Paula Giardini. Op. cit., p. 35.

²⁷² TAFURI, Manfredo. *Tratadística, tipologie, modelli*. In: *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Editore Laterza, 1969. p.334. [...vive l'ansia di raggiungere, per la via archeologica e filologica, quel codice rigorosamente definito che l'esperienza di progettazione metteva in crisi giorno per giorno.]

²⁷³ PEREIRA, Michel Toussaint Alves. *Da arquitetura à teoria e o universo da teoria arquitetônica em Portugal Na primeira metade do século XX*. Tese de doutoramento em Teoria da Arquitetura. Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Orientador : Prof. Dr. Augusto Pereira Brandão.

“Assumir o papel do intelectual significa, de fato, para o artista dos séculos XV e XVI, não só reivindicar uma nova dignidade pessoal, mas também - e principalmente - reconhecer na arte um valor propulsivo e ativo dentro das perspectivas oferecidas pelas novas classes dirigentes [...]”²⁷⁴ [tradução nossa]

Ocorre que o processo de elevação da arquitetura a uma arte liberal²⁷⁵, deixando para trás o seu passado de arte mecânica, situa-se ainda em um período embebido na filosofia escolástica e, portanto, nos parâmetros teológicos de relacionamento com o mundo. A revolução de pensamento produzida por Galileu, Descartes, Kepler, Ticho Brahe e tantos outros, ainda não se disseminara nos círculos cultos da Europa, e a antiga relação com a natureza imiscuiu-se na relação com a história, ciência emergente devido ao desenvolvimento das práticas arqueológicas e ao aparecimento de textos da Antiguidade, como o vitruviano. Ocorreu, no entanto que “*a recuperação arqueológica da Antiguidade, eleita uma segunda e mais perfeita natureza, logo entra em crise*”²⁷⁶ [tradução nossa], convertendo, deste modo, o *De Architectura* em guia de acesso à segunda e mais perfeita Natureza. Mas este não era um empreendimento fácil, pelos já fartamente mencionados obstáculos que o texto impunha a seus intérpretes e tradutores – a tal ponto, que sua compreensão (ou sua atualização, a solução de suas contradições com aquela contemporaneidade) se tornou vital para o auto-reconhecimento dos arquitetos em seu campo disciplinar, para a especificação de uma doutrina com margens e regras bem definidas, e para tal fim várias iniciativas foram tomadas, individual e coletivamente:

“Quando, em 1540, Cláudio Tolomei funda a Academia vitruviana com o objetivo de resolver definitivamente o que era contradição no obscuro texto latino, pelo resultado do confronto com as ruínas dos monumentos, fica clara, neste momento, a versatilidade do classicismo em si, e a insustentabilidade de sua redução a um modelo a-histórico. Se abrem, em seguida, duas vias opostas, sintetizadas no âmbito da prática projetual: de um lado, a institucionalização de um léxico arquitetônico, de outro, a exploração curiosa e inquieta das margens de uma 'heresia' concedida por aquele mesmo léxico.”²⁷⁷ [tradução nossa]

Por essa via, os séculos XV e XVI, testemunharam uma vasta produção teórica ligada, fundamentalmente, às bases que sustentam o classicismo. Em Paris, território de nosso trabalho, verifica-se que, a partir de 1528, com o Louvre se convertendo em residência real, cresce a

²⁷⁴ TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 333. [Assumere il ruolo dell'intellettuale, significa infatti, per l'artista del XV secolo e del secolo XVI, no solo rivendicare una nova dignità personale, ma anche - e principalmente - riconoscere nell'arte un valore propulsivo e attivo in seno alle prospettive offerte dalle nuove classi al potere....]

²⁷⁵ As sete artes liberais englobavam, na Idade Média, dois grupos de disciplinas: de um lado, o Trivium e do outro, o Quadrivium. O Trivium concentra o estudo do texto literário por meio de três ferramentas de linguagem pertinentes à mente (a dialética, a gramática e a retórica). O Quadrivium engloba o ensino do método científico por meio de quatro ferramentas relacionadas à matéria e à quantidade, ou à *physicae* (aritmética, música ou harmonia, geometria e astronomia). As artes do Trivium, como se pode notar, são ferramentas de linguagem, que habilitam quem as estuda (ou seu espírito) a debruçar-se sobre o mundo (sobre a matéria), de modo a apreender-lhe os predicados, que são o número e a extensão, habilitando, portanto, para o Quadrivium, Escrito a partir de: COSTA, Ricardo da. **Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull**. In: Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid (UCM), vol. 23 (2006), p. 131-164.

²⁷⁶ TAFURI, Manfredo. *Tratattistica, tipologie, modelli*. In: **L'architettura dell'umanesimo**. Bari: Editore Laterza, 1969. p.335. [... il recupero archeologico dell'antichità, eletta a seconda e più perfetta natura, entra ben presto in crisi.]

²⁷⁷ TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 335. [Quando, nel 1540, Claudio Tolomei fonda l'Accademia vitruviana, com il compito di risolvere definitivamente sia le contraddizioni dell'oscuro testo latino, que quelle sorte dal suo confronto com i resti monumentali, è ormai chiara la polivalenza della classicità stessa, e l'insostenibilità di una sua riduzione a modello storico. Si aprono quindi due vie opposte, sintetizzabili nell'ambito della progettazione: da un lato l'istituzionalizzazione del lessico architettonico, dall'altro l'esplorazione curiosa e inquieta dei margini di 'eresia' concessi da quello stesso lessico.]

importância da arquitetura e da construção como instrumentos de renovação urbana, consolidando assim a nova figura profissional e intelectual do arquiteto, que acaba por suplantando a antiga figura corporativa do mestre-de-obras medieval. Neste ambiente a tratadística desempenha um importante papel. Em 1512, Geoffroy Tory publica, em Paris, um livro de inspiração albertiana; Jean Martin traduz, entre outros textos, os tratados de Vitruvio (1547) e de Alberti (1553); entre 1541 e 1554, Serlio termina, na França, seu tratado, cujos dois primeiros livros são também traduzidos por Jean Martin; J. Androuet Du Cerceau e Philibert de l'Orme, dois dos principais arquitetos maneiristas da França, publicam, o primeiro uma série de coletâneas ilustradas dos edifícios clássicos e do seu tempo (entre 1549 e 1583), e o segundo, o importante *Premier tome d'architecture* (1567-68).²⁷⁸ Esses arquitetos do século XVI expressaram, em seus escritos e sua prática, a complexidade da relação, na França, entre a tradição experimental construtiva gótica (uma tradição dos mestres-construtores medievais) e a tradição clássica – dito de outro modo, a busca de um ponto de articulação entre duas tradições. Alguns, verdadeiramente intelectuais, como Philibert de l'Orme (que era amigo de Rabelais), Lescot (que era amigo de Ronsard), ou Jacques Boillot (com seu tratado de fundo amplamente surrealista), De Cerceau, ou Le Muet, todos tratadistas – eis “*a geração que levará a arquitetura através de uma experiência que caracteriza essa etapa de absoluta integração entre o arquiteto e o intelectual no aparato de poder do Grand Siècle absolutista.*”²⁷⁹ [tradução nossa] Destes arquitetos, particularmente Philibert de l'Orme e Le Muet serão importantes, por seus escritos, para o trânsito de *convenance* – neste momento estão apresentados como personagens na linha de continuidade dos dispositivos de composição em seus tratados e projetos, para chegarmos às vésperas do século iluminista com os profissionais ainda reinterpretando os dez livros de Vitruvio.

Na antecâmara do Iluminismo, na França de Luís XIV, Claude Perrault seria mais um a relatar, no longo prefácio à sua tradução do texto vitruviano, a impenetrabilidade, em muitos aspectos, dos escritos do arquiteto romano do começo da era cristã:

“No entanto, para restituir a arquitetura à sua antiga glória, é necessário transpor os obstáculos que podem se opor à sua evolução, cujos principais são, que aqueles que até agora têm abraçado a profissão não poderiam ser instruídos nos preceitos de sua Arte, na falta de poder extrair de sua verdadeira fonte, por causa da obscuridade de Vitruvio, único dos antigos escritores que temos sobre esta matéria; e também porque não havia os meios e comodidade de praticar sobre os exemplos e modelos, que são encontrados nos fragmentos dos livros mais renomados, que deram o fundamento e a autoridade os preceitos mesmos; a maior parte desses exemplos e desses modelos só pode ser vista nos países estrangeiros; e, finalmente, os trabalhadores não conseguem encontrar nada que possa dar coragem para empreender este estudo tão difícil, dado o gosto limitado e estima que veem no espírito dos grandes mestres pela magnificência de seus edifícios.”²⁸⁰ [tradução nossa].

²⁷⁸ Idem. Ibidem., p. 232.

²⁷⁹ TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 245. [... la generazione che indirizzerà l'architettura verso le esperienze che caratterizzeranno le tappe dell'assoluta integrazione dell'architetto e dell'intellettuale nell'apparato di potere del grand siècle assolutista.]

²⁸⁰ VITRUVÉ. *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, corrigé et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault. p. 4 do *Preface*. – ‘Or pour rendre à l'Architecture son ancienne splendeur, il a fallu oster les obstacles qui peuvent s'opposer à son avancement, dont les principaux sont, que ceux qui jusqu'à present ont embrassé cette profession ne pouvoient être instruits des preceptes de leur Art, faute de les pouvoir puiser dans leur véritable source, à cause de l'obscurité de Vitruve, qui est le feul des anciens Ecrivains que nous ayons sur cette matiere; et aussi parce qu'ils n'avoient pas les moyens et la commodité de s'exercer sur les exemples et sur les modeles, que l'on trouve dans les restes des ouvrages les plus renommez, qui ont donné le fondement et l'autorité aux preceptes memes; la plus-part de ces exemples et de ces modeles ne se voyant que dans les païs estrangers: et qu'enfin les Ouvriers ne

Perrault, a partir sua personalidade pragmática e seu pensamento cartesiano, tornava manifesto o terreno pantanoso que ainda caracterizava o traduzir e interpretar Vitruvius, cerca de duzentos e cinquenta anos depois da primeira tradução em língua italiana e mais de cem anos depois da primeira tradução francesa. Afinal, falamos de um texto mantido em relativa obscuridade por quase quatorze séculos²⁸¹, enquanto a arquitetura ocidental traçava seu desenvolvimento no enfrentamento dos desafios do canteiro. A questão que se apresentava era presentificar todo o significado daqueles preceitos que muitos pretendiam a-históricos, ideais, imutáveis. Perrault, na elaboração da tradução do texto vitruviano, interrogou sua estrutura discursiva de modo profundo, no esforço de atualizar o texto fundador – e isso explica o fato de que as ‘notas’ de Perrault, nesta edição, representem praticamente outro tratado, escrito a partir do mestre romano para as necessidades de seu tempo, incluindo a aplicação dos avanços da ciência e da técnica até então. Contudo, seu olhar cartesiano denuncia em mais de um ponto a dificuldade de compreensão de conceitos que, não se referindo a aspectos tão somente práticos, buscavam a definição teórica da disciplina. São várias as passagens do ‘*Preface*’ que aludem a tal dificuldade:

“Contudo, a grande autoridade de Vitruvius não é apenas baseada na veneração que nós temos pela Antiguidade, nem em quaisquer outras razões que levam a estimar as coisas por prevenção.”²⁸² [5ª pág. do *Preface*, 2º §] [tradução nossa]

“Mas, desafortunadamente, este tesouro sempre esteve oculto sob uma tão grande obscuridade de linguagem, e a dificuldade das matérias que este livro aborda o tornou tão impenetrável, que muitos o têm julgado, no seu todo, inútil aos Arquitetos.”²⁸³ [5ª pág. do *Preface*, 3º §] [tradução nossa]

“Isso é que muitas vezes faz com que eu me sinta perplexo diante do julgamento de muitos quanto à obscuridade dos escritos de Vitruvius e à dificuldade que há de traduzi-los. Alguns, como Leon Batista Alberti e Serlio, acreditam que este Autor tenha simulado a obscuridade intencional e maliciosamente, para que os Arquitetos de seu tempo, pelos quais tinha ressentimento, não tirassem proveito de seus escritos; o que seria uma mesquinhez grande para um homem que professa a generosidade, e que a demanda principalmente no Arquiteto.”²⁸⁴ [6ª pág. do *Preface*, 1º §] [tradução nossa]

trouvaient rien qui leu peut donner le courage d'entreprendre cette étude si difficile, vû le peu de goût et d'estime qu'ils voyent dans l'esprit des Grands pour la magnificence des Bâtimens'

²⁸¹ Como vimos, essa relativa obscuridade deveu-se mais a dificuldades na interpretação dos escritos de Vitruvius do que ao seu “desaparecimento” do horizonte da cultura ocidental. Sobre tais ‘dificuldades’, acompanhar, no desenvolvimento deste subcapítulo, a exposição de como se dava a tradução e recepção dos textos clássicos entre a Antiguidade e o Renascimento.

²⁸² VITRUVIUS. **Les dix livres d'architecture de Vitruve**, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault. p. 5 do *Preface* – ‘Or la grande autorité de Vitruve n'est pas seulement fondée sur la veneration que l'on a pour l'antiquité, ny sur toutes les autres raisons qui portent à estimer les choses par prevention.’

²⁸³ Idem. Ibidem., p. 5 do *Preface* – ‘Mais par malheur ce tresor a toujours est caché sous una si grande obscurité de langage, et la difficulté des matieres que ce livre traite l'a rendu si impenetrable, que plusieurs l'ont jugé tout-à-fait inutile aux Architectes.’

²⁸⁴ Idem, p. 5 do *Preface* – ‘C'est ce qui m'a fait souvent étonner du jugement que plusieurs font touchant l'obscurité des écrits de Vitruve, et touchant la difficulté qu'il y a de les traduire. Les uns, comme Leon Baptiste Alberti et Serlio, croient que cet Auteur a affecté l'obscurité à dessein et malicieusement, de peur que les Architectes de son temps pour qui il avoit de la jalousie ne profitassent de ses écrits ; ce qui aurait est une grande bassesse à un homme qui fait profession de generosité, et qui la demande principalement dans l'Architecte.’

Uma necessidade seria, então, a verificação do modo como o dispositivo de composição *convenance*, que segundo diversos autores²⁸⁵ se origina no ‘*decor*’ vitruviano, chegou a meados do século XVIII, interpretado e reinterpretado pelos tratadistas e mediado pela prática projetual, e inserir nesse horizonte mais uma interpretação, tendo em perspectiva que “*interpretar será perseguir os modos por que os signos se intercambiam, se alteram, se permitem ver em metamorfose*”²⁸⁶

Remetendo à epígrafe²⁸⁷ desta parte do trabalho, parece-nos que a afirmação de Montaigne presta o testemunho de que interpretar não reduz qualquer dificuldade no entendimento de uma coisa – ao contrário disso, aprofunda dificuldade, mesmo porque “*são nossas necessidades que interpretam o mundo*”²⁸⁸, e tais necessidades são historicamente determinadas, respondem a um conjunto de questões que são representativas no horizonte em que cada intérprete se move: toda interpretação é contingente. O quadro de tensões e debates em que tais questões se inserem é o que nos interessa aqui, ao analisar mais detidamente alguns aspectos do *Preface* e das notas de Perrault para sua tradução de Vitruvius: sua difusão entre os que compunham o campo disciplinar e frequentavam a Real Academia estabeleceu uma direção no curso das interpretações posteriores dos Dez Livros que, poucas décadas mais tarde, alcançaria Jacques-François Blondel. Tal direção caracteriza-se por uma atitude que infere a possibilidade da atualização plena do discurso do precursor romano, por meio da conexão com os avanços técnico-científicos até então, aliada a uma possibilidade de renovação da tradição que ele representava, o que pressupõe revisão e crítica do conteúdo expresso no tratado. No trecho abaixo, Perrault, para explicar a obscuridade do texto vitruviano, concede-lhe a autoridade da tradição, de um passado heroico cujas bases ontológicas ainda seriam válidas:

“Parece-me que a dificuldade que ocorre na tradução de Vitruvius resulta do fato de não ser fácil encontrar em uma só pessoa os vários conhecimentos que são necessários para lograr êxito nessa disciplina: porque a harmonia perfeita disso que chamamos Belas Letras, e a aplicação diligente à Crítica e à pesquisa do significado dos termos, que devem ser recolhidos com pleno entendimento em uma grande quantidade de autores da Antiguidade, se encontram raramente conectadas neste gênio, que na Arquitetura, do mesmo modo que em todas as Belas-Artes, parece qualquer coisa de semelhante ao instinto diferente que a Natureza somente dá a cada animal, e que os torna bem sucedidos em certas coisas com uma facilidade que é negada àqueles que não são nascidos para ela.”²⁸⁹ [6ª pág. do *Preface*, 3º §] [tradução nossa]

Para tentar atingir, então, a clareza que pretendemos na exposição do trânsito das categorias estéticas vitruvianas até o século XVIII, faremos uma divisão desta genealogia, de base metafórica-arquetípica e exclusivamente para fins didáticos, em quatro períodos principais: (i) Estereótipo:

²⁸⁵ Werner Szambien, Françoise Fichet, entre outros.

²⁸⁶ SANTOS, Roberto Correa dos. **Modos de saber, modos de adoeecer**: o corpo, a arte, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 161.

²⁸⁷ “Há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre livros que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar.”

²⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos póstumos** (1855/1886). Textos didáticos, Campinas: Unicamp, n. 22, abr. 1996. p. 17.

²⁸⁹ VITRUVIUS. **Les dix livres d'architecture de Vitruve**, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault. p. 6 do *Preface* – ‘Il me semble donc que la difficulté qui se rencontre dans la traduction de Vitruve, vient de ce qu'il n'est pas aisé de trouver en une même personne les différents connoissances qui sont nécessaires pour y réussir: car l'intelligence parfaite de ce qu'on appelle les belles Lettres, et l'application assidue à la Critique et à la recherche de la signification des termes, qu'il faut recueillir avec beaucoup de jugement dans un grand nombre d'Auteurs de l'Antiquité, se trouvent rarement jointes avec ce génie, qui dans l'Architecture, de même que dans tous les beaux Arts, est quelque chose de pareil à cet instinct différent que la Nature seule donne à chaque animal, et qui les fait réussir dans certaines choses avec une facilité qui est déniée à ceux qui ne sont pas nez pour cela.’

análise do texto vitruviano em si, a partir de algumas de suas traduções e interpretações, (ii) Períptero: seu percurso depois de Vitruvius, até o século XV, (iii) Entablamento: o encontro destas categorias estéticas com a complexidade do mundo pré-moderno na França, mais especificamente entre os séculos XV e XVII, conforme já demonstrado na exposição anterior, e (iv) Frontão: a chegada destas categorias no século XVIII como agentes participantes na definição da esfera pública moderna. A metáfora dos nomes dos períodos, nessa divisão didática sugeridos para os esboços que estamos apresentando no estudo genealógico das categorias estéticas particulares da arquitetura (que são derivadas e compartilhadas em grande parte com a arte retórica, como dissemos), expressa a nossa leitura de que o edifício teórico da arquitetura foi, basicamente, construído sobre o texto vitruviano, que traduziu a riqueza da tradição anterior a ele, até chegar às virtudes e conflitos de sua contemporaneidade, ou seja, formou uma base, o estereóbato e o estilóbato da teoria²⁹⁰; a partir daí, todas as interpretações que atravessaram o fim da Antiguidade e a Idade Média, até alcançar o Renascimento italiano assemelham-se ao alçar de colunas em torno do edifício de pensamento que se desenvolvia século a século, seu períptero; a partir de todo o percurso anterior, os arquitetos e teóricos dos séculos XVI e XVII tentaram desenvolver sínteses e reinterpretções, mas sempre calcados na fortuna crítica que lhes tinha sido legada, com maior ou menor respeito à tradição, mas sempre reportando-se a ela, constituindo como que o entablamento, a tentativa de unificar todo o conhecimento produzido até então em um único corpo, dotado de lógica sistemática; e, finalmente, o século XVIII se apresenta como uma reflexão crítica sobre todo o edifício até então construído, com a consciência do processo histórico cada vez mais presente, cuja metáfora é a narrativa esculpida na face do frontão, e sua constituição em duas águas simbolizando a articulação elaborada ao longo daquele século entre a tradição clássica e a modernidade.

Antes, porém, de prosseguirmos na demonstração dos quatro períodos propostos para delinear o trânsito do *'decor'* entre a Antiguidade e a Idade Moderna, cabem algumas considerações sobre dois pontos que acabam por imbricar-se na questão da recepção do texto vitruviano ao longo dos séculos e, por consequência, na interpretação e compreensão de seus conceitos:

- (a) a história da tradução²⁹¹, o modo como a tradução foi encarada ao longo do percurso dos Dez Livros, entre a Antiguidade e a Idade Moderna;
- (b) a relação entre a retórica e os preceitos vitruvianos para a arquitetura, ou seja, entre códigos de duas linguagens simbólicas.

Um breve aprofundamento sobre estes dois pontos poderá nos fornecer elementos metodológicos para melhor compreender as divergências semânticas que pesaram sobre os dispositivos de composição cristalizados por Vitruvius em seu tratado. Sobre a questão da tradução, em sua essência, temos uma primeira dificuldade:

“A tradução é uma prática da linguagem, e toda prática da linguagem implica uma ideologia da linguagem, uma concepção da linguagem. Toda concepção da

²⁹⁰ Descendo ainda mais um nível nesta metáfora, poderíamos dizer que o estereóbato é formado pelas obras de Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, e que, por sua vez, o estilóbato é o texto vitruviano.

²⁹¹ Na sequência do texto, a descrição feita da história da tradução é amplamente devedora do trabalho realizado por Mauri Furlan, que é igualmente citado nos trechos em que julgamos indispensável transcrever-lhe o texto para a necessária precisão do conteúdo. FURLAN, Mauri. **A tradução retórica do Renascimento**. In: FURLAN, Mauri (org.). **Antologia bilingüe - Clássicos da Teoria da Tradução**. Volume 4. Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006

linguagem, por sua vez, está vinculada intimamente a uma cosmovisão, pelo que a transformação de uma implica a transformação da outra.”²⁹²

Se a observação acima já alça obstáculos para qualquer tradução, mesmo tratando-se de uma situação em que o texto e o tradutor são contemporâneos e, por hipótese, pertencentes à civilização do Ocidente, quando pensamos na tradução de um texto produzido por uma civilização que não mais existe, num tempo, conforme o caso, mais ou menos remoto, surge ainda outro horizonte de problemas. Nos termos da citada ‘cosmovisão’, se nos ativermos ao discurso da história tal como é correntemente entendido hoje, podemos pensar em três períodos distintos de interpretação do mundo que criam três modelos igualmente distintos de relação com a linguagem, os signos e o conhecimento: o Clássico, o Medieval e o Renascentista - no caso de considerarmos que a recepção do texto vitruviano passou a interferir menos em sua interpretação a partir deste momento, por conta dos procedimentos filológicos (o que é uma esquematização, pois não expressa exatamente o ocorrido, mas se presta ao aspecto expositivo que pretendemos aqui).

É necessário ressaltar que a visão que temos hoje sobre autoria e originalidade não é, sequer vagamente, parecida com a visão praticada na Antiguidade. Para o mundo clássico, o mais importante era a superação na excelência da reprodução de um dado modelo – o que valia para textos literários, ou qualquer outra expressão humana (torna-se mais fácil pensar sobre essa visão se lembrarmos que, bem mais recentemente, Luís Vaz de Camões reescreveu sonetos de Petrarca, instituindo-se como ‘autor’ pelo fato de estar escrevendo em outro idioma e com determinadas mudanças e que o mesmo foi feito por Gregório de Mattos, que reelaborou alguns dos sonetos de Góngora). Deste modo, teremos uma primeira passagem entre a base da retórica, que são os textos gregos de Platão e Aristóteles, para falar apenas nos mais importantes para a tradição, quando traduzidos pelos romanos:

“A tradução entre os romanos estava vinculada à teoria e prática da imitação de modelos literários, mas, diferentemente de outras formas de imitação retórico-literária, a teoria da tradução se apresentava como um padrão de transferência, de substituição e deslocamento da fonte. O objetivo da tradução é reinventar a fonte: a tradução surge de um reconhecimento da diferença; a reverência romana pela cultura grega era apenas um corolário do desejo de deslocar aquela cultura e eliminar seu domínio hegemônico através da contestação [...] Cícero, ao refletir sucintamente sobre a tradução, em seu famosíssimo opúsculo *De optimo genere oratorum* (Do melhor gênero de oradores), leva-nos a inferir que traduzir é suplantar o original, é reinventar a fonte grega, apropriar-se dela e latinizá-la.”²⁹³

Segundo Furlan, a palavra latina que designava tradução era *interpretatio*, derivada do grego *hermeneia*, cujo significado é expressão, linguagem, produção de um discurso, relação entre linguagem e pensamento, significação, *elocutio*. É assim que *hermeneia* “*muda paulatinamente de sentido ao misturar-se com outras acepções do termo latino interpretatio: da relação entre um texto dado e seus leitores, estendeu-se às funções intermediárias de explicação e tradução, um ir entre, mediar entre duas línguas.*”²⁹⁴ Para iluminar tal ponto, transcreveremos um trecho de conferência pronunciada por Pierre Aubenque, que será igualmente esclarecedora em relação à questão da representação, e do papel desempenhado pela *mimesis* ao longo da história da arquitetura:

²⁹² FURLAN, Mauri. Op. cit., p. 22

²⁹³ FURLAN, Mauri. Op. cit., p. 23.

²⁹⁴ Idem. Ibidem., p. 22.

“Al menos en un texto Aristóteles reconoce, o al menos así me lo parece, el carácter interpretativo de su ontología. Se trata del pequeño tratado ‘*Peri hermeneias*’, es decir, literalmente, ‘Sobre la interpretación’, que fue traducido en la tradición latina por ‘*De interpretatione*’. El tema explícito de este tratado no es, ciertamente, la interpretación, sino la teoría de la proposición [...] Pero esta teoría está ubicada en el marco de una reflexión más general sobre la relación del pensamiento, de la representación, con la realidad. Esta relación para Aristóteles no es inmediata, sino que pasa pela mediación del lenguaje. Dado que el lenguaje se compone de signos que simbolizan la realidad y no la reflejan, la relación entre el decir y la realidad no es una relación mimética, sino interpretativa. La idea de que el lenguaje interpreta la realidad es la que parece dar sentido al título de este tratado. El lenguaje no es un espejo de la realidad, sino una traducción en el sentido propio, mas antiguo, de la palabra *hermeneia*. Se trata de la traducción de la representación a palabras. Este tratado se atribuye como tarea tematizar la *hermeneia*, es decir, la interpretación-traducción como tal, el cómo de la traducción, no la traducción de tal o cual contenido o significado. Se pregunta cual es la estructura a través de la cual es posible una comprensión del ser.”²⁹⁵ [grifos nossos]

Depreende-se da leitura acima que a questão da representação passou por tantos desvios quanto as traduções dos textos gregos e latinos, possibilitando inúmeras interpretações particulares da *mimesis*, muitas das quais embasaram posturas teóricas influentes. Adicionalmente, entendemos que a retórica, do modo como foi apropriada pelos romanos, é uma interpretação, uma reinvenção daquela que Aristóteles buscou sistematizar em seus dois livros sobre o tema – e podemos supor que, ainda que o texto vitruviano tenha por fundamento os princípios ontológicos e metodológicos elaborados na antiga Grécia, tal fundamentação já não espelha com rigor aquele mundo, mas a visão que os romanos possuíam da civilização que admiravam e queriam superar. Para o presente estudo, este hiato não é representativo, visto que o texto que se instituiu como fonte da tradição ocidental em arquitetura, o único que nos chegou da Antiguidade, era romano, e é dessa visão que partimos, sendo a herança grega nela contida uma origem, e não a tradição em si.

Ao longo da Idade Média o quadro se torna ainda mais complexo. A partir do século III, com o fim do Império Romano, a perda da língua grega e a ascensão da Igreja, a tradução se torna cada vez mais uma prática instrumental, principalmente para a tradução dos textos sagrados – mas não só, evidentemente, por conta da função de conservação da cultura ocidental que os mosteiros acabaram desempenhando. Neste momento,

“[...] desenvolve-se uma concepção de tradução como *enarratio*, onde o comentário praticamente substitui o texto original, como um recurso na tarefa de assimilar e explicar a Antiguidade. E porque o texto não era considerado como algo imutável e definitivo, mas como objeto de interpretação contínua e mutável segundo o julgamento e as condições de compreensão de cada geração de expositores, valorizava-se a possibilidade de enriquecê-lo, corrigi-lo e variá-lo.”²⁹⁶

²⁹⁵ AUBENQUE, Pierre. **La actualidad de Aristóteles**. Daimon - Revista Internacional de Filosofía, nº 22. p. 9-16. Consultado em <http://revistas.um.es/daimon/article/view/11631>, em 20 de junho de 2012.

²⁹⁶ FURLAN, Mauri. Op. cit., p. 24.

Dentro da ideia de que a tradução tinha que explicar o texto original, adicionando-lhe tantos comentários quantos fossem necessários para sua ‘compreensão’ pelo presente, no campo da linguagem existia uma percepção de que as palavras estavam inteiramente sob o jugo das coisas, servindo-as: a tradução poderia usar tantas e quais palavras fossem julgadas necessárias para expressar a ideia contida no texto, o que não poucas vezes alterava significativamente o sentido ali presente.

O surgimento das universidades, nos séculos XII e XIII, inaugura um processo que se ampliaria no Renascimento. As sete artes liberais já não davam conta de mediar a realidade, e o cenário intelectual, impulsionado também por fatores sociais e políticos, começa a mudança que terá seu ponto alto com os humanistas italianos. Para estes, a retórica passa a ser um poderoso instrumento, tanto por seus fins práticos como pelo fato de que para eles a linguagem comum era muito mais importante do que a linguagem abstrata da metafísica. Estes acontecimentos foram ainda dinamizados por outros fatores: com a queda do Império Romano do Oriente com a tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453, inúmeros filósofos e retores bizantinos buscaram asilo e refúgio na Itália, o que gerou um forte incremento do contato com os clássicos gregos, fazendo com que, pela comparação com as traduções legadas pelo período medieval, se desenvolvesse uma consciência filológica e um ímpeto de recuperar os textos em sua essência, retirando-lhes o peso das sucessivas interpretações e reinterpretações dos copistas medievais:

“A recuperação do texto original isento de interpretações requer uma tradução também livre de interpolações de qualquer tipo. Acréscimos, omissões e mudanças na tradução, tão característicos da prática medieval, tornam-se, no Renascimento, procedimentos restritos a questões pontuais da tradução. A palavra representa o pensamento: traduzir as palavras é traduzir o pensamento. [...] Traduzir é não trair o pensamento do original, mas, além disso, é também uma questão de estilo: ater-se ao modelo, mas principalmente tornar inteligível e agradável aquilo que se traduz.”²⁹⁷

O breve painel exposto nos parágrafos acima nos fornece uma ideia sobre a complexidade que envolve a recepção do texto vitruviano ao longo dos séculos, o que denota a importância de uma abordagem filológica na aproximação das categorias estéticas nele presentes. Temos ainda a analisar, no entanto, o paralelo entre a arte retórica e tais preceitos contidos no *De Libri Decem*. Como já dissemos, tanto a linguagem das palavras (escritas, faladas) como a da arquitetura (e todas as outras) operam por meio de signos que devidamente organizados formam um discurso. Tentaremos, então, perceber na retórica algumas das bases da teoria vitruviana.

Todo discurso tem por objetivo transmitir uma mensagem, e mesmo quando parte da negatividade, como nas experiências ‘dada’ ou no surrealismo, e tudo se dissipa (o sentido, a sintaxe etc.), o objetivo da condução de uma mensagem até o receptor ainda está presente. O pensamento renascentista sobre esse fenômeno tem uma evidente similaridade com o procedimento da composição arquitetônica:

“Para que a comunicação se efetivasse através do discurso, as palavras isoladas deviam ser combinadas com habilidade por meio da gramática e da retórica. Para Juan Luis Vives, humanista espanhol do século XVI, a combinação das palavras é o

²⁹⁷ FURLAN, Mauri. Op. cit., p. 26.

resultado não de uma fusão, mas de uma justaposição, onde cada componente da estrutura conserva sua identidade; por isso, a estrutura pode ser desfeita, reagrupada e inclusive modificada, sem prejudicar a idéia expressada na sentença. A con-structio da sentença é também suscetível de decon-structio.”²⁹⁸

Ainda que o objetivo de comunicar uma mensagem através do “texto” dos edifícios não fosse uma meta consciente ou admitida pelos arquitetos de então (visto que a arquitetura só pretendia realizar a tríade vitruviana - *firmitas, utilitas e venustas*), podemos entrever, na descrição de procedimentos textuais que se segue um forte paralelismo com algumas prescrições de Vitruvius. Se em todos os lugares em que se menciona a unidade como sendo a ‘palavra’ substituímos por ‘Ordem’, os preceitos continuam vigorosos:

“[...] uma palavra, para poder ser usada na comunicação, deveria cumprir alguns requisitos básicos. O primeiro e principal entre eles, concernente à questão do significado, é a *proprietas verbi*, propriedade da palavra. O segundo, chamado *puritas*, pureza, deve definir o alcance do significado das palavras. Uma palavra pura é a que tem significado na comunidade particular onde é falada. O terceiro requisito, a *perspicuitas*, clareza, delimita o alcance de um vocábulo a um grupo específico dentro da comunidade, é a palavra que o receptor final realmente conhece e entende. Depois de selecionar as palavras na *electio verborum*, e classificá-las pela *etymologia*, ou seja, segundo sua função na oração com relação às oito classes de palavras então definidas, elas estavam prontas para a *syntaxis*, isto é, para a ‘construção’. Aí obedeciam a regras que determinavam sua posição exata na oração e o tipo de agrupamento, que podia ser *naturalis* (o agente precede a ação) ou *artificialis* (maior liberdade no agrupamento das palavras).”²⁹⁹

Ao seu modo, um edifício, por ser estruturado como um discurso, pode ser eloquente ou não; pode comunicar os princípios nos quais se embasa, ou não; pode ser lido como elegante e apropriado, ou não: é neste contexto que a regra da *convenance*, que a partir de meados do século XVIII se converte em *caractère*, assume a necessidade de expressão de um conteúdo através da imagem dos edifícios (para esta observação poderíamos focar qualquer um dos dispositivos de composição). Outra similaridade entre a prática da retórica e a prática da arquitetura é o fato de que ambas compartilham a função de provocar efeitos, enquanto discursos estruturados e dotados de preceitos, tendo igualmente, cada um, funções na *polis*. Na retórica, segundo as palavras escolhidas para expressar uma mensagem, e os modos de sua organização na estrutura do discurso, pode ser obtida uma influência positiva ou negativa nos receptores da mensagem, de modo que “*esse fenômeno torna imperativo prover a mensagem com os dispositivos apropriados para provocar o efeito desejado. Essa é a função real da retórica e seus dispositivos ornamentais.*”³⁰⁰ [grifo nosso]. Os preceitos vitruvianos não tinham, em última análise, outro objetivo. É neste ponto que o *ethos* e o *pathos* passam a integrar o arcabouço retórico, o que virá por consequência, em diversos graus e tempos diferentes, igualmente integrar o da arquitetura:

“La misión del *rhetor* consistía en formar personas cultas, sabias y educadas en su comportamiento cívico social y moral, con conocimiento adecuado de su forma de expresión y del control de su espíritu. A lo largo de los doce libros de la *Institutio Oratoria*, Quintiliano realiza un tratado completo sobre la retórica considerada

²⁹⁸ FURLAN, Mauri. Op. Cit., p. 18

²⁹⁹ FURLAN, Mauri. Op. Cit., p. 19.

³⁰⁰ FURLAN, Mauri. Op. cit., p. 19

como arte o técnica y con categoría de ciencia del ‘bien decir’. Analiza para ello todas las operaciones que el orador debe realizar para que su discurso resulte eficaz.”³⁰¹

Sob essa perspectiva, cabe ressaltar que cada uma das três artes do *trivium* dizia respeito a um aspecto específico do discurso: a gramática tinha por meta a sua correção: *ars recte dicendi*; a retórica objetivava sua eficácia: *ars bene dicendi*; e a dialética focava-se na verdade, no correto conteúdo da mensagem que o discurso expressava: *ars vere dicendi*. Sobre a assertividade necessária ao discurso há uma frase de Quintiliano que expressa de modo claro a função da retórica, através da *elocutio*: “En efecto, hacer elocución es expresar todas las cosas que hayas concebido en la mente y hacerlas llegar a los oyentes, sin lo cual las cosas anteriores son inútiles y semejantes a una espada guardada e inmóvil dentro de su vaina”³⁰² Também é Quintiliano quem explica a articulação entre a *inventio* e a *elocutio* no discurso:

“... pues aunque hablar bien es tarea del orador, la ciencia del hablar bien es la retórica (...), propio del orador es hallar argumentos y disponerlos, propias de la retórica son la invención y la disposición (...) Para hallar los argumentos es necesaria la invención, para las palabras la elocución; en ambos hay que considerar la colocación; a ambos los abarca y retiene la memoria, y los realiza la pronunciación” (Instituciones Oratorias, III, 3, 12 y VIII)”³⁰³

Munidos dos conceitos que até agora apresentamos, será possível encaminhar o esboço de um paralelo entre os preceitos da retórica e os da arquitetura, como dispositivos de elaboração da composição. Do que podemos concluir pelo exposto, a primeira parte de uma composição é a *inventio*, ou seja, determinar seu conteúdo, o tema e os argumentos que lhe fornecerão a base; da *inventio* passa-se à *dispositio*, que nada mais é do que a ordenação das ideias encontradas por meio da *inventio*; a terceira parte se realiza pela *elocutio*, que é a concretização, por meio da linguagem, das ideias encontradas na *inventio* e ordenadas pela *dispositio* – essa materialização pressupõe uma estilização do discurso baseada em preceitos que são quatro: *latinitas*, *perspicuitas*, *ornatus*, *aptum*. Existem ainda duas etapas de uma composição, mas estas não se aplicam à arquitetura: a memória (memorização do discurso) e a *pronuntiatio* (apresentação oral). Furlan resume os termos citados dentro do âmbito da retórica:

“Toda criação literária se originava de três operações distintas: *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. As duas primeiras tratavam das *res*, a última das *verba*; mas a *dispositio* também trabalhava de alguma forma com as *verba*. O processo começava com a *inventio*, que consistia na reunião do material, *res*. Depois de reunido, devia ser organizado numa ordem lógica, a *dispositio*. Por fim, o material ordenado era colocado nas palavras durante a *elocutio*. Havia dois tipos de *elocutio*: a *constructio* era controlada pela gramática e objetivava a correção da frase; a *compositio* era controlada pela retórica e objetivava a correção do estilo.”³⁰⁴

³⁰¹ DE LA CIERVA, María del Carmen Ruiz. **Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad**. In: Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica, ISSN 1646-9372 – nº 00, Março de 2008. • Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online - Universidade da Beira Interior.

³⁰² QUINTILIANO, apud DE LA CIERVA, María del Carmen Ruiz. Op. cit., p. 15.

³⁰³ QUINTILIANO, apud DE LA CIERVA, María del Carmen Ruiz. Op. cit., p. 15.

³⁰⁴ FURLAN, Mauri. Op. Cit., p. 20

Partindo da utilização do mesmo termo – composição, ou *compositio* – na retórica e na arquitetura, podemos traçar um paralelo, para efeitos didáticos, entre a *elocutio* e seus quatro preceitos (conforme vimos nos parágrafos anteriores) e a composição arquitetônica segundo definida por Vitruvius em sua obra³⁰⁵:

- (a) *Latinitas*: é definida como ‘pureza linguística’, consiste no emprego de uma expressão correta, na utilização adequada da língua em que se faz o discurso; responde à necessidade de se seguirem as regras gramaticais. Corresponderia a *ordinatio* (ordenação, taxis).
- (b) *Perspicuitas*: a segunda qualidade elocutiva é a clareza de expressão, entendida por Aristóteles como a virtude central do estilo. Esta qualidade assenta sobre a pureza da língua, mas distingue-se dela no facto de consistir num esforço linguístico a que é imprescindível a correção idiomática. Corresponderia a *eurytmia* (euritmia).
- (c) *Ornatus*: é a ornamentação entendida como elegância de estilo. É a virtude responsável pelo agrado que o discurso produz e a impressão positiva que deixa no ouvinte. À semelhança da anterior, também esta virtude assenta na pureza linguística, pois é a partir dela e graças ao domínio estilístico da língua que o orador obtém uma microestrutura do discurso que, ao par de ser correta, é também luminosa e bela. O *ornatus* é uma virtude decisiva para a constituição da microestrutura do discurso retórico. Um discurso discretamente adornado é sempre mais apreciado, pois tanto ajuda a alcançar e manter a boa disposição, como a evitar o tédio, a despertar o interesse, a tocar e mover o ânimo dos ouvintes. O próprio ornato tem um efeito persuasivo. Articulado na teia da argumentação com o fim de deleitar, instruir e mover à ação, ele é um elemento decisivo para o cumprimento da complexa finalidade do discurso retórico. Enquanto elaboração artística da prova, o ornato proporciona ao discurso retórico uma capacidade de desautomatização da comunicação que substancialmente o diferencia das demais formas de discurso. Corresponderia a *decor* (decoro).
- (d) *Aptum*: é a propriedade ou acomodação contextual e semântica. A última virtude do estilo é a da acomodação harmoniosa de cada uma das partes ao seu todo e a da correspondência exata do todo à ocasião ou situação retórica em causa. Hermágoras usou o termo doméstico *oikonomia* para sublinhar a importância desta virtude; qualidade que sempre foi tida em especial linha de conta tanto pela retórica como pela hermenêutica ao longo da sua história, na convicção de que é o todo que dá sentido às partes e de que o enquadramento consistente, harmonioso e coeso destas no seu todo é indispensável para a sua clara compreensão. Os retóricos antigos ligavam a esta virtude o tratamento das três categorias, gêneros ou níveis de estilo: o estilo baixo ou normal, o estilo florido ou médio, e o estilo elevado ou

³⁰⁵ A descrição dos preceitos da *elocutio* é amplamente devedora do artigo de Manuel Alexandre Júnior, na revista *Rhêtorikê*. A descrição das características de cada preceito é uma transcrição literal, com o intuito de preservar, com exatidão, o seu sentido: ALEXANDRE JR., Manuel. **Eficácia Retórica: A palavra e a imagem**. In: *Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica*, ISSN 1646-9372 – nº 00, Março de 2008. • Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online - Universidade da Beira Interior.

grandiloquente. Eles discutiam, a este propósito, não tanto os meios de atingir a virtude de acomodação, mas sobretudo os vícios a evitar. Corresponderia a *distributio* ou *oikonomia* (distribuição, agenciamento).

A *dispositio* vitruviana, em grego *diathesis*, corresponderia à etapa anterior à *elocutio*, de mesmo nome, visto que as duas têm por função a “colocação adequada das coisas”³⁰⁶. Como a elas corresponde, para Vitruvius, a representação por meio de planta, elevação e perspectiva (*ichnographia, orthographia e scaenographia*), cumprindo a antes mencionada função de ordenação do material obtido por meio da *inventio*. Por sua vez, a *inventio* é, objetivamente, comum a todas as artes. Cabe ressaltar que um estudo detalhado da paridade entre os preceitos da retórica com aqueles definidos por Vitruvius excederia os limites deste trabalho: as ligações que tentamos traçar, acima expressas, baseados unicamente na análise das similaridades aparentes entre o significado correntemente aceito hoje como correto (considerando, adicionalmente, que não há pleno entendimento também nesse aspecto) têm a intenção, apenas didática, de visualizar um possível caminho para a derivação das categorias estéticas vitruvianas de toda a tradição retórica na qual se insere.

Deste modo, apresentamos o quadro da página seguinte para melhor visualização das relações traçadas. Ressaltamos que, na elaboração do quadro abaixo utilizamos, para o significado dos preceitos vitruvianos, a tradução de Marco Aurélio Lagonegro³⁰⁷, com exceção do *decor*, no qual fizemos uma livre adaptação entre as traduções de Lagonegro e de M. Justino Maciel³⁰⁸, por ter assim nos parecido mais apropriado à compreensão do que se procurava demonstrar. No desenvolvimento deste trabalho iremos focar apenas o dispositivo *decor*, e para tanto serão cotejadas diversas traduções, com ênfase na tradução de Perrault, uma vez que nele se estabeleceu a linha de corte antes de Blondel.³⁰⁹

Dos seis preceitos vitruvianos, apenas cinco encontraram correspondência direta com a retórica, conforme demonstrado no quadro acima. Ocorre que a *symmetria* apresenta-se como problemática dentro desta linha de raciocínio e, por tal motivo, demanda um olhar mais aproximado. Apesar de ser um conceito baseado na visualidade para os arquitetos, a simetria tem, assim como o *decor* vitruviano, um forte significado ético, igualmente transponível do conceito para a forma:

“É claro que uma equidade ética que requer uma simetria da relação de todos será muito assistida por uma equidade estética que cria em todos os participantes um estado de prazer em sua própria lateralidade (ou descentramento radical).”³¹⁰

³⁰⁶ VITRUVIUS, Pollio. Op. cit. 2007. p. 75.

³⁰⁷ POLIÃO, Marco Vitruvius. Op. cit., 2002. p. 54-57.

³⁰⁸ VITRUVIUS, Pollio. Op. cit., p. 76-77.

³⁰⁹ O interesse deste trabalho é, mais do que o estabelecimento de paralelos com o sentido dado a *decor* na tradução de Perrault, a conceituação mais geral do dispositivo de composição.

³¹⁰ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 123. [It is clear that an ethical fairness which requires a symmetry of everyone's relation will be greatly assisted by an aesthetic fairness that creates in all participants a state of delight in their own lateralness [or radical decentering]. Elaine Scarry, **On Beauty and Being Just**]. O texto integral de *On Beauty and Being Just*, de Elaine Scarry, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999) está disponível em <http://tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/scarry00.pdf>.

PRECEITOS				
RETÓRICA	ARQUITETURA	SIGNIFICADOS	TRADUÇÃO (PORTUGUÊS)	
inventio	x	Esta fase seria comum a todas as artes.		
dispositio	dispositio	Ret.: a ordenação das ideias encontradas por meio da inventio	ordenamento	
		Arq.: alocação adequada dos elementos e o efeito elegante da obra a partir dos arranjos feitos com qualidade		
elocutio	latinitas	ordinatio	Ret.: é definida como 'pureza linguística', consiste no emprego de uma expressão correta, na utilização adequada da língua em que se faz o discurso; responde à necessidade de se seguirem as regras Arq.: definição de proporções justas e equilibradas para cada uma das partes da obra [...], composta segundo a quantidade, que é, por sua vez, é a adoção de medidas moduladas, tomadas dos	disposição
	perspicuitas	eurytmia	Ret.: é a clareza de expressão, a virtude central do estilo. Assenta-se sobre a pureza da língua, mas distingue-se dela no facto de consistir num esforço linguístico a que é imprescindível a correção Arq.: é a aparência graciosa e o aspecto bem proporcionado dos elementos nas composições. É obtida quando os elementos da obra são harmoniosos, [...] todos correspondendo no conjunto	euritmia
	ornatus	decor*	Ret.: é a ornamentação entendida como elegância de estilo, responsável por produzir uma impressão positiva. obtém uma microestrutura do discurso que, a par de ser correta, é também luminosa e bela Arq.: é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade a partir do emprego de fatores de validade comprovada.	decoro, conveniência
	aptum	distributio	Ret.: é a propriedade ou acomodação contextual e semântica, a acomodação harmoniosa de cada uma das partes ao seu todo e a da correspondência exata do todo à ocasião ou situação retórica em causa. Arq.: repartição eficiente dos vários espaços e recursos e, nas obras, sua combinação e dispêndio moderados pela aplicação do cálculo.	distribuição, agenciamento
	memoria	x	Não tem correspondente aparente no texto vitruviano.	sem tradução específica para a arquitetura
	pronuntiatio	x	Não tem correspondente aparente no texto vitruviano.	sem tradução específica para a arquitetura

*Sobre o decor: a sequência da narrativa de Vitruvius sobre o *decor* é esclarecedora, porque ele exemplifica o que entende pelo termo - nesse momento, as grandes dúvidas sobre o termo são aplainadas.

Pérez-Gómez, e muitos antes dele, articulam a ideia de que existem conexões entre os conceitos de simetria e justiça³¹¹, na medida em que ambos têm relação com igualdade e comensurabilidade (*symmetria*, em Vitruvius³¹²). Em outro trecho, o autor afirma que a “*comensurabilidade entre partes e todo, dimensão comunicativa e ética da arquitetura, está diretamente relacionada à sua capacidade de sedução (venustas), traduzida como beleza*”.³¹³ Problemática em sua relação esquemática com os preceitos originários da retórica, a *symmetria* ou comensurabilidade parece instituir-se como condição prévia, tal como a *ratio* para o discurso (*logoi*, ou *elocutio* na retórica), do mesmo modo como a igualdade é um pressuposto ético entre concidadãos e que o módulo é, nessa abordagem da arquitetura, précondição para a elaboração do projeto.

Para encerramento da analogia entre retórica e arquitetura que procuramos detalhar nas páginas precedentes, citamos, por sua curiosidade, a observação de Manuel Alexandre Junior, comparando a retórica com a tectônica:

“Cada parte de um discurso tem a função particular de instruir, deleitar e mover, com o objetivo último de persuadir para convencer e levar o seu auditório à ação. À semelhança da engenharia, também a retórica cuida de responder à questão de fazer com que uma coisa funcione de um certo modo, para um determinado fim, e face a diversos constrangimentos (sociais, culturais, psicológicos, econômicos, ideológicos, etc.). É fato que um objeto bem desenhado tende a ocultar a arte que o inspirou e a inteligência que o projetou. Quanto mais bem desenhada é uma coisa e mais natural parece, tanto melhor se ocultam os artifícios formais e estéticos que a plasmam. Mas há sempre o controle mágico do engenheiro, assente em códigos normativos de construção que mais ou menos se deixam perceber. Basta conhecer as regras do jogo.”³¹⁴

Pela linha de raciocínio deste trabalho pretendemos consolidar o entendimento, no intervalo que estabelecemos acima, de que:

- (a) existe uma articulação direta entre os preceitos da retórica e os registrados no texto vitruviano para a arquitetura, em função do modo como se estruturava a cultura no mundo clássico;
- (b) a tradução, enquanto atividade humana, teve sua própria historicidade, influenciando a recepção dos textos da Antiguidade, inclusive a do trabalho vitruviano.

³¹¹ Idem. Ibidem., p. 225, nota 17. O paralelo entre simetria e justiça está enraizada na geometria e na matemática pitagóricas.

³¹² “Por sua vez, a comensurabilidade [*symmetria*] consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte [*rata pars*], dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura.” VITRUVIUS, Pollio. Op. Cit., p. 76. Falando depois sobre a composição de templos (p. 168), Vitruvius professa que “a composição dos templos assenta na comensurabilidade, a cujo princípio os arquitetos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade nasce da proporção, que em grego se diz analogia. A proporção consiste na relação modular [*commodulatio*] de uma determinada parte [*rata pars, ou módulo*] dos membros tomados em cada seção ou na totalidade da obra, a partir do qual se define o sistema de comensurabilidades.”

³¹³ Idem. Ibidem., p. 151. [This commensurability of parts and whole, architecture's communicative and ethical dimension, is directly related to its capacity for seduction (venustas), translated as beauty].

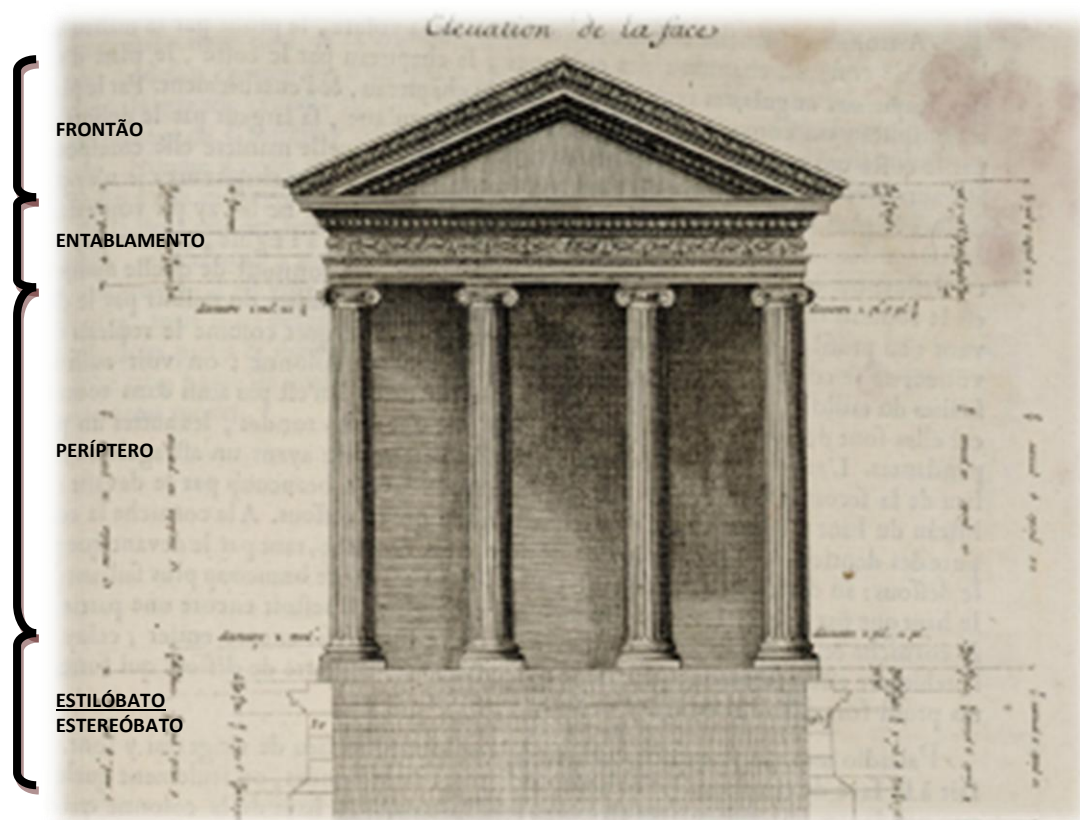
³¹⁴ ALEXANDRE JR., Manuel. Op. cit., p. 23.

Deste modo, pode-se prosseguir na demonstração dos quatro períodos propostos para delinear o trânsito do *decor* entre a Antiguidade e a Idade Moderna, o que será feito no subcapítulo que se segue.

2.3. O EDIFÍCIO TEÓRICO

“Pra fazer um soneto, eis o meu breviário:
que sua matéria exceda a ornamentação
e ergam, em pouco espaço, toda construção
que dá sentido a cada prego necessário.”³¹⁵

Em consonância com a intenção deste trabalho, conforme expresso em capítulos anteriores, a partir deste ponto só abordaremos o preceito do *decor*, uma vez que nosso objetivo é alcançar, nesse esboço de genealogia, o desenvolvimento de *convenance* e *caractère* na França pré-moderna e moderna, quando estes dois dispositivos de composição encenam, na obra escrita de Jacques-François Blondel (e também na de Germain Boffrand), uma importante passagem da teoria da arquitetura.



Facímile de desenho da elevação do ‘Temple de la Fortune Virile, à Rome.’³¹⁶

³¹⁵ POUPPO, Pierre. **A musa cristã: Livro III**. Tradução de Marcelo Diniz. Mallarmargens Revista de Poesia e Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, v.1, n. 6, s/p., out./2012. Disponível em www.mallarmargens.com. Acesso em 04 out. 2012. [Pierre Pouppo nasceu em 1552, faleceu em 1591, e foi um poeta barroco francês. Publicou em 1590 o livro de poemas La Muse Chrestienne, disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k723868>].

³¹⁶ DESGODETZ, Antoine. Op. Cit., p. 99

A. estereóbato e estilóbato

Acompanhando a transmissão do preceito do *decor* vitruviano desde a antiguidade clássica até o século XVII na França, verificamos uma sucessão de pequenas modificações semânticas que nos levam a indagar se o conceito mantém um núcleo senão comum, ao menos coerente ao longo dessas mudanças.

Como dificuldade inicial para verificação do conceito vitruviano em seu texto originário, temos as várias diferenças, sutis ou não, que as traduções apresentam entre si. Vejamos algumas³¹⁷. A tradução italiana de Antônio Corso e Elisa Romano, apresentada no trabalho de D'Agostino, nos diz que *“A conveniência (decor) consiste no aspecto correto de uma obra, realizada com competência pela composição de elementos considerados justos.”*^{318,319}

Ou, na tradução brasileira de M. Justino Maciel: *“O decoro³²⁰ é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz thematismos, segundo costume ou naturalmente.”*³²¹

Na tradução de Augustín Blánquez, temos: *“El decoro es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón. Para conseguir esto hay que atender al rito o estatuto, que en griego se dice thematismos; o por la*

³¹⁷ Para possíveis cotejamentos, segue o original, em latim, do texto vitruviano sobre o 'decor': “[5] Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece thematismo dicitur, seu consuetudine aut natura. Statione, cum Iovi Fulguri et Caelo et Soli et Lunae aedificia sub divo hypaethraque constituentur; horum enim deorum et species et effectus in aperto mundo atque lucenti praesentes vidimus. Minervae et Marti et Herculi aedes doricae fient; his enim diis propter virtutem sine deliciis aedificia constitui decet. Veneri, Florae, Proserpinae, Fonti Lumphis corinthio genere constitutae aptas videbuntur habere proprietates, quod his diis propter teneritatem graciliora et florida foliisque et volutis ornata opera facta augere videbuntur iustum decorem. Iunoni, Dianae Libero Patri ceterisque diis qui eadem sunt similitudine, si aedes ionicae construentur, habita erit ratio mediocritatis, quod et ab severo more doricorum et ab teneritate corinthiorum temperabitur eorum institutio proprietatis. [6] Ad consuetudinem autem decor sic exprimitur, cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta. Si enim interiora prospectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore. Item si doricis epistylis in coronis denticuli sculptentur aut in pulvinatis columnis et ionicis epistylis [capitulis] exprimentur triglyphi, translatis ex alia ratione proprietatibus in aliud genus operis offendetur aspectus aliis ante ordinis consuetudinibus institutis. [7] Naturalis autem decor sic erit, si primum omnibus templis saluberrimae regiones aquarumque fontes in his locis idonei eligentur, in quibus fana constituantur, deinde maxime Aesculapio, Saluti et eorum deorum quorum plurimi medicinis aegri curari videntur. Cum enim ex pestilenti in salubrem locum corpora aegra translata fuerint et e fontibus salubribus aquarum usus subministrabuntur, celerius convalescent. Ita efficietur, uti ex natura loci maiores auctasque cum dignitate divinitas excipiat opiniones. Item naturae decor erit, si cubiculis et bybliothebis ab oriente lumina capiuntur, balneis et hibernaculis ab occidente hiberno pinacothecis et quibus certis luminibus opus est partibus, a septentrione, quod ea caeli regio neque exclaratur neque obscuratur solis cursu sed est certa inmutabilis die perpetuo.” [Texto encontrado em The Latin Library : <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius1.html> , consultado em 10 de Junho de 2011.]

³¹⁸ Atentar que nesse momento as esferas eram menos distintas e, portanto, “justos” se refere tanto à adequação formal quanto aos aspectos éticos implícitos à arquitetura.

³¹⁹ VITRUVIO. **De architettura** (A cura di P. Gros). Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Julia Einaudi Ed., 1997 [citado em D'AGOSTINO, Mário Henriques Simão. **As palavras e as pedras: De Architectura 1,2: Vitruvio e o preceituário da boa arquitetura.** in LASSANCE, Guilherme et al. **Leituras em teoria da arquitetura, 2: textos.** Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010. Coleção PROARQ. p. 210]

³²⁰ Segundo nota de M. Justino Maciel à tradução brasileira: *“Decor: decoro, conveniência, o que convém, o que fica bem.”* p. 74.

³²¹ VITRUVIUS, Pollio. Op. Cit., p. 76.

*costumbre, o por la naturaleza de los lugares.*³²² O decor vitruviano consiste, então, em adequar o edifício a três aspectos fundamentais: (a) à norma ritual (*thematismos*); (b) aos costumes; (c) à natureza dos lugares.

Na tradução inglesa de 1914, elaborada por Morris Hicky Morgan, lemos a seguinte redação:

“[5] Propriety is that perfection of style which comes when a work is authoritatively constructed on approved principles. It arises from prescription (Greek θεματισμῶ), from usage, or from nature. From prescription, in the case of hypaethral edifices, open to the sky, in honour of Jupiter Lightning, the Heaven, the Sun, or the Moon: for these are gods whose semblances and manifestations we behold before our very eyes in the sky when it is cloudless and bright.”³²³

Uma possível leitura em língua portuguesa da tradução de Morris seria:

“Propriedade (ou adequação) é aquela perfeição de estilo que ocorre quando uma obra se constrói fidedignamente sobre princípios comumente aceitos (ou consagrados). Ela nasce dos preceitos (em grego θεματισμῶ), do costume ou da natureza. Dos preceitos, no caso de edifícios (templos) sem teto, abertos para o céu, em honra ao Clarão de Júpiter, ao Céu, ao Sol ou à Lua: pois esses são deuses cuja aparência e cujos sinais vemos com nossos próprios olhos no céu, quando este está claro e sem nuvens.”

Em 1931, temos a seguinte tradução em língua inglesa, feita por Frank Granger³²⁴:

³²² MARCO LUCIO VITRUVIO. **Los diez libros de arquitectura**. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Augustín Blánquez. Barcelona: Iberia, 1955. Apud OLIVEIRA, Beatriz Santos de, 2002, op. cit., p. 35.

³²³ VITRUVIUS. **The Ten Books on Architecture. Vitruvius**. Trad.: Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press. London: Humphrey Milford. Oxford University Press. 1914. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0073&redirect=true>. Consultado em 10 de Junho de 2012. O restante da tradução de M. H. Morris para a parte do decor é a que segue: The temples of Minerva, Mars, and Hercules, will be Doric, since the virile strength of these gods makes daintiness entirely inappropriate to their houses. In temples to Venus, Flora, Proserpine, Spring-Water, and the Nymphs, the Corinthian order will be found to have peculiar significance, because these are delicate divinities and so its rather slender outlines, its flowers, leaves, and ornamental volutes will lend propriety where it is due. The that kind, will be in keeping with the middle position which they hold; for the building of such will be an appropriate combination of the severity of the Doric and the delicacy of the Corinthian. [6] Propriety arises from usage when buildings having magnificent interiors are provided with elegant entrance-courts to correspond; for there will be no propriety in the spectacle of an elegant interior approached by a low, mean entrance. Or, if dentils be carved in the cornice of the Doric entablature or triglyphs represented in the Ionic entablature over the cushion-shaped capitals of the columns, the effect will be spoiled by the transfer of the peculiarities of the one order of building to the other, the usage in each class having been fixed long ago. [7] Finally, propriety will be due to natural causes if, for example, in the case of all sacred precincts we select very healthy neighbourhoods with suitable springs of water in the places where the fanes are to be built, particularly in the case of those to Aesculapius and to Health, gods by whose healing powers great numbers of the sick are apparently cured. For when their diseased bodies are transferred from an unhealthy to a healthy spot, and treated with waters from health-giving springs, they will the more speedily grow well. The result will be that the divinity will stand in higher esteem and find his dignity increased, all owing to the nature of his site. There will also be natural propriety in using an eastern light for bedrooms and libraries, a western light in winter for baths and winter apartments, and a northern light for picture galleries and other places in which a steady light is needed; for that quarter of the sky grows neither light nor dark with the course of the sun, but remains steady and unshifting all day long.”

³²⁴. Texto consultado em <http://www.vitruvius.be/index.htm> consultado em 10 de Junho de 2012. O restante da tradução para o preceito do decor é o que se segue: “To Minerva, Mars and Hercules, Doric temples will be built; for to these gods, because of their might, buildings ought to be erected without embellishments. Temples designed in the Corinthian style will seem to have details suited to Venus, Flora, Proserpina, Fountains, Nymphs; for to these goddesses, on account of their

“Decor demands the faultless ensemble of a work composed, in accordance with precedent, of approved details. It obeys convention, which in Greek is called *thematismos*, or custom or nature. Convention is obeyed when buildings are put up in the open and hypethral to Jupiter of the Lightning, to Heaven, the Sun, the Moon; for of these gods, both te appearance and effect we see present in the open, the world of light.”

Para este trecho da tradução de Granger do texto de Vitruvius referente ao *decor*, uma possível tradução para a língua portuguesa seria:

“A decoração³²⁵ requer o conjunto impecável (irrepreensível) de uma obra composta de detalhes que, segundo procedimentos anteriores, sejam comumente aceitos. Obedece à convenção, que em grego se chama *thematismos* ou ao costume ou à natureza. A convenção é obedecida quando se erguem edifícios a céu aberto, sem teto, para Júpiter e seu Clarão, para o Céu, o Sol, a Lua; pois desses deuses tanto a aparência quanto os efeitos nós contemplamos ao ar livre, no mundo da luz.”

No trabalho desenvolvido por Ana Paula Giardini Pedro, já citado neste capítulo, temos a seguinte aceção do decor vitruviano:

“O decoro consiste na perfeição formal de uma obra, consumado pela competente composição [*compositi cun auctoritate*] dos elementos considerados justos.”³²⁶

Neste ponto, convém trazeremos à cena a tradução feita por Perrault para os dez livros de Vitruvius, especificamente neste tópico do *decor*:

gentleness, works constructed with slighter proportions and adorned with flowers, foliage, spirals and volutes will seem to gain a just decor. To Juno, Diana and Father Bacchus, and the other gods who are of the same likeness, if Ionic temples are erected, account will be taken of their middle quality; because the determinate character of their temples will avoid the severe manner of the Doric and the softer manner of the Corinthian. [6]. With reference to fashion, decor is thus expressed; when to magnificent interiors vestibules also are made harmonious and elegant. For if the interior apartments present an elegant appearance, while the approaches are low and uncomely, they will not be accompanied by fitness. Again, if, in Doric entablatures, dentils are carved on the cornices, or if with voluted capitals and Ionic entablatures, triglyphs are applied, characteristics are transferred from one style to another: the work as a whole will jar upon us, since it includes details foreign to the order. 7. There will be a natural decor: first, if for all temples there shall be chosen the most healthy sites with suitable springs in those places in which shrines are to be set up; secondly and especially for Aesculapius and Salus; and generally for those gods by whose medical power sick persons are manifestly healed. For when sick persons are moved from a pestilent to a healthy place and the water supply is from wholesome fountains, they will more quickly recover. So will it happen that the divinity (from the nature of the site) will gain a greater and higher reputation and authority. Also there will be natural seemliness if light is taken from the east for bedrooms and libraries; for baths and winter apartments, from the wintry sunset; for picture galleries and the apartments which need a steady light, from the north, because that quarter of the heaven is neither illumined nor darkened by the sun's course but is fixed unchangeable throughout the day.”

³²⁵ A palavra utilizada por Granger para traduzir o dispositivo de composição em tela é, literalmente, *decor*, que na língua inglesa se refere a ‘decoreação’, em todos os dicionários consultados. Optamos por não manter ‘decoro’, em consonância com a tradução italiana antes mencionada, visto que nos pareceu ser o entendimento de Granger diferente da intenção de Vitruvius em seu texto.

³²⁶ PEDRO, Ana Paula Giardini. Op. cit., p. 252. A nota de rodapé que referencia esta citação diz: “VITRUVIO. *De Architectura*. I, 2, 8”, indicando o texto em latim, o que nos faz pressupor uma tradução da autora para esta definição, provavelmente baseada no cotejamento com as demais traduções citadas em seu trabalho.

“La Bienséance est ce qui fait que l’aspect de l’Edifice est tellement correct, qu’il n’y a rien qui ne soit approuvé et fondé sur quelque autorité. Pour cela il faut avoir égard à ‘Etat des choses, qui est apellé en Grec Thematismos, à l’accoutumance et à la Nature. Par exemple si on a égard à l’Etat de chaque chose, on fera point de toict au Temple de Jupiter fodroyant, ny à celuy du Ciel, non plus qu’á celuy du Soleil, ou de la Lune, mais ils seront découverts, parce que ces divinitez se sont connoitre en plan jour et par toute l’étenduë de ‘l’Univers.”³²⁷

Vertendo para a língua portuguesa, literalmente, o texto da tradução de Perrault, teremos, aproximadamente, o seguinte:

“A ‘bienséance’³²⁸ é aquilo que faz com que o aspecto de um edifício seja tão correto que não haja nele nada que não seja aprovado ou baseado em alguma autoridade. Para tanto, é preciso levar em conta o estado das coisas (que em grego se chama thematismos), o costume e a Natureza. Por exemplo, se se considerar o estado de cada coisa, não se fará nenhum teto no templo de Júpiter Radiante³²⁹, nem no da Lua, nem no do Sol, mas esses templos serão descobertos, pois essas divindades se dão a conhecer em plena luz³³⁰ e em toda a extensão do Universo.”³³¹

Uma observação se faz necessária, uma vez que Perrault traduziu *decor* por *bienséance*: sobre o uso dos termos *bienséance* e *convenance*, Antoine Picon relata³³² que o primeiro teria sido muito utilizado por aqueles menos cultos, mais ligados ao canteiro de obras, mais próximos do que ainda restava da tradição medieval, enquanto o segundo era o mais utilizado por aqueles arquitetos ligados à Academia e ao novo estatuto da profissão. A utilização, por parte de Perrault, do termo *bienséance*, pode significar uma afirmação política em relação à linha de pensamento seguida por seu contemporâneo Blondel, o velho. Ou ainda para, demarcando claramente seu terreno, aproximar-se por um lado mais da prática, da experimentação e do empirismo cartesianos, que ele professava em sua prática e seus escritos e por outro aproximar-se da tradição francesa dos mestres construtores projeto eu reverbera aquele de Coultbert, de afirmação da nacionalidade pelo manejo dos símbolos. Para uma menção a uma aproximação do significado de *bienséance* e de *convenance*, transcrevemos as definições contidas no dicionário Petit Robert:

BIENSÉANCE *s.f.*

1º (Arcaico) Caráter do que convém, do que vai bem. V. **Convenance**. Em desuso. *A la bienséance de qqn (À bienséance de alguém)*, à sua conveniência, à sua disposição. Por ext. *(Arcaico)* O que convém. **2º** Por ext. *(Atual)* Conduta social de acordo com os usos, respeito por certas formas. V. **Corréction, décence, savoir-vivre**. “*A bienséance não é mais do que uma máscara do vício*” (Rousseau). No plural, *Les bienséances*, os

³²⁷ VITRUVÉ. **Les dix livres d'architecture de Vitruve**, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault. p. 12.

³²⁸ Conforme exposto no começo deste trabalho, optamos por manter determinados termos, tais como os dispositivos de concepção, no original, visto que sua tradução reduziria o campo semântico que eles abarcam.

³²⁹ Tradução alternativa: “relampejante”

³³⁰ Tradução alternativa: “em pleno dia”. Como “jour” pode também ter, nesse contexto, o sentido de ‘luz’, optamos por “em plena luz”, porque inclui a luz da lua, o céu noturno.

³³¹ Tradução alternativa: “em todo o espaço celestial”.

³³² PICON, Antoine. Op. Cit., p. 39.

costumes a respeitar.

V. **Convenance, étiquette, protocole, usage.**

Antônimos: incongruência, inconveniência, indecência, insolência.

CONVENANCE *s.f.*

1º (Literário) Caráter do que convém a sua destinação. V. **Accord, adéquation, affinité, conformité, harmonie, pertinence, rapport.**

Convenance de humor, de caráter, de gosto entre dois esposos, dois amigos.

2º O que convém a alguém. V. **Goût** (gosto). *Consultar as convenances de alguém.*

A sa convenance: a seu gosto. 3º Les convenances: o que está de acordo com os usos, as bienséances.

V. **Bienséance, usage.** *Observar, respeitar as convenances.*

Antônimos: *Inconveniência, impropriedade.*

De todo modo, é possível inferir que o decoro vitruviano seja um herdeiro da *kalokagathia* (καλοκαγαθία) ateniense³³³, do conceito de que o belo também é bom e justo, ou belo, bom e útil – ou seja, a ideia de beleza estava impregnada de forte conteúdo ético, inseparável dele. A apropriação que Platão fez desse conceito coloca-o em oposição à *mimesis*, no famoso trecho da República em que discorre contra a pintura e contra a poesia por serem ‘imitações’ da verdade e, por tal motivo, funcionarem como máscaras: como a arte (poesia, pintura) seria uma imitação da aparência sensível das coisas, o artista estaria absorvendo a realidade apenas por meio de uma imagem parcial, fragmentada, aquela que o olhar do artista, na posição em que ele estiver, consegue captar, e existe uma quantidade incontável de imagens parciais que uma mesma coisa pode fornecer. Deste modo, só as formas transcendentais, alcançáveis por meio do pensamento e da abstração, podem fornecer uma imagem absoluta das virtudes e da verdade. A ideia que chega até Vitruvius advém do pensamento aristotélico, onde a *mimesis* perde o conteúdo de cópia deformadora da verdade e ganha o status de representação. Na representação está implícita a valorização do olhar do artista, poeta, arquiteto, escultor, pintor.

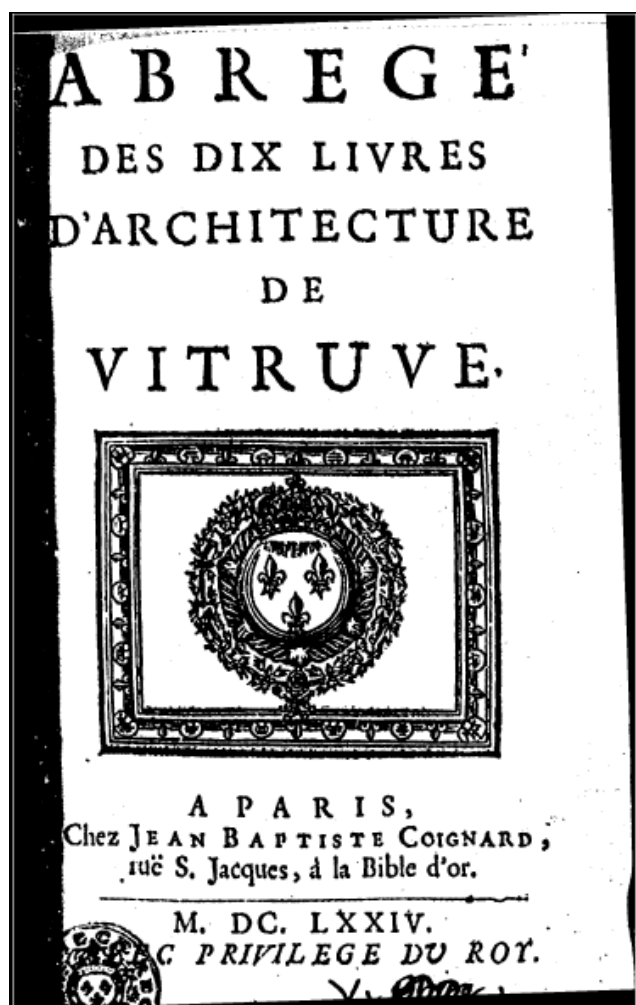
Cabe ressaltar a grande paridade entre as três faculdades que, segundo Aristóteles, nos capacitam a conhecer (percepção, memória e experiência)³³⁴ e os três fundamentos do *decor* vitruviano (natureza, costumes e norma ritual), acentuando ainda mais a mencionada hereditariedade. Se para Aristóteles a percepção é comum a todos os animais, a memória e a experiência são exclusivas dos seres humanos. Das três faculdades derivam as duas mais altas formas de atividades intelectuais: a arte (*techné*) e o raciocínio:

“Os outros animais vivem de aparências e reminiscências, carecendo quase completamente de experiência concatenada; mas a raça humana vive também pela arte e pelo raciocínio. Nos homens a memória gera a experiência, pois as diversas recordações da mesma coisa acabam por produzir a capacidade de uma só experiência. E esta se parece muito com a ciência e com a arte, mas na realidade a ciência e a arte nos chegam através da experiência; porque ‘a experiência fez a arte’, conforme diz Pólo, ‘e a inexperiência fez o acaso’. Ora, a arte surge quando,

³³³ No diálogo Hípias Maior, Platão discorre em torno essa ideia.

³³⁴ ARISTÓTELES. **De anima**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006. [413b1-4]

de muitas noções fornecidas pela experiência, se produz um juízo universal a respeito de uma classe de objetos.”³³⁵



Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve, por Claude Perrault.

Paris : Jean Baptiste Coignard, 1674. Capa.

Ocorre que, se para Platão a *mimesis* tinha um fundamento eminentemente negativo do ponto de vista ético, Aristóteles modifica a abordagem: a *mimesis* é um processo filosófico que conduz à apreensão dos universais, sendo, deste modo, uma poderosa estratégia que nos permite aprender e inferir, sendo este o prazer humano que se origina desta atividade intelectual. Não estamos, de modo algum, fora da esfera da ética, uma vez que o conhecimento e o aprendizado elevam a alma e levam ao bem. Diz ainda Aristóteles na *Metafísica*:

“Todos os homens desejam conhecer. Sinal disso é o prazer que nos proporcionam os sentidos [...]; e acima de todos os sentidos é a visão que nos leva a conhecer maior número de diferenças entre as coisas.”³³⁶

³³⁵ Idem. *Metafísica*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 36-37

³³⁶ Idem. *Ibidem.*, p. 36.

Segundo o trabalho de Ferreira³³⁷, ambos – Platão e Aristóteles – vinculam um substrato ético à arte; o que os diferencia é o pessimismo de Platão quanto ao ‘espectador’ comum, que manifestaria a tendência de confundir *mimesis* e realidade, enquanto, na visão aristotélica, as pessoas possuem a plena capacidade de fazer a distinção entre realidade e representação (*mimesis*). É Aristóteles, mais especificamente em sua Retórica, que diz:

“Consideremos, por conseguinte, que estas questões foram já examinadas e proponhamos como definição que a virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que se o discurso não comunicar algo com clareza, não perará a sua função própria. E ele nem deve ser rasteiro, nem acima do seu valor, mas sim adequado.”³³⁸ [grifo nosso]

Conforme indicado na nota de rodapé da edição da Retórica acima citada, o termo que se traduziu por ‘adequado’ é *to prépon*: “*trata-se de um termo de difícil tradução. Significa essencialmente a harmonia entre os elementos discursivos e bem assim do seu conteúdo e da circunstância social em que se dá o acto enunciativo.*”³³⁹ Estamos, então, diante de um conceito em tudo similar ao conceito de *decor*, ou decoro, ou ainda, como será mais tarde conhecido na França, ‘*convenance*’. Já no século I a.C., Cícero preconiza a observância ao *decor* na escolha da melhor forma de discursar, em relação ao gênero do discurso e os efeitos que ele pretende produzir nos seus receptores: “[...] *no discurso o mais difícil é ver o que convém. Prépon é o nome que os gregos dão a isto, nós [latinos] podemos melhor chamar decor. [...] e o conveniente depende do tema que se trata e das pessoas, tanto as que falam como as que ouvem.*”³⁴⁰ Em seus escritos sobre ética, Cícero reafirma a correspondência entre o *prépon* grego e o *decor* latino, preceituando a sua aplicação em todos os atos do cotidiano.³⁴¹ Mais tarde, em Longino (Do sublime, XLIII,3), no mesmo século I d.C. de Vitruvius, encontramos a referência ao mesmo conceito em estudo, conforme o trecho abaixo:

“Ele escapa duma linguagem mais elevada para outra mais baixa, quando devia, ao contrário, alçar-se; mas, misturando à descrição admirável de todo o aparelhamento os odres, as especiarias, os sacos, compôs um quadro de cozinha. Com efeito, assim como se, naquele mesmo fasto, entre canjirões de ouro e pedrarias, pratos cinzelados, tendas de ouro maciço e taças, alguém viesse depositar de permissão odres e sacos, o resultado impressionaria mal, assim também vocábulos dessa natureza em sua linguagem, alinhados fora de propósito, faltam ao decoro e como que deixam manchas.”³⁴²

É a partir desta longa linha sucessória que Vitruvius incorpora o conceito ao seu De Architectura, como um dos seis dispositivos de composição. Como já vimos, seguindo o percurso do conceito até aqui, ele corresponde, em Vitruvius, à adequação do edifício a três aspectos fundamentais: (a) a norma ritual (*thematismos*); (b) os costumes; (c) a natureza dos lugares.

³³⁷ FERREIRA, Elaine Valente. **A katharsis como clarificação intelectual na Poética de Aristóteles**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da PUC-RJ. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Irley Fernandes Franco. p. 10-11.

³³⁸ ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manoel Alexandre Jr. et ali. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, 2ª ed., revista p. 244

³³⁹ Idem. Ibidem., p. 244

³⁴⁰ CÍCERO. **Da oratória**. 21, 70-71.

³⁴¹ CÍCERO. **De Officiis**, I, 27, 95-96 / I, 28, 100 / I, 35, 126. Apud PEDRO, Ana Paula Giardini. Op. Cit. p. 43.

³⁴² LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 111.

O quadro a seguir apresenta todas as traduções do decor vitruviano vistas até o momento:

FONTE	TRADUÇÃO DE DECOR
VITRUVIO. De architettura (A cura di P. Gros). Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Julia Einaudi Ed., 1997	A conveniência (decor) consiste no aspecto correto de uma obra, realizada com competência pela composição de elementos considerados justos. (a fonte não completa a citação)*
VITRUVIUS, Pollio. Tratado de arquitetura . trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 76	O decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz <i>thematismos</i> , segundo costume ou naturalmente.
MARCO LUCIO VITRUVIO. Los diez libros de arquitectura . Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blázquez. Barcelona: Iberia, 1955. Apud OLIVEIRA, Beatriz Santos de, 2002, op. cit., p. 35.	El decoro es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón. Para conseguir esto hay que atender al rito o estatuto, que en griego se dice <i>thematismos</i> ; o por la costumbre, o por la naturaleza de los lugares.
VITRUVIUS. The Ten Books on Architecture. Vitruvius . Trad.: Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press. London: Humphrey Milford. Oxford University Press. 1914.	Adequação (ou propriedade) é aquela perfeição de estilo que ocorre quando uma obra se constrói fidedignamente sobre princípios comumente aceitos (ou consagrados). Ela nasce dos preceitos (em grego θεματομοῦ), do costume ou da natureza.
Tradução de Frank Granger (1931). Texto consultado em http://www.vitruvius.be/index.htm , em 10 de Junho de 2012.	A decoração requer o conjunto impecável (irrepreensível) de uma obra composta de detalhes que, segundo procedimentos anteriores, sejam comumente aceitos. Obedece à convenção, que em grego se chama <i>thematismos</i> ou ao costume ou à natureza.
PEDRO, Ana Paula Giardini. A ideia de ordem: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano . Tese de Doutorado na área de Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAUUSP, 2011.	O decoro consiste na perfeição formal de uma obra, consumado pela competente composição [<i>compositi cun auctoritate</i>] dos elementos considerados justos. (a fonte não completa a citação).
VITRUVIUS. Les dix livres d'architecture de Vitruve , corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault.p. 12.	A 'bienséance' é aquilo que faz com que o aspecto de um edifício seja tão correto que não haja nele nada que não seja aprovado ou baseado em alguma autoridade. Para tanto, é preciso levar em conta o estado das coisas (que em grego se chama <i>thematismos</i>), o costume e a Natureza. Por exemplo, se considerarmos o estado de cada coisa, não se fará nenhum teto no templo de Júpiter Radiante [Relampejante], nem no da Lua, nem no do Sol, mas esses templos serão descobertos, pois essas divindades se dão a conhecer em pleno dia [em plena luz - "jour" pode ser luz também] e em toda a extensão do Universo [em todo o espaço celestial].

Do quadro acima, ao cotejarmos as sete traduções elencadas neste trabalho, podemos inferir que permanecemos, com Vitruvius, no terreno em que o belo tem pressupostos éticos além daqueles expressos pelo equilíbrio da forma e de sua correspondência com o uso.

B. períptero – séc. XIV a XVI

Em função dos limites desta pesquisa, não analisaremos mais detalhadamente o trânsito semântico do *decor* entre a Antiguidade e o Renascimento, uma vez que excede nossos objetivos, já estando, ademais, exemplarmente analisado nos trabalhos de Mário Henrique Simão D’Agostino, Beatriz Santos de Oliveira, Francisco Borges Filho, Ana Paula Giardini Pedro e Andrea Buchidid Lewen, constantes de nossa bibliografia.

C. entablamento – séculos XVII e XVIII

Do que foi visto até o momento, uma questão vem à tona, relativa ao próprio contexto da disciplina, sua definição, suas margens: a arquitetura é uma disciplina de objeto heterogêneo? Uma das principais questões que envolvem a arquitetura é essa heterogeneidade: por estar profundamente imiscuída em campos tão diversos da atividade humana, ela é amplamente permeável a toda diversidade de influências da sociedade. Daí que se torna relevante o pressuposto da difícil delimitação do objeto, no caso da arquitetura, para além das próprias mudanças sociais, culturais e econômicas influírem sobre sua interpretação ao longo do tempo e de sua posição geográfica.

Como abordar o problema da delimitação do objeto e da especificidade disciplinar? Uma das possibilidades seria partir do que está na base da concepção arquitetônica, ou seja, os elementos (ou categorias, ou processos) que já no discurso de Vitruvius aparecem como aspectos constitutivos do fazer arquitetônico. Nestes aspectos, que chamaremos de ‘dispositivos de composição’, se concentram, como já visto, os procedimentos de concepção projetual da Antiguidade, procedimentos que expressavam, em outros termos, uma cosmologia, uma visão de ordem do Universo traduzida para a arquitetura: (a) *ordinatione/ taxis*, (b) *dispositione/ diathesis*, (c) *eurythmia*, (d) *symetria*, (e) *decor*, (f) *distributione/ oeconomia*. São esses dispositivos que, adotados ao longo de muitos séculos, vão sendo reinterpretados (algumas vezes com sentidos não convergentes ou, ainda, apenas parcialmente convergentes³⁴³), interagindo e adequando-se a novas realidades sociais e econômicas, na medida em que os processos de edificação foram sofrendo o impacto produzido pela ciência que acelerou seu desenvolvimento a partir do século XVI. A trajetória destes dispositivos está no pano de fundo da delimitação do campo profissional, do reconhecimento da arquitetura como disciplina, de sua possível autonomização. Jacques-François Blondel se insere nesse painel em um momento de grande complexidade entre tantas outras mudanças, podemos enfatizar: (a) se, por um lado, o discurso da tradição clássica parecia chegar a um esgotamento, por outro, não havia alternativa no horizonte das práticas de projeto; (b) a esfera social, como é conhecida hoje a partir da formulação de Jürgen Habermas, passava por uma transição profunda, redefinindo papéis e valores sociais, relativizando costumes que antes possuíam um peso absoluto e (talvez esse seja o ponto fundamental); (c) o novo papel cumprido pela racionalidade, que passava a se sobrepôr enfaticamente a questões de demarcação da posição social; (d) os filósofos buscavam um fundamento humano para a ordem dos negócios humanos, como, por exemplo, para o Estado, retirando todas as questões da ordem do transcendente. É sobre um presente imbricado por todas essas questões de ordem social, política, econômica e estética, que Blondel tenta dar a sua contribuição à especificidade do campo e à legalidade da disciplina, e o trânsito de significado e valor

³⁴³ O historiador Sílvio Ferri usa a expressão “emaranhado de sinônimos destacados um do outro por um delicadíssimo diafragma semântico”. Citado em D’AGOSTINO, Mário Henriques Simão. Op. Cit., 2010. p. 200.

dos dispositivos de composição será o ponto de apoio para a compreensão das questões acima levantadas.

Os dispositivos de composição existiam, no tratado de Vitruvius, em forma de relativa igualdade ou, no limite, estavam submetidos à simetria³⁴⁴. Segundo Hanno-Walter Kruft,

“Os conceitos de *ordinatio*, *eurythmia* e *symmetria* são diferentes aspectos do mesmo fenômeno estético: *ordinatio* poderia ser descrito como o princípio, *symmetria* como o resultado, e *eurythmia* como o efeito. Tal compartimentalização é apenas para limitar a extensão de significado, e conduz a uma confusão conceitual, da qual o próprio Vitruvius não escapou, e leva a intermináveis argumentos e incompreensões nos comentários sobre ele. Decor diz respeito à conveniência da forma e do conteúdo, não à decoração aplicada. O uso das Ordens vem nesse contexto. A atribuição de qualidades específicas para cada ordem aponta, para além da estética, ao significado da arquitetura, qual seja, para uma iconologia arquitetônica.”³⁴⁵ [tradução nossa] [grifo nosso]

Sobre a relação entre *decor* e as ordens clássicas, Kruft complementa:

“*Decor* e distribuição dizem respeito a utilização adequada das Ordens e as relações entre casa e ocupante.³⁴⁶ Vitruvius vê proporção como pré-requisito para a ordenação, *eurythmia* e *symmetria*, mas não os define quando apresenta esses conceitos. Para Vitruvius, a proporção não é um conceito estético, é puramente uma relação numérica³⁴⁷ não o efeito resultante da sua aplicação.”³⁴⁸ [tradução nossa]

Os séculos XVI, XVII e XVIII foram o cenário de um trânsito, em que tais dispositivos foram gradualmente ficando subordinados a três outros, antes auto-evidentes³⁴⁹, e que agora necessitavam de explicitação, em função do quadro social, econômico e cultural em que os arquitetos se formavam

³⁴⁴ Ver observações do final do subcapítulo 2.2 acerca da simetria, p. 153.

³⁴⁵ KRUFF, Hanno-Walter. Op. cit. p. 26-27. [The concepts of *ordinatio*, *eurythmia* and *symmetria* are different aspects of the same aesthetic phenomenon: ordination might be described as the principle, *symmetria* as the result, and *eurythmia* as the effect. Such compartmentalization is only to a limited extent meaningful, and leads to conceptual confusion, which Vitruvius himself did not escape, and has led to endless arguments and misunderstandings in commentaries on him. *Decor* concerns the appropriateness of form and content, not of applied embellishment. The use of the Orders comes under this heading. The attribution of specific qualities to specific orders points beyond aesthetics to the signification of architecture, that is, to architectural iconology.]

³⁴⁶ Este é o aspecto que será mais relevante para J.-F. Blondel em sua teorização, em consonância com as demandas de sua época.

³⁴⁷ Discordamos de Kruft, porque a relação numérica não é concebida “puramente” ou “simplesmente” em Vitruvius. O número tem uma profundidade pitagórica, metafísica, tanto para ele como para os Pitagóricos. Proporção está ligada à *ratio*: razão numérica que corresponde a uma justiça distributiva.

³⁴⁸ Idem, p. 27. [Décor and distribution concern the appropriate use of the Orders and the relationship between house and occupant. Vitruvius sees proportion as a prerequisite for ordination, *eurythmia* and *symmetria*, but does not define it when he introduces these concepts. For Vitruvius, proportion is not a aesthetic concept; it is purely a numerical relationship, not the effect arising from its application.]

³⁴⁹ *Firmitas, utilitas e venustas* – os três princípios vitruvianos passavam, nessa época, por ressignificações em seu escopo individual, bem como em suas interrelações. *Firmitas*, premido pelo início da Revolução Industrial em direção ao vigor que as novas técnicas vão adicionando ao seu *corpus*; *utilitas* expandindo seu território semântico, uma vez que a qualidade e a complexidade dos programas que as edificações abrigavam se multiplicou exponencialmente; *venustas*, marcada pelos giros conceituais do barroco e, depois, pela mudança de paradigma implicada nas descobertas que Desgodetz fez por meio de seus levantamentos em Roma, e no pensamento de Claude Perrault.

e operavam. Diante da resignificação dos três princípios vitruvianos, a base ontológica mesma da arquitetura, como teriam se movido os dispositivos de composição? Cabe apontar que eles cumpriam uma dupla função, projetual e crítica: ao mesmo tempo em que serviam de paradigmas para a elaboração dos projetos de novas edificações, eram utilizados para a avaliação das edificações construídas, principalmente na confrontação dos preceitos vitruvianos e dos tratados que foram sendo escritos a partir do século XIV.

A criação da Real Academia representou, neste quadro, o movimento institucional que respondeu à necessidade de regulamentação da produção arquitetônica enquanto produção simbólica, de modo que os edifícios produzidos respeitassem os princípios de *convenance*, *bienséance* e, mais tarde, *caractère*, categorias estéticas que (junto às outras estudadas neste capítulo) atuavam como dispositivos de composição.

Como apontam Grignon e Maxim em seu estudo³⁵⁰, existia um quadro de instabilidade na produção arquitetônica: “*Não é que esses abusos tenham sido, antes, menos comuns; em vez disso, esses abusos tomaram um aspecto mais ameaçador que trazia os sinais da importância crescente da burguesia.*”³⁵¹ Ou seja, um quadro de instabilidade na produção arquitetônica, localizada no regime simbólico da disciplina, foi um fato sensível nos séculos XVI e XVII, a ponto de se tornar, nos tratados arquitetônicos de então, um objeto de crítica e combate, até a delimitação dos dispositivos que viriam a se tornar preponderantes no século XVIII. Num momento em que as regras clássicas vitruvianas não davam mais conta de regular aquela função simbólica da produção arquitetônica, a *convenance* era advogada pelos teóricos como condição de solução de tal instabilidade:

“[...] é essa desordem subjacente que dá à *convenance* sua qualidade crepuscular e que a constitui fonte de tensões reveladas por seu caráter restritivo, a sua formulação negativa, sua busca inquieta para uma inquestionabilidade bem ultrapassada: ‘seria contra o bom senso...’ ou ‘não é necessário advertir alguém que...’. *Convenance* é, portanto, uma tentativa de recuperar o controle sobre uma publicidade de representação que tinha se tornado instável, num momento em que as forças sociais que eventualmente acarretaram seu colapso foram postas em movimento.”³⁵² [tradução nossa] [grifos nossos]

Neste momento se configura o deslocamento semântico mais evidente do preceito do *decor*, reformulado como *convenance* (e, por vezes, *bienséance*), entrecruzando nessas definições aspectos estéticos, éticos e de representação social. Como nos reportam Grignon e Maxim³⁵³, foi durante o reinado de Luís XIV (entre 1643 e 1715) que a noção de *convenance* foi definida como um dos preceitos principais da arquitetura, ainda que o processo de representação que ela tinha por objetivo regular fosse uma prática antiga. Já no século XVI esta noção existia de forma embrionária e não nomeada. Em 1567, Philibert de l’Orme escrevia em seu “*Le Premier Tome de l’Architecture*”³⁵⁴ :

³⁵⁰ GRIGNON, Marc ; MAXIM, Juliana. **Convenance, Caractère, and the Public Sphere**. J.A.E. – Journal Architectural Education, Setembro, 1995. p. 29 a 37.

³⁵¹ Idem. Ibidem., p. 32. – “Its not that abuses had formerly been less common; rather, such abuses took a more threatening aspect that bore the signs of the increasing importance of the new bourgeoisie.”

³⁵² Idem. Ibidem. p. 32

³⁵³ Idem. Ibidem., p. 29 a 37.

³⁵⁴ DE L’ORME, Philibert. **Le Premier Tome de l’Architecture**. Paris: Frederic Model, 1561.

“Vou demonstrar que em casas reais, que deverão ser providas de vestíbulos, peristilos, pórticos e outros elementos, bem como nas residências dos príncipes, senhores, prelados e pessoas afins, de fato, até comerciantes, burgueses, artesão e lavradores, todas as pessoas devem considerar apenas o que é viável em relação à sua força e seus meios, de acordo com a qualidade de cada um, de modo que não gastem tanto que sejam obrigados a contrair empréstimos ou envolver mais dinheiro do que suas receitas possibilitam.”³⁵⁵ [tradução nossa]

A exortação de Philibert de l'Orme indica a importância que, já naquele momento, a prática de *convenance* possuía na praxis dos arquitetos, ainda que não tenha sido nomeada ou identificada, nem tratada como um conceito bem delimitado. Na lógica dessa construção, o autor coloca as habitações de todas as camadas sociais (do rei ao lavrador) dentro de uma mesma hierarquia, cuja escala corresponde às diferentes posições sociais.

No início do século XVIII, precisamente em 1702, Michel de Frémin escreve em suas “*Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture*” uma longa e detalhada descrição do que sua época entendia por *convenance*. Pela pertinência e poder elucidativo desta descrição, transcrevemos todo o trecho em que ela ocorre. Frémin primeiro coloca os termos gerais do discurso que vai elaborar:

“É verdade que como o que está fora de tema, de propósito e de local é defeituoso, é a conveniência [*convenance*] que faz a verdadeira arquitetura, e esta é a prudência e sabedoria que a regula; existe razão deste modo [...]”³⁵⁶ [tradução nossa] [grifo nosso]

Estão postos em cena os termos que definem a *convenance* de modo amplo, termos que nos remetem primeiro ao tratado vitruviano – Se o decoro “*consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz thematismos*”³⁵⁷, e tema deriva do grego *thema*, Frémin aqui replica Vitruvius. Seguem o mesmo princípio o fato de que propósito significa meta ou intenção, o que remete ao fato de que não haja nada que não esteja fundado em alguma razão³⁵⁸, e de que Vitruvius, na mesma definição, atenta para a natureza dos lugares. Da conceituação Frémin passa para uma objetivação do projeto, dando concretude ao seu raciocínio:

“[...] eu tenho uma casa para construir, o que convém fazer? É uma casa; aí está meu propósito; como casa, ela é projetada para acomodar-me; é, então, uma moradia o que eu busco?”³⁵⁹ [tradução nossa]

Tal concretude logo apresenta seus termos de representação social que até então estavam implícitos ao seu discurso:

³⁵⁵ DE L'ORME, Philibert. apud. GRIGNON, Marc ; MAXIM, Juliana. Op. cit., p. 30.

³⁵⁶ FRÉMIN, Michel de. **Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture**. 1702. (consultado em www.gallica.bnf.fr) p. 50 a 55 - Tant Il est vray que ce qui est hors le sujet, l'objet et le lieu est toujours deffectueux ; c'est convenance qui fait la vraye Architecture, et c'est la prudence et la sagesse qui la regle ; il n'y a qu'à raisonner ainsi...]

³⁵⁷ VITRUVIUS, Pollio. **Tratado de arquitetura**. trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 76

³⁵⁸ MARCO LUCIO VITRUVIO. **Los diez libros de arquitectura**. Apud OLIVEIRA, Beatriz Santos de., 2002. Op. Cit., p. 35.

³⁵⁹ FRÉMIN, Michel de. Op. cit., p. 51 [... j'ay une maison à bâtir, que convient-il de faire ? C'est une maison ; voilà mon objet ; comme maison, elle est destinée à me loger ; c'est donc un logement que j'y cherche ?]

“Eu sou de determinada condição, eu tenho determinado trabalho, tal família, tal criadagem e o que seria conveniente à minha pessoa, minha família, à minha condição, minha criadagem?”³⁶⁰ [tradução nossa]

Retoma, igualmente, a *convenance* como adequação ao lugar, à sua natureza:

“Eu tenho determinado lugar onde eu quero construir, qual é sua natureza, a sua orientação, qual é a qualidade do ar que prevalece? como sempre tem ar puro e limpo; qual arranjo dar aos meus cômodos, para nunca admitir correntes de vento que os tornariam insalubres?”³⁶¹ [tradução nossa]

Aproximando-se ainda mais de seu objeto, Frémin aponta os diversos erros provocados pela desatenção ao preceito em tela:

“Irei eu, como Lugere, fazer sobre meu jardim uma longa aléia, e que não tem mais que uma pequena interrupção com dois ou três arcos silenciosos, e por esse raciocínio, quais devem então ser os encargos dos projetistas? Como colocar os banheiros, onde devem os vãos ser postos em galeria que deve servir as habitações? ocupar o espaço principal do lugar na localização de escadas, dividir as fachadas em arcadas e despojar-me pelo compartimento janelas que me conduzirão a dias felizes? Que, a exemplo de Smathie, faz um pórtico magnífico para uma bela casa onde não há espaço? Que, como Thiridor, faz uma escada para que caibam seis pessoas, alinhadas, para que entrem em um apartamento onde não há espaço no piso térreo? esta é a confissão em público de um excesso de imprudência.”³⁶² [tradução nossa]

Reunindo os termos da proposição, Frémin sugere que *convenance* contempla simultaneamente representação social e propósito pessoal, *distributio* e bom gosto, conduta social [*bienséance*] e razão particular, num entrelaçamento complexo de significados – todos derivados, entretanto, das definições vitruvianas:

“[...] quando minha moradia vai ser organizada³⁶³, com atenção sobre mim, sobre minha condição, sobre minha família, sobre a própria idéia que o público formou de mim; pois esta ainda é uma das grandes regras da arte de conveniência [*convenance*], e eu hei ressaltado esta que me é própria, que então meu

³⁶⁰ Idem. Ibidem., p. 51 [...je suis de telle et telle condition ; j’ay tel et tel employ, telle famille, telle et telle domesticité, que convient-il, à ma personne, à ma famille, à ma condition, à ma domesticité ?]

³⁶¹ Idem. Ibidem., p. 52 [...J’ay telle et telle place où je veux bâtir ; quelle est na nature, son exposition ; quelle est la qualité de l’air qui y domine ? comment avoir toujours cet air pur et salubre ; quel arrangement donner à mes pieces, pour n’y pas admettre des tourbillons de vents qui les rendroient mal faines ?]

³⁶² Idem. Ibidem. p. 52 [iray-je comme Lugere, faire sur mon jardin une face allongée, et n’avoir qu’une petit court avec deux ou trois arcades qui ne disent mot ; en raisonnant ainsi, quels doivent alors être les soins des faifeurs de desseins ? quiy de placer des bains où il faut des caves mettre en gallerie ce qui doit fervir en apatemens ? occuper l’espace principal du lieu, à l’emplacement d’in escalier, partager les faces exerieures en arcades, et m’ôter par le compartiment des fenêtres quidans me conduiroient à des jours heureux ? quoy à l’exemple de Smathie faire une porte superbe à une maison où il n’y a pa de court ? quoy, comme Thiridor faire un escalier à tenir six personnes de front pour entrer dans un appartement, où il n’y a point de plein pied ? c’est de l’aveu public un excez d’imprudence...]

³⁶³ No sentido de ‘projetada’.

engendrador de propósitos se alegra nas proporções de minha casa, que a conduz como as regras e o bom gosto determinam, que ele distribuiu a tudo o que for necessário para o desempenho; esta graça, simples e natural que é posta em minha casa não será nem contra o decoro [*bienséance*] nem contra a razão; ao contrário, pela simplicidade de seus ornamentos meu arquiteto será louvado, meu prédio será estimado [...]”³⁶⁴ [tradução nossa]

O princípio ético da *kalokhagatia* permanece ainda, como uma aspiração de fundo nessa descrição feita pelo autor de situações explicitamente contrárias à *convenance*, portanto contrárias à sabedoria, à prudência e à sensatez:

“[...] mas faça-me um grande pórtico e me eleve para o piso do meu primeiro andar. Assim que chegar lá, sou obrigado a penar por uma escada de um comprimento exagerado e uma curvatura de me quebrar o pescoço, e que assusta os que vão descê-la; todas as pessoas razoáveis concordarão comigo, que nisto não há nada da verdadeira arquitetura, e que em meio a todos os ornamentos de escultura colocados nos frisos das escadas e todos os ricos guarda-corpos que eu lhe colocarei, as misulas e máscaras que vou adicionar, longe de inspirar o apreço à minha liderança, inspirarão que não terei feito nada de sábio, de prudente e de sensato. Na verdade, tudo que está percebido como sensível nas casas de Vazilmon e Diralvet.”³⁶⁵ [tradução nossa]

A articulação exterior-interior, que anos mais tarde será destacada por J.-F. Blondel, apresenta-se aqui, igualmente, como ausência, e vinculada a interesses práticos do contratante, seu lucro e seu prejuízo:

“Primeiro, a visão apaixonada da galhardia que o arquiteto tenha atribuído a seu rosto, espera-se encontrar nas casas, mas tendo-lhes visitado o interior, damos adeus à ideia de prazer que ao primeiro golpe de vista tínhamos auferido; se, pela necessidade de habitação, um provinciano ou um estrangeiro as aluga, os inconvenientes que ele percebe imediatamente fazem-no sair, e depois de três meses será obrigado a encher a sala de suas tralhas à espera dos coches alugados por hora.”³⁶⁶ [tradução nossa]

³⁶⁴ Idem. Ibidem., p. 52 [quand mon logement sera réglé, qu’attentif sur moy, sur ma condition, sur ma famille, sur l’idée même que le public a pris de moy ;car c’est encore là une des grandes regles de l’art de convenance, j’auray dessiné ce qui m’est propre, qu’alors mon faiseur de desseins se joue dans les proportions de ma maison, qu’il la dirige comme les regles et le bon goût déterminent, qu’il distribué à tout ce qui este necessaire pour le dégagement ; cette grace simple et naturelle qu’il mettra dans ma maison ne sera ny contre la bienséance, ny contre la raison ; au contraire portant par sa simplicité ses seus ornements, mon Architecte sera loüé, mon Bâtiment sera estimé...]

³⁶⁵ Idem. Ibidem., p. 53 [mais de me faire une grande porte et m’élever pour cela les plancher de mon premier étage. De façon que pour y arriver, je suis forcé de souffrir un escalier d’une longueur effroyable et d’une roideur à me casser le cou, et qui fait peur dés que l’on le descend ; tous les hommes raisonnables conviendront avec moy, qu’en cela il n’y a rien de la vraye Architecture, et qu’au milieu de tous les ornements de sculpture que je sçauray mettre dans les frises de l’escalier et de toutes les riches rampes dont je le pareray, les consoles et les masques dont je le chargeray, bien loin d’inspirer de l’estime de ma conduire, inspireront que je n’ay rien fait de sage, d’avisé et de censé. En effet tout cela vous paroitra sensible das le maison de Vazilmon et de Diralvet.]

³⁶⁶ Idem. Ibidem., p. 53 [D’abord la veuë éprise de la galanterie que l’Architecte a donné à leur face, s’attend de trouver des maisons; mais a-t’on visité les dedans, adieu l’idée du plaisir que le premier coup d’oeil avoit jetté; si par la necessité de se loger, un Provincial ou un Etranger les loüé, les incommoditez dont il s’apperçoit incontinent en font donner le congé, et au bout de trois mois l’on est obligé d’en faire des chambre garnies ou des gîtes aux loüeurs de Carrosses à l’heure.]

Como outros textos dos séculos XVII e XVIII, o livro de Frémin possui uma intenção pedagógica voltada para a busca de uma representação adequada do *corpus* social, a tentativa de coibir os abusos e excessos que a arquitetura produzida fora destes princípios – provavelmente um grande espectro de construções para os particulares – viesse a se adequar a uma legalidade entendida como boa e justa:

“Concluir de vez aquilo que é a conveniência [*convenance*] a fim de não mais cair nesses erros em que tanta gente cai; não há dúvida de que o seu arquiteto, para ser homenageado às suas custas, conduz ao público sua imaginação, e que por obras supérfluas, na vã esperança de agradar, você despense milhares e milhares de ninharias; é importante para você que a sua casa seja sua casa, ou seja, que ela seja tal que você a veja preenchida com todas as suas comodidades, e que contra um uso bastante confirmado, para aqueles a quem parecia bom aos pais nem sempre está ao gosto das crianças, sua casa estando bem disposta eles gostam, eles se contentam com ela sem mudanças; será assim, se você tomar cuidado de observar rigorosamente esta conveniência [*convenance*]. Esta conveniência bem observada será do gosto das pessoas razoáveis: se ele é estrito em arquitetura como em medicina, gostaria de dizer-lhe para confiar em seu arquiteto, mas a diferença que existe entre a autoridade dessas duas artes, não permite que nós nos enganemos.”³⁶⁷ [tradução nossa]

E após essa longa enumeração de argumentos sobre a necessidade de *convenance*, Frémin conclui, sendo mais impositivo quanto à questão da esfera pública:

“Tenho mais uma palavra a dizer sobre o que quero definir por *convenance* para a condição daqueles para quem o edifício é construído: é a ciência de evitar qualquer coisa que não condiz com a dignidade ou o status do proprietário; quando este preceito não é seguido, ocorre uma *inconvenance*, que consiste em esquecer-se a condição do indivíduo e rejeitar as regras da modéstia e da prudência.”³⁶⁸ [tradução nossa]

E daí segue apresentando alguns exemplos para esta noção, dentro do espírito comum à época de se estabelecerem conjuntos de regras e exemplos para cada regra, de modo a se ter uma prática social bem determinada. No entanto, paralelamente, uma tendência bem diversa³⁶⁹ já se fazia sentir como resultado dos processos econômicos, políticos, culturais e sociais. Sobre isso nos diz Szambien:

³⁶⁷ Idem. Ibidem., p. 55 - Concluez de tour cela ce que c'est que la convenance, afin de ne pas tomber dans ces fautes où tant gens tombent; Il n'est pas question que vôtre Architecte por se faire honneur à vos dépens, étaille au public son imagination, et que par des ouvrages superflus, sur le fol espoir de plaire, il vous fagotte mille et mille collifichets; il vous importe que vôtre maison soit vôtre maison; c'est à dire qu'elle soit telle que vous la trouviez remplie de toutes vos commoditez, et que contre un usage assez confirmé, par lequel ce qui a paru bean aux peres n'est pas toujours au goût des enfants, vôtre maison étant bien disposée leus plaise, qu'ils s'en contentent à leur tour sans la changer; vela sera ainsi, si vous prenez soin de faire à la lettre observer cette convenance. Cete convenance bien observée sera du goUt des gens bien raisonnables: s'il en étroit en Architecture comme en Medcine ; je vous dirois de vous livrer à votre Architecte; mais la difference qu'il y a entre l'autorité de ces deuz Arts, ne permet pas que l'on s'y foûmette.

³⁶⁸ Idem. Ibidem., p. 55 [Il me reste à vous dire un mot en agregé de ce que j'entends de la convenance pour l'état des personnes qui font bâtir, c'est la science de ne rien mettre dans un Bâtiment qui foit au-dessus de la dignité et de la condition du Maître, quand l'on le fait c'est un inconvenance, laquelle consiste dans regles de la modestie et de la prudence;...]

³⁶⁹ “Un ulterior factor en el desarrollo de la arquitectura posbarroca fue la aparición de tendencias individualistas. Estas tendencias fueron muy probablemente el auténtico terreno del que brotaron el racionalismo estructural, así como el purismo estético.” KAUFMANN, Emil. Op. Cit.,1974. p. 163.

“Uma vez quebrantados el orden social – la sociedad feudal -, la jerarquía de las referencias, el sistema de los órdenes y, más particularmente, la noción de proporción, había que reemplazarlos por otro orden, más abstracto, más general. Pero reclamar la *conveniencia* – en lugar de referirse a la *bienséance* – no es más que otra manera de exigir la corrección de las relaciones, y esto no tiene ningún sentido mientras la nueva medida de las relaciones no esté definida socialmente. A menos que se considere que el primado de la virtud, reclamado por Diderot, por ejemplo, prefigura esta nueva norma. Privado de la autoridad antigua absoluta – quizá incluso de Dios – el hombre debe replegarse sobre sí mismo y buscar en sí el origen de la percepción estética [...] A través de la producción del carácter, el concepto de imitación, convertido en analógico, puede ser salvaguardado.”³⁷⁰

Estas observações de Szambien, além de darem conta do perfil tão amplo das modificações que se processavam, nos falam da resposta que o sistema de representação – *mimesis* – ofereceu frente a este quadro, e já explicita a transformação que o dispositivo *convenance* sofreria na primeira metade do século XVIII. No que respeita ao sistema de representações, alguns arquitetos começaram a desenvolver, como visto, uma retórica que não mais mimetizava a natureza, mas a história. Um dos fatos que atesta esta ideia é a referência feita por Blondel, mais de uma vez, acerca de seu respeito ao estilo gótico – em seus escritos, a História inscreve-se como potência geradora de significados avaliáveis, passíveis de crítica e reelaboração, isso reafirma que a mimesis sempre foi crítica, nunca uma apropriação passiva. Do mesmo modo, o racionalismo que passa a ser encarado como um valor imperativo nos projetos (com o incremento da importância do planejamento) acentuará o deslocamento de sentido da *convenance*, que passará, no final do século XVIII, a representar o “acordo entre programa, forma y situación.”³⁷¹

Com efeito, é possível dizer, como Szambien³⁷², que o termo *convenance* não se refere a um campo limitado de objetos, mas a relações entre os objetos arquitetônicos e fenômenos exteriores a eles – nestes fenômenos imbricam-se relações sociais e formais, mas de tal modo que a esfera pública poderia se ver representada na imagem que os arquitetos projetam em suas obras, ainda que certo número de obras, o daquelas que atentaram contra a *convenance*, deixava de espelhar esta adequação, como no caso da mansão da cortesã que causou espanto a Diderot, pelo pórtico em sua entrada, condizente apenas com a nobreza.

Todo o desenvolvimento do termo *convenance* foi, em essência, complexo e não linear e, ainda que o termo derive diretamente do *decor* vitruviano, não é plenamente equivalente a ele, visto que outros sentidos foram-lhe sendo adicionados paulatinamente ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. A primeira distinção que precisa ser feita é entre os sentidos de *convenance* e *bienséance* - não esqueçamos que Perrault, em sua tradução do texto vitruviano, optou por *bienséance* para significar o *decor*. Segundo Françoise Fichet³⁷³, a opção de Perrault estava ligada à sua necessidade de enfatizar o respeito pela etiqueta (o decoro), pela representação, em um edifício, do status social de seu proprietário. Françoise cita as palavras de Perrault no ‘*Abrégé des dix livres d’architecture de Vitruve*’:

³⁷⁰ SZAMBIEN, Werner. Op. Cit. p. 225.

³⁷¹ Idem. Ibidem., p. 226.

³⁷² Idem. Ibidem., p. 227

³⁷³ FICHET, Françoise. **La théorie architecturale à l’âge classique**: essai d’antologie critique. Bruxelles : Mardaga, 1979.

“A conveniência - acordo entre as partes - torna-se o decoro que deve levar em conta a condição do proprietário, e ‘que demanda que se deva ter em conta três fatores, que são o estado das coisas, o costume e a natureza’³⁷⁴.”³⁷⁵

A *bienséance* conserva, então, no seu horizonte semântico, ligações muito concretas com os modos de interação dos indivíduos com a sociedade, com a esfera pública: o termo, que podemos traduzir como decoro, envolve as noções de honorabilidade, cortesia, decência e outros correlatos. Szambien afirma que *convenance* “*dispose de una capacidad de abstracción más importante que la bienséance. Indica, así, el lugar de toda cosa, independiente de su nobleza.*”³⁷⁶ A menção ao ‘lugar de cada coisa’ é, por sua vez, inquietante, e remete a uma rede muito ampla de outros significados. Estamos, novamente, diante da questão do sistema de representação, ou a *mimesis*, em seu comércio com a arquitetura.

Ocorre que a *convenance*, do mesmo modo que todos os preceitos ou categorias vitruvianas, não é um termo que seja específico desta atividade – pelo contrário, pertence a uma trama semântica extremamente rica e, curiosamente, de acordo com Michel Foucault³⁷⁷, a trama da semelhança, ao lado de termos como “*contractus, consensus, matrimonium, societas, consonantia, concertus, continuum, paritas, proportio, similitudio, conjunctio, copula*”³⁷⁸. Segundo Foucault, dentre as várias noções que pertencem a tal rede semântica, quatro podem ser consideradas as principais: *convenientia, aemulatio, analogia* e *simpatia*. Embora para uma compreensão mais profunda da relação entre os dispositivos de composição e o sistema de representação fosse necessário estudar estas quatro noções, para os limites deste trabalho nos deteremos na primeira, da qual efetivamente estamos tratando neste capítulo, a *convenientia*, com a expectativa de melhor elucidar a sua função dentro da teoria da arquitetura e, mais especificamente, na obra escrita de Blondel. Segundo Foucault, muito mais do que por similitude, é por meio desta palavra que se designam com vigor a vizinhança dos lugares:

“são convenientes as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Deste modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as paixões, e também as propriedades. De sorte que, nessa articulação das coisas, aparece uma semelhança.”³⁷⁹

Para nos aproximarmos do significado da palavra *convenientia*, procuramos diversas fontes para cotejar seus sentidos. Em várias fontes o sentido dado é concordância, conformidade e,

³⁷⁴ Esta é uma menção ao texto vitruviano sobre o ‘decoro’, já transcrito na íntegra neste capítulo: *Pour cela il faut avoir égard à l’Etat des choses, qui est appelé en Grec Thematismos, à l’accoutumance et à la Nature.* - VITRUVÉ. Op. Cit., 1673. p. 12.

³⁷⁵ Claude Perrault. apud FICHET, Françoise, op. cit. p. 25-26 [“La convenance – accord des parties – devient la bienséance qui doit tenir compte de la condition du maître, et ‘qui demande qu’on ait égard à trois choses qui sont l’état, l’accoutumance et la nature’].

³⁷⁶ SZAMBIEN, Werner. Op. cit. , p. 226

³⁷⁷ Este assunto é tratado em todo o capítulo 2 de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

³⁷⁸ A maior parte destes termos é citada na *Suma Teológica*, de São Tomás de Aquino, nas questões 22 a 29, com relação ao “aspecto receptivo do amor”, conforme indica o trabalho **Amore come complacentia boni in Tommaso d’Aquino**, de Arkadius Gudaniec, apresentado ao Congresso Tomista Internazionale l’Umanesimo Cristiano Nel III Millennio: Prospettiva di Tommaso D’Aquino, , Roma, 21-25 settembre 2003, Pontificia Accademia di San Tommaso – Società Internazionale Tommaso d’Aquino.

³⁷⁹ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** - uma arqueologia das ciências humanas Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 24.

metaforicamente, semelhança, o que confirma a abordagem de Foucault. A seguir, três exemplos contextualizados do uso da *convenientia*:

“O direito natural é um ditame da recta razão indicando que um acto, dependendo da sua **conformidade** ou desconformidade com a própria natureza racional e social, está em necessidade moral ou deformidade moral, e consequentemente tal acto é vetado ou prescrito por Deus, criador da natureza.”³⁸⁰

“O outro ponto diz respeito à divisão percebida no grupo das expressões – segundo os seus significados. Tendo em conta as funções semânticas das raízes dos nomes, podemos distinguir dois tipos de significados: (1) As formas que mostram a mesma similaridade, a comensurabilidade ou acordo - como um sufixo com - que acabei de mencionar. Assim: [...] *convenientia*, juntamente com *consonantia*, que é como uma metáfora, sempre indica a **semelhança**, mas eles parecem introduzir o nível cognitivo (algo necessário, ou conveniente, quando reconhecemos isso)”³⁸¹ [tradução nossa]

Capítulo VI – Da **concordância** e da diferença dos princípios: Deve-se saber também que, falando dos princípios intrínsecos, a saber, matéria e forma, há a concordância e a diferença dos princípios segundo a concordância e a diferença do que é principiado, pois alguns são numericamente o mesmo: assim como Sócrates e “este homem” indicado de Sócrates.³⁸²

Além dos autores latinos e de São Tomás de Aquino, como demonstrado, outros escritores e filósofos utilizaram o termo *convenatio*, quase sempre ligado ao campo da ética. Um desses autores é Baruch Espinosa (1632- 1677), que faz o uso de *convenatio* como antônimo de ‘diferença’ e ‘oposição’, o que endossa mais uma vez a tese de Foucault:

“Digo expressamente que a mente não possui conhecimento adequado de si mesma, de seu corpo e dos corpos exteriores, mas apenas um conhecimento confuso e mutilado, todas as vezes que percebe as coisas a partir da ordem comum da natureza, isto é, todas as vezes que é determinada externamente, pelo choque fortuito das coisas (*ex rerum fortuito occursu*), a contemplar isso ou aquilo, e não

³⁸⁰ GROTIUS. *De Jure Belli ac Pacis*, Livro I, cap. I, X, W 1, p. 10. Apud CAMPOS, André dos Santos. **Ius Sive Potentia. Individuação jurídico-política na filosofia de Spinoza**. Tese de Doudoramento em Filosofia do Direito apresentada à Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, em 2008 [i. Jus naturale est dictatum rectae rationis, indicans actui alicui, ex ejus **convenientia** aut disconvenientia cum ipsa natura rationali ac sociali, inesse moralem turpitudinem aut necessitatem moralem, ac consequenter ab auctore naturae Deo talem actum aut vetari, aut praecipii]

³⁸¹ GUDANIEC, Arkadius. **Amore come complacentia boni in Tommaso d’Aquino**, de, apresentado ao Congresso Tomista Internazionale l’Umanesimo Cristiano Nel III Millennio: Prospettiva di Tommaso D’Aquino, Roma, 21-25 settembre 2003, Pontificia Accademia di San Tommaso – Società Internazionale Tommaso d’Aquino. [ii. L’altra osservazione riguarda la percettibile divisione nel gruppo delle espressioni –secondo i loro significati. Tenendo conto delle funzioni semantiche delle radici dei nomi, possiamo distinguere due tipi di significati: (1) Le forme che indicano la similitudine stessa, la commensurabilità o la comunanza – come il suffisso con- appena menzionato. Così: [...] (B) *convenientia*, insieme a *consonantia*, che le corrisponde come una metáfora, indicano sempre la similitudine, ma sembrano di introdurre il livello conoscitivo (una cosa conviene, o è conveniente, quando la riconosciamo tale)]

³⁸² SÃO TOMÁS DE AQUINO. **Os princípios da natureza** - capítulos V – VI. Tradução de Luciana Rohden da Silva e Thiago Soares Leite – PUC-RS. In: Revista Intuitio. ISSN 1983-4012. V.2 Nº1 Junho de 2009, p. 276. [iii. Caput VI – De **convenientia** et differentia principiorum: Sciendum est etiam quod loquendo de principiis intrinsicis, scilicet materia et forma, secundum convenientiam principiatorum et differentiam est convenientia et differentia principiorum: quaedam enim sunt idem numero, sicut Socrates et hic homo demonstrato Socrate].

todas as vezes que é determinada internamente, a saber, determinada a inteligir as **conveniências** (*convenientias*), diferenças (*differentias*), e oposições (*oppugnantias*) das coisas, pelo fato de que (*ex eo quod*) muitas coisas ao mesmo tempo (res plures simul) são contempladas (escólio da proposição 29 de Ethica I)³⁸³

Na vasta rede de analogias que o mundo da linguagem tece, Foucault nos relata que “*a convenientia é uma semelhança ligada ao espaço na forma da ‘aproximação’ gradativa*”³⁸⁴ A verificação desta rede de analogias, de fato, nos reserva esclarecimentos preciosos quanto a esse termo, que muito nos dirão sobre seu uso em Vitrúvio e suas derivações constantes nas traduções e comentários do De Architectura Libri Decem, bem como nos tratados elaborados a partir do texto fundador. Para iluminar este ponto específico, a etimologia vem em nosso auxílio:

“[...] a etimologia da palavra dignidade encontra-se na raiz indo-europeia *dek*, é a raiz de um verbo que significa ‘tomar, receber, saudar, honrar’. E, a partir do significado ‘receber’, ou ‘receber bem’, desprendem-se outros significados como ‘apropriado’, ‘corresponder’, ‘convir’, ‘fazer justiça a alguém’, ‘mostrar algo como aceitável’, ‘fazer a alguém algo que pareça bom’, ‘ensinar e aprender’. A partir do verbo, se forma o nominativo *dekos*, que pode traduzir-se por ‘adorno’, ‘gala’, ‘compostura’, ‘glória’ ou ‘louvor’. [...] Desde o tronco indo-europeu, nas línguas derivadas do mesmo, encontram-se significados conexos: em índico antigo *desasyati* para ‘honrar’; em grego, o verbo *dekonai* para ‘aceito’, por ‘opino’ ou ‘me parece’, *doxa* por ‘opinião ou fama’ e *dogma* por ‘resolução’; em irlandês antigo, *dec*, por ‘o melhor’. No que respeita ao latim, língua da qual derivam o castelhano e o português, se encontram o verbo *decet*, *decere* (ser decoroso, devido, adornado, ir bem), o substantivo *decus – oris* (glória, louvor, dignidade) e o adjetivo *dignus* (que convém, merecedor, digno de, de raiz *dec-nos*, que propriamente significa ‘adornado com’). De *dignus*, derivam-se outras palavras como *dignitas* (mérito, dignidade, alto valor) ou *indignus*, ou *condignus*.”³⁸⁵

Temos também a definição de Silva para dignidade que, conforme visto no exemplo anterior, envolve a mesma rede de sentidos:

“Dignidade, etimologicamente, vem do latim *digna*, anunciando o que é merecedor, digno, considerável etc. Significaria, também, cargo ou honraria. É adjetivo derivado da forma verbal *decet*, de *decere*, convir. De qualquer modo, viver juntamente com outras pessoas exige, entre outras qualidades, decoro, do latim *decorum*, ‘decência, conveniência’, do verbo *decere*, ‘convir, ser adequado’, origem também de ‘decente’.”³⁸⁶

Também podemos nos aproximar dos sentidos de *convenientia* através da classificação dos verbos impessoais em latim, que nos remete ao *decere* (decoro). Nessa classificação, podemos perceber

³⁸³ ESPINOSA, Baruch. *Ética I*. Apud REZENDE, Cristiano Novaes de. **Intellectus Fabrica: Um ensaio sobre a teoria da definição no Tractatus de Intellectus Emendatione de Espinosa**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade da Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Lopes dos Santos. p. 74

³⁸⁴ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 24.

³⁸⁵ BEZERRA, Paulo César Santos. **Temas atuais de direitos fundamentais**. Ilhéus: Editus, 2006. p. 23-24.

³⁸⁶ SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa**. 14. ed. São Paulo: A Girafa, 2004, p. 264.

como a própria linguagem exprime **uma instância de relação**, como expresso nas observações, que indicam a exigência do verbo de determinar a pessoa ‘a quem convém’ e ligá-la à ‘coisa conveniente’:

“Há três tipos de verbos impessoais:

1 – impessoais que se referem a fenômenos naturais (nevar, trovejar etc.):
fulget, fulsit, fulgēre = relampejar;

2 – impessoais que denotam necessidade, utilidade ou conveniência (convir, importar): *decet, decūit, decēre* = convir;

3– impessoais que exprimem sentimentos da alma (arrepender-se, enfadar-se):
misēret (não há), *miserēre* = compadecer-se;

Observações: (a) *decet* e *dedēcet* exigem o acusativo da pessoa a que convém ou não convém e o nominativo da coisa conveniente: *Homines* (acusativo) *decet candida pax* (nominativo) = convém aos homens uma paz sincera.”³⁸⁷

O espectro semântico de *convenientia* é então, como visto, extremamente amplo, e dele podemos extrair quatro grupos distintos de significados, a partir do nosso foco de estudo, que é a sua relação com a arquitetura:

- (a) Significados que indicam posição com relação à coletividade (de fundamento político, relativo à *polis*): honra, glória, louvor, dignidade, mérito.
- (b) Significados que indicam um estado ou posição relativa a outra coisa ou alguém (de fundamento ético): apropriado, correspondente, devido, aceito, decoroso, justo, correspondente, merecido, receptivo, valoroso, “o melhor”.
- (c) Significados que indicam relação com o belo, ou com a aparência (de fundamento estético): adorno, gala (que tem por possíveis sinônimos magnificência e ornato)³⁸⁸.
- (d) Outros significados (atentamos que todos eles indicam, de um modo ou de outro, uma forma de relação): opinião (*doxa*), resolução, saudar.

Verificamos, em primeiro lugar, que dos quatro grupos de significado, todos eles indicam **um modo de relação**, uma posição relativa: tal relação ou posição relativa nos remete aos terrenos da ética e da estética (esta última, a partir do mundo clássico, da *kalokhagatia*, que pressupõe ‘classificações’ para o belo, escalas, a partir de sua relação com o bom e com o útil).

Como segunda conclusão, percebemos que a amplitude de contextos na aplicação dos derivados da raiz indo-europeia *dek* pode causar, nas línguas vulgares, uma infundável trama de transmissões equivocadas de sentido. Por este motivo, torna-se possível propor a seguinte categorização dos vários sentidos encontrados nas traduções aqui analisadas do texto vitruviano, quanto ao sentido dominante dado ao preceito do ‘decor, e a partir dela, verificar o enorme paralelismo com a categorização dos sentidos de ‘*convenientia*’ estudados acima:

³⁸⁷ GUIMARÃES, Naôr Rocha. **Latim - A Arte de Raciocinar**. Campo Grande: edição do autor, s/data.

³⁸⁸ O termo ‘gala’ é muito apropriado, uma vez que seu espectro semântico é igualmente indicador dos significados que podem estar contidos em decor e convenientia: traje próprio para ocasiões solenes, grande fartura, riqueza, abundância, fausto, conjunto de ornamentos ricos, preciosos, ostentação.

- (a) sentido preferencialmente estético (decoração, pela relação do termo com ‘ornato’ e ‘adorno’): Frank Granger e Cesare Cesarino.
- (b) sentido preferencialmente ético (decoro): Morris Hicky Morgan.
- (c) sentido ético-estético - kalokhagatia: Antonio Corso e Elisa Romano, M. Justino Maciel, Augustín Balquéz, Marco Aurélio Lagonegro.
- (d) Sentido preferencialmente político (convenções sociais – bienséance): Claude Perrault.

A interpretação de Foucault, curiosamente, parece querer abarcar todos os sentidos acima, embora se sobressaiam o sentido ético e o político³⁸⁹, quando diz que *convenientia* “é da ordem da junção e do ajustamento. Por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram. O mundo é a ‘conveniência’ universal das coisas.”³⁹⁰ Como veremos à frente, este aspecto ético-político de *convenientia*, ou *convenance*, tornou-se pequeno para abarcar as demandas que, por seu rápido incremento (em poucas décadas), solicitariam dos arquitetos o desenvolvimento da teoria do *caractère* – e, para aumentar a complexidade deste percurso, temos a utilização coetânea de dois termos cujo significado se desloca segundo dois eixos, tanto no tempo como entre autores: *bienséance* e *convenance*.

Provavelmente, tenhamos que, de início, observar o peso da significação cultural e teórica de dois aspectos ligados aos dispositivos de composição que são o eixo deste trabalho: (i) existe diferença entre *bienséance* e *convenance*, ou são categorias indiscerníveis? (ii) derivando da primeira questão, e no caso afirmativo, como se pode caracterizar tal diferença?

Recorrendo ao texto blondeliano, encontramos no primeiro tomo do *Cours*, em sua página 389, em capítulo intitulado ‘*De la convenance en la Architecture*’, a seguinte definição:

“Diz-se que um edifício possui *convenance* quando se percebe que a disposição exterior e as partes principais da decoração estão absolutamente relacionadas ao objetivo que ensejou sua construção, quando o espírito de *convenance* lhe é soberano, quando a *bienséance* (k) é observada com exatidão, quando a ordenação previu o estilo e o caráter adequados para exprimir, particularmente, no embelezamento de nossos templos, o decoro; nos palácios reais, a magnificência; nos edifícios públicos, a grandeza; nos monumentos erigidos à glória dos grandes, a suntuosidade; nas avenidas, a elegância; nos edifícios destinados à segurança, a solidez; naqueles destinados ao lazer, a leveza; nas moradias particulares dos ricos, a beleza; nas casas para aluguel, a comodidade; no interior dos apartamentos, a variedade.”³⁹¹ [tradução nossa]

Consciente que estava diante de uma certa indiscernibilidade entre os sentidos dos dois termos, Blondel, por meio da nota de rodapé “k”, que transcreveremos integralmente abaixo, procura delimitar o que particulariza cada um dos conceitos que, ao longo dos textos teóricos vinham colecionando imprecisões:

³⁸⁹ Cabe a observação de que, em nossa busca por fontes que esclarecessem os diversos significados possíveis para *convenientia*, a maior parte do material encontrado dizia respeito a temas do direito e da filosofia tomista, o que acentua a sua forte ligação semântica com campos da ética e da política, aqui entendida no sentido focado no capítulo ‘Arquitetura, estética, política’.

³⁹⁰ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 24.

³⁹¹ BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 1, p. 389.

“(k) Em arquitetura o termo *bienséance* serve para designar o sortimento do estilo da ordenação com a escolha dos ornamentos. Por exemplo, falta com a *bienséance* quem faz uso de atributos profanos nos monumentos sagrados, de adornos arbitrários nos edifícios públicos; quem exhibe uma ordem rústica nos palácios reais, onde a compósita seria mais conveniente; quem utiliza uma profusão de elementos arquitetônicos onde a simplicidade deveria dar o toque; quem faz uso de materiais artificiais onde a preferência seria pelos naturais, ou porque oferecem mais rapidez ou porque trazem mais economia ao empreendimento. Não se pode ignorar que a *bienséance* leva ao verdadeiro, porque necessariamente preserva o artista de qualquer desvio; porque lhe indica o verdadeiro lugar do sublime, do grande, do simples, do elegante; perfeição que por si só pode conduzi-lo ao exercício da arte.”³⁹² [tradução nossa] [grifo nosso]

A primeira (e mais óbvia) conclusão que se pode extrair da comparação entre os dois trechos é que, para Blondel, a *bienséance* está contida em *convenance*: não é possível atingir esta última se a primeira não estiver atendida. Outra conclusão possível é que o primeiro termo, ao se relacionar com princípios de planejamento e da destinação do edifício (“*um edifício possui convenance quando se percebe que a disposição exterior e as partes principais da decoração estão absolutamente relacionadas ao objetivo que ensejou sua construção*”) já se refere a princípios absolutamente internos à disciplina, e não mais ao atendimento a regras sociais, enquanto *bienséance*, quando é referida às ordens clássicas (“*bienséance serve para designar o sortimento do estilo da ordenação com a escolha dos ornamentos*”) ainda se liga às questões de status social que a ‘devida’ utilização das ordens expressava, o que ainda é confirmado pelo seguinte trecho: “*porque lhe indica o verdadeiro lugar do sublime, do grande, do simples, do elegante.*”

De modo geral, o termo *convenance* predomina no *Cours* de Blondel, embora *caractère* tenha uma presença importante, tanto quantitativa quanto qualitativamente³⁹³. O levantamento quantitativo dos termos no Primeiro Tomo do *Cours* revela o seguinte:

- (a) CONVENANCE [37 páginas] : p.XXXII (1), p.132 (1), p.141 (1), p.160 (1), p.170 (1), p.186 (1), p.298 (1), p.308 (1), p.331 (1), p.339 (1), p.343 (2), p.347 (1), p.353 (1), p.366 (1), p.367 (2), p.369 (1), p.372 (1), p.377 (1), p.379 (1), p.383 (1), p.388 (1), p.389 (5), p.391 (1), p.401 (2), p.403 (1), p.405 (1), p.415 (1), p.420 (1), p.421 (2), p.430 (1), p.434 (1), p.435 (1), p.439 (1), p.446 (1), p.452 (1), p.461 (2), p.466 (1).
- (b) CONVENABLE [15 páginas] : p.89 (1), p.95 (1), p.200 (1), p.268 (1), p.273 (1), p.321 (1), p.323 (1), p.326 (1), p.355 (1), p.390 (1), p.419 (1), p.426 (1), p.444 (1), p.449 (1), p.463 (1).
- (c) CONVIENT [18 páginas] : p.XX (1), p.84 (1), p.122 (1), p.132 (1), p.135 (1), p.175 (1), p.239 (1), p.257 (1), p.277 (1), p.289 (1), p.304 (1), p.347 (1), p.348 (2), p.352 (1), p.371 (1), p.421 (1), p.444 (1), p.468.
- (d) CARACTÈRE [45 páginas] : p.XXXII (2), p.XXXIII (2), p.132 (2), p.155 (1), p.196 (1), p.205 (1), p.225 (1), p.250 (1), p.260 (1), p.269 (1), p.270 (1), p.298 (1), p.310 (1), p.315 (2), p.328 (1), p.330, p.331 (2), p.342 (1), p.343 (1), p.344 (1), p.346 (1), p.363 (1), p.365

³⁹² Idem. Ibidem.

³⁹³ Além do termo ‘*convenance*’, utilizamos também o adjetivo ‘*convenable*’ e a forma verbal ‘*convient*’, por estarem sempre utilizadas, no contexto do *Cours* de Blondel, com os mesmos objetivos.

(1), p.370 (1), p.373 (1), p.374 (2), p.384 (2), p.390 (1), p.393 (1), p.395 (1), p.396 (2), p.400 (1), p.401 (1), p.402 (1), p.411 (1), p.412 (2), p.413 (2), p.418 (1), p.425 (1), p.426 (1), p.427 (1), p.436 (1), p.443 (3), p.444 (1), p.452 (1).

(e) BIENSÉANCE [2 páginas] : p.389 (1), p.457 (1)

Deste modo observamos que os termos ligados a *convenance* aparecem em 70 páginas do livro, contra 45 páginas com o termo '*caractère*' e apenas 2 para *bienséance*.

Bienséance já estava, então, em franco declínio quanto a seu uso, e a *convenance* se tornara, em seu lugar, uma categoria principal no contexto da arquitetura. Michel de Frémin já usara o termo em 1702, no seu livro '*Memoires critiques de l'Architecture*':

“A *convenance* é um dos cuidados principais da arquitetura; esta é uma arte que rege todos os corpos da obra para, em cada uma das suas partes colocar cada coisa, de modo que ela convenha, naturalmente e necessariamente.”³⁹⁴

Werner Szambien observa que o termo *bienséance* não parece ser utilizado regularmente nem antes da segunda metade do século XVII, nem depois. Como já vimos neste capítulo, Claude Perrault traduz *decor* por *bienséance* e pode-se formular uma hipótese sobre a ligação entre os dois fatos: o período em que este termo é utilizado é exatamente o apogeu do Absolutismo na França. A conversão de *decor* por *bienséance* não representa uma escolha entre muitas – pode representar ou a consciência de Perrault sobre toda a densidade semântica que envolve o termo, ou uma tão profunda imersão no ideário que a sustenta, que não haveria outra escolha a ser feita. Mais digno de nota se torna este fato quando observamos que Jean Martin, o primeiro tradutor de Vitruvius na França, tradução essa que popularizou o tratado entre os arquitetos daquele país, utilizou a palavra *decoration* para verter para a língua francesa o mesmo preceito vitruviano. Outro ponto essencial assinalado por Szambien é o fato de que o termo *bienséance* é preferido pelos autores de livros sobre arquitetura que são membros do clero, como Cordemoy e Laugier³⁹⁵, enquanto *convenance* se estabelece como, nas palavras dele, “*um termo de ofício*”³⁹⁶ – o que aponta igualmente para a já mencionada definição das margens do campo profissional.

Alguns parágrafos acima, deixamos propostas duas indagações: (i) existe diferença entre *bienséance* e *convenance*, ou são categorias indiscerníveis? (ii) derivando da primeira questão, e no caso afirmativo, seria possível caracterizar tal diferença? Pelo exposto a partir de então, podemos assentir que entre os dois termos, a despeito da pouca precisão de seus campos semânticos, existem diferenças bem delimitáveis. Quanto à segunda questão, talvez possamos concluir, sobre daquilo que efetivamente delimita *bienséance* e *convenance*, que *bienséance* é amplamente relativa aos

³⁹⁴ FREMIN, Michel de. Op. Cit., p. 44-45. [La convenance est un des soins capitaux de l'Architecture; c'est un Art qui regle tout le corps de l'Ouvrage, pour dans chacune de ses parties y placer chaque chose selon qu'elle y convient et naturellement e necessairement.]

³⁹⁵ Uma apreciação mais completa do termo *bienséance* necessitaria da análise do tratado de Cordemoy, que dedica a ele cerca de um terço de suas páginas, além do texto de Laugier, bem como o de outros arquitetos e teóricos da época, mas este detalhamento fugiria aos limites do presente trabalho, que se tem por objetivo o significado do termo para J.-F. Blondel, de tal modo que as análises e citações aqui incluídas têm por objetivo a contextualização do percurso do termo até a sua obra.

³⁹⁶ SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p. 121-122.

costumes³⁹⁷, e *convenance* passa a incluir a ‘destinação’ e o ‘uso’ em seu significado, o que nos remete à questão da ‘relação’ como base do espectro semântico de *decor* e *convenientia*.

No primeiro volume de *Architecture Française*, Blondel escreve, na primeira nota de rodapé do capítulo intitulado ‘*Dissertation sur le goût, relativement à l’Architecture*’ que “a *convenance* deve ser vista como a parte mais essencial da construção; é por meio dela que o arquiteto combina a dignidade e o caráter do edifício que deve construir”³⁹⁸, e logo depois completa:

“O que queremos dizer aqui por *convenance* é nomeado por Vitruvius como *bienséance*, e é segundo este autor o aspecto de um edifício no qual a decoração é apropriada e a ordenação fundamentada sobre alguma autoridade; de modo que nós devemos observar exatamente na arquitetura as regras da *bienséance* ou da *convenance*.”³⁹⁹

Ou seja, entrevemos neste momento (1752) o que pode significar ainda uma sobreposição dos dois conceitos, visto que Blondel efetivamente aponta para a tradução de Perrault do texto vitruviano, e expressa que o que ele quer dizer por *convenance* é, na verdade, o que Vitruvius entende por *decor*. Sob este aspecto, Blondel pode estar apontando sutilmente para a mudança de significados, sem desrespeitar seu antecessor, cuja obra respeitava, como se pode inferir da própria leitura das análises feitas neste livro. Cerca de duas décadas depois, no primeiro volume do *Cours*, a teoria dos caracteres estava bem delimitada (como pôde ser observado, igualmente, pela quantidade de páginas em que o termo aparece). Diz Blondel: “A arquitetura, como a música e a poesia, é suscetível de harmonia e de expressão, às vezes grave ou ligeira, às vezes rica ou simples, ela procura dar ao edifício o caráter que lhe convém.”⁴⁰⁰

A obra teórica de Blondel comparece, assim, como um dos teatros onde se encena o trânsito destes dispositivos de composição, que são como indicadores de mudanças estruturais na sociedade, sob todos os pontos de vista, sejam eles econômicos, sociais ou culturais. A partir disso, devemos nos perguntar: de que forma o *caractère* se individualiza a partir de *convenance*? É o que será abordado no próximo subcapítulo – Os Traços Distintivos do Caráter.

³⁹⁷ “El primer teatro de las *bienséances* no es el de las artes, sino de la Corte.[...] Es el aire de la Corte el que hace florecer el gusto y las *bienséances*. Con el mismo título con que rechazaría la economía, se concede toda importancia a la observación de las *bienséances*.” SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p. 128.

³⁹⁸ BLONDEL, Jacques-François. **Architecture Française**. Tomo 1. Paris : Charles-Antoine Jombert, 1752-1756. p. 22. [La *convenance* doit être regardée comme la partie la plus essentielle du bâtiment; c’est par elle que l’Architecte assortit la dignité et le caractère de l’édifice qu’il doit élever.]

³⁹⁹ Idem. Ibidem., p. 22.- [Ce que nous entendons ici par *convenance* est nommé par Vitruve *bienséance*, et c’est selon cet Auteur l’aspect d’un édifice dont la décoration est approuvée et l’ordonnance fondée sur quelque autorité; de manière qu’on doit observer exactement dans l’Architecture les règles de la *bienséance* ou de la *convenance*].

⁴⁰⁰ BLONDEL, Jacques-François. **Cours**, Tomo 2, p. xlvi.

2.4. OS TRAÇOS DISTINTIVOS DO CARÁTER

“Um caráter desagradável é melhor que não ter nenhum.”⁴⁰¹

“Um homem que não conhece estes diferentes caracteres, e que não pode fazê-los sensíveis em seu trabalho, não é um arquiteto.”⁴⁰²

“Explicitamente, o caráter pertence a essa tradição, embora radicalmente alterado no século XVIII, quando se tornou o conceito dominante no pensamento arquitetônico.”⁴⁰³

Como foi visto no subcapítulo anterior, *convenance* passou com um longo processo de redefinição semântica e, em seu crepúsculo, derivou na constituição de um novo dispositivo de composição – *caractère*. De que forma se deu tal processo? A que mudanças na sociedade, na política e na arquitetura correspondeu a valorização de *caractère* como dispositivo de composição em substituição a *convenance*? É sobre esse ponto que versa o presente subcapítulo.

O fato que denota a constituição de *caractère* como dispositivo de composição claramente delimitado em relação a seu ‘semelhante’ (ou sua origem) *convenance*) é a constatação de que, se antes de sua configuração cada ordem possuía um caráter, a partir da exaustiva enumeração que J.-F. Blondel faz dos possíveis caracteres das edificações⁴⁰⁴ temos um quadro teórico em que o caráter está desvinculado das ordens clássicas, adotando regras próprias, ainda que tais regras possam não estar completamente definidas e enumeradas, como de fato não estavam nem em Blondel nem em Boffrand.

Blondel, na tentativa de delimitar e exaurir a noção de caráter, esgrime uma longa apresentação de seus modos⁴⁰⁵: (i) *male, fèrme* ou *viril*, (ii) *lègere, élégant* ou *délicate*, (iii) *champetre*, (iv) *naïf*, (v) *féminin*, (vi) *mystérieuse*, (vii) *grande*, (viii) *hardie*, (ix) *terrible*, (x) *naine*, (xi) *frivole*, (xii) *licencieuse*, (xiii) *dissemblable*, (xiv) *amphibologique*⁴⁰⁶, (xv) *vague*, (xvi) *barbare*, (xvii) *froide* ou *stérile*, (xviii) *méplate*, (xix) *futile*, (xx) *pauvre*.⁴⁰⁷

⁴⁰¹ LA BRUYÈRE, Jean de la. **Caractères ou ou les Mœurs de ce siècle**. Tours : Alfred Mame et fils, Ed., 1876. p. 52 [original de 1688 : Un caractère bien fade est celui de n'en avoir aucun.]

⁴⁰² BOFFRAND, Gabriel-Germain. apud FORTY, Adrian. **Words and buildings: a vocabulary of modern architecture**. New York: Thames & Hudon. p. 122.

⁴⁰³ DALIBOR, Vesely. Op. cit., p. 358 [Character explicitly belongs to that tradition, though it radically changed in the eighteenth century when it first became the dominant concept in architectural thinking.]

⁴⁰⁴ “Sin embargo, el arquitecto procede seguidamente a la exposición del carácter que se debe dar a 64 clases de edificios.” SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p. 241.

⁴⁰⁵ BLONDEL, Jacques-François. **Cours**, Tomo 1, p. 411-447.

⁴⁰⁶ A anfibologia (do grego *amphibolia*) é, na lógica e na lingüística moderna, o mesmo que ambigüidade (do latim *ambiguitas, atis*), ou seja, a duplicidade de sentido em uma construção sintática. Um enunciado é ambíguo e, portanto, anfibológico quando permite mais de uma interpretação. Na lógica aristotélica, designa uma falácia baseada no dúvida

Talvez por isso, resida alguma incompreensão na análise que Peter Collins elabora, como transcrito abaixo, para além da relativa incongruência em relação ao conjunto de ideias que ele defendia (expresso inclusive no título do livro: “Os ideais da arquitetura moderna”⁴⁰⁸):

“J.F. Blondel buscó algún medio más fundamental por el que el plan pudiera indicar con precisión la apariencia general del edificio, e incluyo en sus conferencias una serie de análisis de tipos de edificios, pero estos eran tan elementales que resultaron virtualmente inútiles.”⁴⁰⁹

Mesmo que, de um ponto de vista tratadístico, a afirmação de Collins estivesse correta, do ponto de vista de uma estética que se articula com a política, este passo à frente dado pelo *caractère* pode significar também a primeira etapa de outro, mais definitivo, que seria o afastamento do modelo clássico de composição, até então totalmente baseado nas quatro ordens, com seus respectivos caracteres. As experiências que Boullée e Ledoux, entre outros, fariam alguns anos mais tarde, teriam como uma de suas referências esta quebra encenada na obra teórica de Blondel e Boffrand. Convém sublinhar, conforme dissemos acima, que na ideia das ordens clássicas já estava subentendida a noção de *caractère*, não da forma como se desenvolveu a partir da primeira metade do século XVIII – a trama narrativa constituída pelas ordens, que remonta a Vitrúvio, incluindo o caráter que cada uma adiciona às edificações é assim referida num livro de retórica de fins do século XVII:

“Deve-se assegurar que o estilo tenha qualidades que sejam específicas ao assunto que é tratado. Vitruvius, excelente e judicioso arquiteto que viveu sob o império de Augusto, observa que, na estrutura dos templos, seguimos a ordem que expressa o caráter da divindade a quem o templo foi dedicado [...]. O mesmo acontece com os discursos; os floreios e as gentilezas da eloquência não são apropriados para um assunto sério e cheio de autoridade. A austeridade do estilo é inoportuna quando o assunto permite o riso; a força das expressões é inútil, quando os espíritos são tomados pela suavidade, e não há necessidade de combatê-los, nem de forçá-los.”⁴¹⁰

sentido - proposital ou não - da estrutura gramatical da sentença de modo a distorcer o raciocínio lógico ou a torná-lo obscuro, incerto ou equivocado. Daí se percebe a vinculação retórica da visão blondeliana de caráter.

⁴⁰⁷ Tradução literal: masculina, viril ou fechada, (ii) ligeira, elegante e delicada (iii) ajustada, (iv) ingénuo, (v) feminina, (vi) misteriosa (vii) elevada, (viii) ousada, (ix) terrível (x) anã, (xi) frívola (xii) licenciosa, (xiii) diferente (xiv) anfibológica, (xv) vaga, (xvi) bárbara (xvii) fria ou estéril, (xviii) achatada, (xix) fútil, (xx) ruim.

⁴⁰⁸ Convém ressaltar que, ao longo de seu livro, Collins em mais de um momento outorga a Blondel o valor que a ele efetivamente pertence na discussão teórica que levaria ao colapso da arquitetura clássica. Evitamos falar em ‘desenvolvimento’ da teoria, para que essa expressão não implique na ideia progresso, visto que ao longo da vida de Blondel esta ideia não pertencia efetivamente ao ideário arquitetônico. Como exemplo do reconhecimento de Collins, podemos citar: “*Sin embargo, es necesario mencionar un concepto radical nacido a la mitad Del siglo XVIII (principalmente en la obra de otros arquitectos como J.F. Blondel) ya que, aunque de momento no fue puesto en evidencia, influiría en la arquitectura moderna más que nada. Me refiero a las nuevas ideas sobre las cualidades del espacio arquitectónico.*” COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna**; su evolución (1750-1950). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998. p. 20.

⁴⁰⁹ COLLINS, Peter. Op. cit., p. 224.

⁴¹⁰ LAMY, Bernard. **La rhétorique, ou L'art de parler**. 3ª ed. Paris : A. Pralard, 1688. p. 336 L'on doit faire en sorte que le style ait des qualités qui soient propres au sujet que l'on traite. Vitruvius, cette excellente et judicieux architecte qui vivait sous Auguste, remarque que dans la structure des temples, on suivait l'ordre qui exprime le caractère de la divinité à qui le temple était dédié [...]. Il en est de même des discours; les fleurs et les gentillesses de l'éloquence ne son pas propres pour un sujet grave et plein de majesté. L'austerité du style est importune, lorsque la matière permet de rire; la force des expressions est inutile, quand les esprits se gagnent par la douceur, et qu'il n'est pas besoin de les combattre, ni de les forcer.

Pelo que apresenta este livro de retórica, publicado em 1688, não é desprovido de razão observar que os primeiros ‘síntomas’ do aparecimento do *caractère* tenham ocorrido de modo ainda impregnado da teoria das ordens, como em Boffrand, de acordo com o relatado por Szambien:

“Tras sus reflexiones sobre la expresión de la arquitectura surge ya, aunque aún impregnada de consideraciones sobre el género de los órdenes, esa variedad de los destinos arquitectónicos, de los programas, que transtornará la segunda mitad del siglo XVIII.”⁴¹¹

O mesmo pode ser verificado em Blondel: no segundo tomo do *Cours*, na seção intitulada ‘*Du caractère qu’il convendroit de donner a chaque genre d’édifices*’⁴¹² (Do caráter que conviria dar a cada gênero de edifício), Blondel afirma que “*da diversidade dos edifícios e seus diversos usos, o caráter deve surgir a partir da ordem (ordonnance) de cada decoração*”⁴¹³, e daí parte para relatar uma série de possíveis combinações das ordens, usadas separadamente, ou combinadas entre si, e da articulação entre esses usos e as possibilidades de planejamento dos edifícios. Podemos dizer, como Szambien, que Blondel se acha diante de um conflito: a doutrina normativa das ordens ainda é muito presente em sua formação⁴¹⁴, mas sua sensibilidade frente aos sinais de mudanças conjunturais da civilização ocidental faz com que ele se questione sobre a possibilidade da arquitetura encontrar outra abordagem teórica, voltada para o *caractère*, que pode estar vinculado ou não às ordens clássicas: “*ou, finalmente, como acabamos de observar, retendo dessas ordens [apenas] sua expressão simples, que ocasionaria sobre a cena às vezes um estilo grave e sublime, às vezes um gênero masculino ou terrível.*”⁴¹⁵ Como percebido por Antoine Picon, “*havia apenas cinco ordens arquitetônicas, ao passo que a sociedade distinguia um sem-número de diferentes condições.*”⁴¹⁶ Eis aí o conflito de Blondel: na circunstância de seu tempo muito complexo, e do anseio de organizar essa complexidade é que podem derivar as intermináveis tentativas de classificação e categorização que ele empreende ao longo dos volumes de seu *Cours*. Tentativa problemática, porque “*a arquitetura e a sociedade mostravam seus efeitos segundo duas linhas separadas, que não convergiam facilmente.*”⁴¹⁷ - o modelo clássico era fundamentalmente um sistema de regras que deveria corresponder ao mundo igualmente estruturado segundo determinado modelo. Em outras palavras, estamos falando de dois sistemas de signos diferentes, mas paralelos, e a ‘inflação linguística’ do primeiro (a complexificação da sociedade na idade moderna), gerava nos arquitetos mais sensíveis uma necessidade de redefinir seu sistema, desesquematisando os aspectos simbólicos de sua produção. A singularidade de Blondel neste processo é a tentativa de estabelecer uma definição de *convenance* totalmente apropriada ao campo da arquitetura, conforme afirma Szambien:

⁴¹¹ SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p. 237.

⁴¹² BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 2, p. 229-232.

⁴¹³ Idem, p. 230. [De la diversité des bâtiments et de leurs différents usages, doit naître le caractère de l’ordonnance de chaque décoration.]

⁴¹⁴ Idem. Ibidem., Tomo 2: xxvii. – “O espírito de convenance apoiou o gosto da arte, [e] introduziu na Arquitetura a escolha do carácter de uma dessas ordens para designar a espécie, a importância e a utilização do edifício que se quer decorar.” [L’esprit de convenance étayé du goût de l’Art, fait faire à l’Architecture le choix du caractère de l’un de ces ordres pour désigner l’espèce, l’importance et l’usage de l’édifice qu’il veut décorer.] – Neste e em outros trechos, verifica-se como a teoria das ordens ainda é muito entrelaçada ao nascente *caractère*, e mais à frente veremos como tal fato se justifica pelo sentido que o termo já tem na retórica desde a Antiguidade.

⁴¹⁵ Idem. Ibidem., Tomo 2: 231. [...] ; soit enfin, comme nous venons de le remarquer, en ne retenant de ces ordres que leur simple expression, qui ameneroit sur la scène, tantôt un style grave et sublime, tantôt un genre mâle ou terrible.]

⁴¹⁶ PICÓN, Antoine. Op. cit., p. 89-90.

⁴¹⁷ Idem. Ibidem., Op. cit., p. 90.

“Solamente con J.-F. Blondel accede a una significación específicamente ligada a la producción arquitectónica, y no ya en primer lugar a la vida social. Se encuentran en el dos definiciones de la conveniencia que corresponden a una evolución de su pensamiento. En *Architecture Française*, de 1752, la conveniencia es designada como la parte más esencial y como el primer principio de la arquitectura. Figura entre los principios del gusto y dota a los edificios de dignidad y de carácter: es de ella de la que depende el efecto moral de los edificios públicos. Con esta definición, estamos muy próximos a la teoría de los caracteres.”⁴¹⁸

Uma das muitas questões que surge da constatação de que *caractère* assume progressivamente o relevo antes pertencente a *bienséance* e posteriormente a *convenance*, é a indagação sobre que motivos levaram a isso. Que a teoria dos caracteres assumiu uma posição de relevância no debate teórico e na prática das composições arquitetônicas é, a partir de Blondel e Boffrand, um fato verificável – importa, nos limites deste trabalho, tentar indagar as possíveis causas para as mudanças de significado e de nível de importância dos dispositivos de composição que enfocamos até agora, bem como os modos como tais mudanças foram engendradas, no jogo contínuo de mudança e permanência do devir histórico..

Entre as abordagens possíveis para a análise do trânsito entre *convenance* e *caractère*, uma é centrada no veio estético deste fenômeno. O artigo “*Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle – par comparaison avec les théories de la musique et de l’architecture*”, de Akiko Koana, atenta para o fato de o termo *caractère* teve muito mais relevância nas teorias da arquitetura e da música do que nas outras artes e questiona o motivo pelo qual só teria aparecido no século XVIII. Koana sublinha que

“Não é por acaso que a noção de caráter [*caractère*] é mais aparente na teoria da música e arquitetura. Parecem as artes mais abstratas entre todas as artes e, portanto, as menos redutíveis ao princípio da ‘imitação da natureza’, considerado, àquela época, o princípio autorizado da arte.”⁴¹⁹

Para dar conta desta ligação, o artigo lembra que as duas artes possuem princípios idênticos, baseados nas proporções matemáticas, mas ressalta também que, segundo Chabanon, teórico da música do século XVIII, afirma em seu livro ‘*Observations sur la Musique, et particulièrement sur la partie Metaphisique de l’Art*’, de 1779, tanto à música quanto à arquitetura não se aplica o princípio de imitação da Natureza (*mimesis*) como nas outras artes. Daí se inferiria que:

“À medida que abandonamos a autoridade da matemática, começamos a ver a particularidade desses gêneros. Mas há outra afinidade entre esses gêneros, exprime explicitamente Chabanon, que é a falta de modelo, o que nos leva a

⁴¹⁸ SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p. 229.

⁴¹⁹ KOANA, Akiko. **Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle – par comparaison avec les théories de la musique et de l’architecture**. *Revue Horizons philosophiques*, vol. 4, nº1, 1993, p. 15-29. Consultado em : <http://id.erudit.org/iderudit/80093ar> , em 23 de maio de 2012. p. 27 - [Ce n'est pas un hasard si la notion de caractère apparaît surtout dans la théorie de la musique et de la architecture. Sans les arts plus abstraits parmi tous les arts et, par conséquent, les moins réductibles au principe de 'l'imitation de la nature', considérée à cette époque, comme le principe autorisé de l'art.]

examinar a noção de caráter em sua relação com o princípio da imitação da natureza, tal como autorizado no campo da estética do século XVIII.”⁴²⁰

Chabanon defendia que não era suficiente dizer, de um modo generalizante, que as Artes são uma imitação da Natureza – para ele, essas palavras possuíam um sentido mais ou menos adequado, conforme a arte específica sobre a qual se aplicassem. No que respeitava a música e a arquitetura, ele achava tais palavras sem sentido: “*Mas de que Natureza vamos nos servir para julgar uma obra de arquitetura?*”⁴²¹ Chabanon, segundo Koana, consagra grande parte de seu livro à refutação da teoria da imitação na música (“*O canto não é uma imitação da palavra.*”⁴²²) Ele abandona o princípio da *mimesis* e introduz a noção de caráter (*caractère*), com a justificativa de que o *caractère* pode exprimir coisas que não são parte da natureza⁴²³, quaisquer coisas, e em todos os casos. Koana defende o argumento de que isso se baseia na valorização que os sentidos tiveram como forma de apreensão do mundo real, *aisthesis*, valorização que, paralelamente, resultou no desenvolvimento da estética como disciplina autônoma da filosofia⁴²⁴, como já vimos no subcapítulo ‘Arquitetura, estética e política’. Chabanon escreveu ainda:

“As línguas todas têm uma metafísica geral e uma específica: todas elas têm princípios semelhantes, bases comuns, e portam também caracteres de diferença, que a diversidade de tempo, de lugares e de circunstâncias deu origem. A metafísica que trabalha sobre uma língua esclarece sua formação e seus princípios criadores.”⁴²⁵

Trabalhando sobre o mesmo sistema de signos que a arquitetura, mas com outra abordagem, Chabanon declara que o objetivo de sua metafísica é esclarecer a formação de uma língua (e, nesse contexto, tanto a arquitetura quanto a música são línguas, sistemas de signos). Condillac, outro filósofo do período, desenvolvia um sistema de pensamento muito semelhante (no qual Chabanon parece ter se baseado), e que foi igualmente influente em sua época. Dizia Condillac:

“Es preciso distinguir dos especies de Metafísica. La más ambiciosa quiere penetrar todos los misterios: la naturaleza, la esencia de los seres, las causas más escondidas; he aquí lo que la complace y lo que promete descubrir; la otra, más moderada, acomoda sus investigaciones a la debilidad del espíritu humano, y tan poco cuidadosa de aquello que debe escapársele como deseosa de lo que puede coger, sabe contenerse en los límites que le son señalados.”⁴²⁶

⁴²⁰ KOANA, Akiko. Op. cit., p. 19. - [À mesure qu'on abandonne l'autorité des mathématiques, on commence à observer la particularité de ces genres. Mais un autre affinité entre ces genres, exprimée explicitement Chabanon, c'est-à-dire le manque de modèle, nous conduira à examiner la notion du caractère dans sa relation avec le principe d'imitation de la nature tout aussi autorisé dans le domaine de l'esthétique du XVIIIe siècle.]

⁴²¹ CHABANON, M.P.G. de. **Observtions sur la Musique, et particulièrement sur la partie Metaphisique de l'Art**, 1779. apud KOANA, Akiko. Op. cit., p. 19.

⁴²² Idem. Ibidem., p. 20

⁴²³ O que pode significar, para uma análise em termos da teoria contemporânea, que o *caractère* é a *mimesis* da História, além de apontar para a dicotomia Natureza-Cultura.

⁴²⁴ A tese de Koana nos coloca diante de um paradoxo, porque os sentidos não são outra coisa senão parte da natureza.

⁴²⁵ CHABANON, M.P.G. de. Op. Cit. Apud KOANA, Akiko. Op. cit., p. 24. – [Les langues ont toutes leur Metaphysique générale et particulière: elles ont toutes des principes semblables, des bases communes, et portent aussi des caractères de difference, que de la diversité des temps, des lieux et des circonstances a fait naître. La Metaphysique qui travaille sur une langue, en éclaircit la formation et les principes créateurs.]

⁴²⁶ CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos**. Madrid: Editorial Tecnos, 1999. p. 13.

O que Condillac chama de metafísica é uma busca pelos modos de formação dos signos, uma nova teoria dos signos que, como já vimos, é o caminho que a arquitetura deve seguir (e, segundo nos informam Chabanon e Koana, também a música):

“Las ideas se relacionan con los signos y sólo es por este medio, según probaré, por lo que ellas se enlazan mutuamente. Así, después de haber dicho algo acerca de los materiales de nuestros conocimientos, la distinción del alma y del cuerpo y tocante a las sensaciones, me he visto obligado, para desarrollar mi principio, no sólo a seguir las operaciones del alma en todos sus progresos, sino aun más todavía: a investigar cómo hemos adquirido el hábito de toda clase de signos, y qué uso debemos hacer de ellos.”⁴²⁷

Condillac encontrava-se na articulação entre a ciência, a filosofia e a estética – escreveu livros tais como ‘O tratado das sensações’, ‘A língua dos cálculos’, ‘Tratado dos sistemas’ e ‘Lógica, ou os primeiros desenvolvimentos da arte de pensar’. Sabe-se que seu pensamento influenciou consideravelmente outros campos, como a arte – e, em face de uma análise mais aprofundada talvez se pudesse descobrir, por tal via, sua influência sobre a teoria da arquitetura. Voltando à questão do *caractère* pelo caminho da estética, se pensamos que o *caractère* de uma obra (seja um edifício ou uma música) é percebido através de nossas sensações⁴²⁸, e que o *caractère* resulta da operação de uma linguagem simbólica (a articulação premeditada de elementos arquitetônicos, ou signos arquitetônicos, por meio dos dispositivos de composição), cria-se um interessante paralelo entre o desenvolvimento da estética e o da teoria do *caractère*: ambos teriam a mesma base teórica.

Outro caminho para análise e tentativa de apreensão do mesmo processo seria, como visto por Grignon e Maxim⁴²⁹, seu desenvolvimento paralelo a um processo histórico então também em curso, o da formação da esfera pública, como definido por Jürgen Habermas.⁴³⁰ Segundo o pensamento desenvolvido no artigo ‘*Convenance, Caractère, and the Public Sphere*’, quando a *convenance* foi definida no século XVII, e ainda em bases muito instáveis, foi assim constituída numa tentativa de regular o que Habermas chamou de ‘*publicidade de representação*’ no campo da arquitetura, ocorrendo, no entanto, que essa tentativa tenha sido frustrada em sua intenção de esconder as rachaduras já aparentes no processo pelo qual o status social estava sendo representado. Como continuidade, sublinham os autores, as tensões resultantes do acima exposto fizeram com que a *convenance* se convertesse em *caractère* ao longo da primeira metade do século XVIII.

Para melhor compreender esta abordagem que vincula “representação” e “publicidade” vamos analisar o que desenrolou na arquitetura e na sociedade de então.

A ligação estreita de *bienséance* e *convenance* com os processos de representação social já foram demonstrados neste capítulo. Situando melhor o curso deste processo, Habermas afirma que, no fim da Idade Média,

⁴²⁷ Idem. Ibidem., p. 14-15.

⁴²⁸ Se pensarmos nas denominações que Blondel dava para suas extensas listagens de caracteres não é difícil formar este paralelo.

⁴²⁹ GRIGNON, Marc ; MAXIM, Juliana. Op. cit. p. 29 a 37.

⁴³⁰ HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública** : investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.

“a evolução da representatividade pública está ligada a atributos da pessoa: a insígnia (emblemas, armas), hábito (vestimenta, penteado), gesto (forma de saudar, comportamentos) e retórica (forma de falar, o discurso estilizado em geral), em suma, um rígido código de comportamento ‘nobre’.”⁴³¹

O processo de urbanização, paralelo ao aparecimento de um mundo cultural humanista, se insere nesse quadro transformando-o: o ‘homem da corte com cultura humanística’ suplanta o ‘cavaleiro cristão’. Entram em cena o *honnête homme*, o *cortegiano*, o *gentleman*, palavras que expressam o extrato social de onde surgem arquitetos como Philibert de l’Orme e Le Muet, por exemplo, ao longo do século XVI – arquitetos-intelectuais que, com variados conhecimentos, redefiniram a esfera pública e foram redefinidos por ela. A este aparecimento corresponde a instituição de lugares voltados à expressão social e à representação:

“O parque do castelo, que só aparece na metade do século XVII e que [...] rapidamente se espalha pela Europa, sobretudo com a arquitetura do Grande Século francês, possibilitando, assim como o próprio castelo barroco [...], uma vida de corte já protegida em relação ao mundo exterior. Mas o fundamento da representatividade pública não só se mantém como até se apresenta com ainda mais nitidez.”⁴³²

Os poderes dos quais derivava a representatividade pública, no entanto, foram sendo corroídos até o fim do século XVIII, e de um todo relativamente homogêneo surgem dois lados bem caracterizados, um público e outro privado, de tal modo que várias esferas de autonomia vão aparecendo, sendo a primeira delas resultante da liberdade de crença, a partir da Reforma. No caso da França, desenvolveu-se a esfera pública a partir de uma nova burguesia, composta tanto de capitalistas quanto de estudiosos. Essa esfera não era mais dominada pelas restrições da representação social - no caso de um debate, o resultado não dependia mais da posição social das duas partes – e este fato, na interpretação de Habermas, significou uma redefinição do espaço discursivo a tal ponto que provocou consequências em vários âmbitos, inclusive (ou principalmente, pela sua importância política) o da cultura. Ocorre, por isso, que as regras estabelecidas para que a ‘etiqueta’ fosse respeitada inclusive na ocupação do espaço urbano, de modo que a cada estamento correspondesse uma imagem, começaram a ser transgredidas: o poder da regra da *convenance* abria-se para ser apropriado por qualquer pessoa, e tal apropriação tinha o peso de uma concreta ameaça de instabilidade simbólica, indesejável para o Estado. Os tratados de arquitetura passam, então, a ser o palco deste embate – ou se afirmava o valor da *convenance*, ou, com o mesmo objetivo, eram emitidos juízos negativos para as *inconvenances*, como no caso de Michel de Frémin. Ou seja, o que era auto-evidente perdera esta condição e necessitava de algum tipo de afirmação, desde que isso não importasse numa coerção explícita.

Tais fissuras na teoria da arquitetura, resultantes das tensões na *práxis* projetual, determinaram a formação do novo dispositivo. Na interpretação destes autores, as próprias definições de *convenance* na obra de J.-F. Blondel apresentam uma ambiguidade e uma indeterminação que, *per se*, já reclamavam uma outra categoria que desse conta de regular o regime simbólico que antes fora bem resolvido por *bienséance* e *convenance*. A mencionada redefinição do espaço discursivo da sociedade

⁴³¹ Idem. Ibidem., p. 20-21.

⁴³² Idem. Ibidem., p. 24.

ocorreu a reboque de outra forma de valorar o status social e tal maneira, menos estratificada e menos esquemática que a do século XVII, derivou na diminuição da necessidade de representá-lo: este é o momento em que a *convenance* se transforma em *caractère*. No entanto, a despeito da verificação dessas ambiguidades, na opinião de Grignon e Maxim, foram as questões abertas por Blondel no debate teórico que forneceram o espaço para as experiências de outros profissionais que acabaram levando à frente a inquietude teórica e a coragem profissional deste arquiteto muito representativo tanto para a arquitetura francesa como para a definição do campo profissional.

O ‘caráter’, como dispositivo de composição da arquitetura, é construído, como tenta demonstrar este subcapítulo, a partir de outro dispositivo, a *convenance*, que por sua vez é um desdobramento do *decor* vitruviano. A primeira menção estruturada do termo caráter que encontramos ocorre em Germain Boffrand, no seu *Livre d’architecture*:

“Um salão de banquete ou um salão de baile não devem ser feitos como uma igreja sob o mesmo princípio, uma casa privada não deve ser distribuída e decorada como o palácio de um soberano, nem o palácio do príncipe como uma igreja, e podemos encontrar em cada um destes modos, ou ordens de arquitetura, os caracteres significativos, que são particularmente adequados a cada edifício.”⁴³³ [tradução nossa].

Esta é uma dentre as várias menções de Boffrand em que o termo é utilizado e a partir daí sua aparição é crescente - o *Cours* de Blondel nos oferece a oportunidade de observar as bases teóricas e críticas sobre as quais se desenvolveu o conceito de *caractère*. Além disso, são encontradas diversas menções ao tema nos registros das sessões da Academia recolhidos pelo historiador Henry Lemonnier⁴³⁴, em seu *Procès-Verbaux De L’Académie Royale D’Architecture - 1671 - 1793*’. No Tomo VII, que cobre o período de 1759 a 1767, encontramos a transcrição de um discurso de Blondel, proferido em 29 de novembro de 1762, sobre a estrutura do curso de arquitetura da *Royal Académie*, em que ele dimensiona a importância do caráter dos edifícios no contexto do aprendizado de seus alunos:

“Nós pensamos que é essencial dar estes dois cursos ao mesmo tempo. [...] A segunda [parte], que chamamos teórica, pela qual os jovens arquitetos que se propõem depois a desfrutar dos favores do príncipe para a viagem a Roma possam não apenas aprofundar neste curso os princípios básicos de sua arte, mas ainda para alcançar o retorno às origens, tornando-se [essas origens] os mestres para atendê-los nas lições básicas que lhes são igualmente ofertadas; elementos em que se aplicam as definições de arte, para explicar os diferentes tipos de arquitetura, as diferentes partes que a compõem, e desenvolver o caráter a ser dado a cada tipo de construção, como muitas definições importantes que têm somente o direito de trazer-nos para o raciocínio e a lógica da arte.”⁴³⁵ [tradução nossa]

⁴³³ “Une sale de festins et une sale de bal ne doivent pas être faites comme une Eglise: sur ce même principe, la maison d’un particulier ne doit pas être distribuée et ornée comme le Palais d’un Souverain, ni le Palais d’un Prince comme une Eglise, et l’on peut trouver dans chacun de ces modes, ou ordres d’Architecture, les caractères significatifs qui conviennent particulièrement à chaque édifice.” BOFFRAND, Germain. Op. Cit., p. 26. (atentar para o “desenho da esfera pública” sugerido por esta passagem – tema que será desenvolvido mais à frente)

⁴³⁴ Henry Lemonnier (1842-1936), historiador francês que entre 1911 e 1929 compilou o registro de todas as sessões da Academia.

⁴³⁵ LEMONNIER, Henry. Op. Cit. Tomo 7, p. 124. [Nous avons cru essentiel de donner ces deux cours en même temps. [...] la seconde, que nous appelons théorique, pour que les jeunes architectes qui se proposent dans la suite de profiter des

Em 5 de Maio de 1766 vemos a seguinte anotação: “O senhor Blondel iniciou a leitura de uma obra que tem por título ‘Ensaio sobre o caráter que convém a cada gênero de edifício’ ”.⁴³⁶ [tradução nossa] Germain Boffrand, alguns anos antes, havia feito uma exposição sobre o sentido do ‘caráter’ na arquitetura⁴³⁷, apresentando o que parece ser a origem de seu ‘*Livre d’Architecture*’ (1749). Nessa exposição, para teorizar sobre o caráter nos edifícios se apoia na Arte Poética de Horácio, dando a ver uma ligação explícita entre a teoria da arquitetura e a retórica, como está escrito em seu tratado:

“Ocorre o mesmo na poesia: ela possui diferentes gêneros, e o estilo de um não convém a outro: Horácio, em sua Arte Poética, enunciou excelentes princípios, que, embora ele nunca tivesse pensado em arquitetura, tinham, a meu ver, tanta relação com ela, que acredito poder agregá-los, numa aplicação muito justa, àqueles que nos foram dados pelos antigos e pelos modernos, os quais eles poderiam ainda enriquecer com um caráter mais sublime. [...] A arquitetura, embora pareça que o seu propósito seja apenas o emprego do que é material, é suscetível a diferentes gêneros, que fazem com que suas partes sejam, por assim dizer, estimuladas pelos diferentes caracteres que ela dá a perceber. Um edifício, por sua composição, indica, como num teatro, que a cena é pastoral ou trágica, que é um templo ou um palácio, um edifício público para uma determinada utilização ou uma casa particular. Edifícios diferentes, por sua disposição, por sua estrutura, pela maneira como são decorados, devem anunciar ao espectador sua destinação; e se eles não o fazem, pecam contra a expressão e não são o que deveriam ser.”⁴³⁸

O fato é que nestes registros compilados por Lemonnier, verificamos que já em 1743 o arquiteto Camus, em sessão na qual também estavam, além do próprio Boffrand, os arquitetos Chevotet, de Cottetils, de Courtonne, Deluzy, Garnier d’Isle, Hardouin, Legrand, de Lespée e A. Mollet, na exposição que fez de seu escrito sobre o ‘bom gosto’ na arquitetura, definiu-o como “*a harmonia ou o acordo do todo e suas partes*”, complementando que essa harmonia “*que dá às obras a qualidade de ser de bom gosto depende de três condições que são a ordonnance, a proporção e a convenance.*”⁴³⁹ Vemos então que o caráter ainda não havia emergido como categoria principal no

faveurs du prince pour le voyage de Rome puissent non seulement approfondir dans ce cours les préceptes fondamentaux de leur art, mais encore parvenir à remonter à la source, en devenant les maîtres d’assister aux leçons élémentaires qui leur sont également offertes; éléments dans lesquels nous nous appliquerons aux définitions des termes de l’art, à expliquer les différens genres d’architecture, les divers membres qui la composent, et à développer le caractère qu’il convient de donner à chaque genre d’édifice; autant de définitions importantes qui ont seules le droit de nous amener au raisonnement et à la logique de l’art.]

⁴³⁶ Idem. Ibidem., Tomo 7 p. 248. [M. Blondel a commencé la lecture d’un ouvrage qui a pour titre « Essay sur le caractère qui convient à chaque genre d’édifice »]

⁴³⁷ Idem. Ibiem., Tomo 5, p. 151. [M. de Boffrand a lu à l’Académie un mémoire dans lequel il applique L’Art Poétique d’Horace aux principes d’architecture’. La Compagnie l’a entendu avec plaisir. M. de Boffrand a remporté son mémoire pour y retravailler et y faire quelques remarques.]

⁴³⁸ BOFFRAND, Germain. Op. Cit., p. 16-17. [Il en est de même de la Poesie: il y en a de diferentes genres, et le stile de l’un ne convient pas à l’autre: Horace en a donné d’excellents principes, dans son Art Poétique; et quoi qu’il n’ait jamais pensé à l’Architecture, il m’a paru qu’ils y avoient tant de rapport, que j’ai crû qu’on pouvoit les y joindre, et en faire une très-juste application à ceux qui nous ont été donnés pour l’Architecture par les Anciens et par les Modernes, et qu’ils pourroient encore les enrichir d’un caractere plus sublime. [...] L’Architecture, quoiqu’il semble que son objet ne soit que l’emploi de ce qui est materiel, est susceptible de differens genres qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les differents caracteres qu’elle fait sentir. Um Edifice par sa composition exprime comme sur um Théâtre, que la scene est Pastorale ou Tragique, que c’est um Temple ou um Palais, um Edifice Publique destinée a certain usage, ou une Maison particulière. C’est diferentes Edifices, par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination; et s’ils ne le sont pas, ils pechent contre l’expression, et ne son pas ce qu’ils doivent être.]

⁴³⁹ LEMONNIER, Henry. Op. Cit., Tomo 5, p. 142. [Le bon goust consiste dans l’harmonie ou l’accord du tout et de ses parties. L’harmonie qui donne aux ouvrages la qualité d’être de bon goust dépend de trois conditions qui sont l’ordonnance, la proportion et la convenance.]

discurso destes acadêmicos. Depois de explicitar cada uma das três condições imprescindíveis a uma obra de ‘bom gosto’, Camus escreve que “*devemos aproveitar este bom gosto para um estudo detalhado das obras que apresentam os caracteres*”⁴⁴⁰, apontando o caráter no horizonte dos conceitos a serem operados na elaboração do projeto de edifícios. [traduções nossas].

A ponte entre *decor*, *convenance* e *caractère* é sua vinculação ao *ethos* – ainda que cada período histórico tenha dado a essa vinculação um olhar diverso, ela permaneceu na base da definição de cada um deles. Para Costa Lima⁴⁴¹, o *decorum* entre os séculos XIV e XVII⁴⁴², com sua proposta moralizante, não impedia sua contraparte estética, e mesmo toda a legislação subjacente à sua aplicação não se configurava opressiva para os artistas, porque “*a codificação referida dirigia-se a uma sociedade estamental.*”⁴⁴³ Assim, o artista e o público que cada obra pretendia atingir compartilhavam os mesmos princípios, na moral e na arte, e isso era válido não só para a arquitetura:

“A mudança mais verdadeiramente revolucionária em relação ao decoro em poesia advém quando os homens não mais são capazes de aceitar o princípio sobre o qual ele se erigiu, princípio que subjaz tanto à poética clássica, quanto à cultura medieval. Quando a noção de uma hierarquia de valores se torna suspeita, o princípio do decoro simplesmente deixa de operar.”⁴⁴⁴

É a passagem da sociedade estamental para a sociedade de classes – ou a formação da esfera pública na modernidade – que abre as condições para o declínio da *convenance* e sua progressiva substituição por *caractère*. Conforme expõe Costa Lima, remetendo a Foucault, “*a sociedade estamental da época clássica favorecia a formação, entre as camadas educadas, de um quadro estável de referências.*”⁴⁴⁵ A inalterabilidade das leis, baseada na inalterabilidade da natureza e do homem, fornecia a base estável que, ademais, possibilitava a tomada de modelos entre os ‘antigos’, por meio da *imitatio*.

Dentro da perspectiva aberta pela nova compreensão da história e do papel social desempenhado pela arquitetura, cuja maior referência no século XVII são as reflexões de Charles Perrault, Blondel demonstra plena consciência do papel de sua atividade: “*Sem a arquitetura, o que teria se tornado a sociedade?*”⁴⁴⁶ E lembrando Vitruvius, ele postula: “*Vimos, ao falar da origem da arquitetura que, assim que os homens começaram a se reunir, para desfrutar as doçuras da sociedade, eles*

⁴⁴⁰ Idem. Ibidem., Tomo 5, p. 143. O trecho completo pode ser elucidativo do pensamento exposto: “L'ordonnance est la distribution des parties tant extérieures qu'intérieures. Elle doit dépendre de la grandeur de l'édifice et de l'usage auquel il est destiné. La proportion est la règle des mesures convenables qu'il faut donner au tout et aux parties suivant leur usage et leurs places. Elle est presque toujours fondée sur la belle nature dont elle nous fait imiter la sagesse. La convenance est un assujettissement aux usages établis et reçus. Elle donne des règles pour mettre chaque chose à sa place. Voilà les trois conditions d'où dépendent la juste harmonie qui donne aux édifices le titre de bon goût; elles sont inséparables et lorsque la justesse manque dans quelqu'une, l'ouvrage ne peut pas être de bon goût dans toutes ses parties. On voit parce que nous venons de dire que les édifices de bon goût ne sont pas aisez à produire. Il faut pour saisir ce bon goût faire une étude consommée des ouvrages qui en portent les caractères.”

⁴⁴¹ COSTA LIMA, Luiz. Op. cit., 2007.

⁴⁴² Que os tratados de arquitetura tratam por *convenance* e *bienséance*, como vimos.

⁴⁴³ Idem. Ibidem., p. 54. Ver o subcapítulo Arquitetura, Estética e Política, especialmente as páginas 110 a 115.

⁴⁴⁴ TUVE, Rosemund. **Elizabethan and metaphysical imagery**. Chicago: The University of Chicago Press, 1965. Apud COSTA LIMA, Luiz. Op.cit., p. 55. A argumentação de Costa Lima tem como objeto a literatura – no entanto, como visto no Capítulo 2 deste trabalho, ambas as artes se baseavam na retórica e num sistema relacional de signos.

⁴⁴⁵ Idem. Ibidem., p. 56.

⁴⁴⁶ BLONDEL, Jacques-François. **Cours**, Tomo 1, p. 125. [Sans l'Architecture, que seroit devenue la société ?].

*precisavam esta arte para obter casas convenientes e duradouras.*⁴⁴⁷ Na parte da introdução do *Cours* intitulada “Da utilidade da arquitetura”⁴⁴⁸ Blondel afirma que a arquitetura fundamenta a piedade e a civilidade nos habitantes de uma cidade, que os monumentos possibilitam o entretenimento (*délassement*) e a ornamentação da cidade e mais, que a arquitetura torna o domínio da natureza possível: “*Se considerarmos o que nós devemos à arquitetura, e todos os benefícios que recebemos, vemos que os tesouros da natureza são verdadeiramente nossos porque a arquitetura nos garante uma posse tranquila.*”⁴⁴⁹ Assim, do mesmo modo que a arquitetura estabelece tal domínio sobre a natureza, expressa a civilidade dos homens, ou seja, a representação política e social. Ocorre que tal representação política e social, como vimos anteriormente, sofre o impacto da constituição do individualismo burguês, e é no arco desta mudança que se processa o trânsito entre *convenance* e *caractère*. O ponto de inflexão é a vinculação da arquitetura com os afetos:

“Se queremos fazer uma obra de natureza grave, nós a fazemos material e pesada. Se queremos fazer uma obra leve, fazemos seca e contida. Se queremos fazer uma igreja que inspire respeito, devemos fazê-la sobria de tal modo que não se possa ler.”⁴⁵⁰

A beleza, para Boffrand, e provavelmente esta abordagem também influenciou Blondel, estava subordinada à expressão⁴⁵¹, no caso, à expressão arquitetônica – o que nos remete ao conceito de ‘caráter’, tal como foi formulado. A edificação, em seu todo, não tem por único objetivo refletir as diferenças e nuances do espaço social - devia operar nos ocupantes sensualmente (*pathos*) e moralmente (*ethos*). Em Boffrand, existe uma linha tênue entre a caracterização do espaço arquitetônico e a do proprietário – além disso, a arquitetura pode agir, corrigindo o caráter inadequado de seu contratante. Escreve Boffrand:

“Uma coisa que contribui muito para a perfeição de uma casa é a idoneidade de seu dono: é ele que, por assim dizer, dá o tom ao arquiteto que deve fazer o projeto, segundo convém à dignidade e ao estado de seu proprietário; ele dispõe todas as partes de acordo com suas necessidades: ele determina as proporções e a relação pela qual elas se unem ao todo. [...] Mas se o dono pensa de uma maneira mesquinha, vai querer que sua casa seja feita segundo seu pensamento: ela será composta e ornada com quinquilharias. Se o dono possui um caráter modesto e sublime, sua casa será mais diferenciada pela elegância das proporções que pelo ornamento ou pela riqueza de seus materiais. Se o seu dono possui um caráter irregular e bizarro, sua casa será composta com disparidades e por partes sem concordância; de modo que podemos julgar o caráter do proprietário da casa, que

⁴⁴⁷ Idem. Ibidem. Tomo 1, p.118. [Nous venons de voir, en parlant de l'Origine de l'Architecture qu'aussi-tôt que les hommes eurent commencé à se rassembler, à jouir douceurs de la société, ils eurent besoin de cet Art pour se procurer des demeures commodes et durables.]

⁴⁴⁸ Idem. Ibidem. Tomo 1, p. 118 a 143. [De l'utilité de l'Architecture].

⁴⁴⁹ Idem. Ibidem. Tomo 1, p. 119 [Si nous considerons ce que nous devons à l'Architecture, et tous les avantages que nous recevons, nous trouverons que les trésors de la nature ne sont véritablement à nous, que parce qu'elle nous en assure une tranquille possession.]

⁴⁵⁰ BOFRAND, Germain. Op. Cit., p. 20. [On veut faire un ouvrage d'un caractère grave, on le fait materiel et pesant. On veut faire un ouvrage léger, on le fait sec et mesquin. On veut faire une Eglise qui imprime du respect, on la fait sombre à n'y pouvoir lire.]

⁴⁵¹ “Se você quer que eu derrame lágrimas, é preciso, primeiro, que você chore por si mesmo. Tudo deve ser feito de acordo com a natureza da construção.” [Si vous voulez que je répandre des larmes, il faut premierement que vous pleuriez vous-même. Chaque chose doit etre faite suivant la nature de l'edifice.] Idem. Ibidem.,p. 24.

a mandou construir, pelo modo como ele a dispôs, ornou e mobiliou.”⁴⁵² [tradução nossa].

O que se processa neste momento na teoria é um duplo movimento: de um lado, a aparição do ‘espectador’ nos livros de Blondel e Boffrand; de outro, a atuação do caráter na reconfiguração da arquitetura como espaço político, agora – como vimos - sem a rigidez estamental do *Anciën Regime*⁴⁵³. O aparecimento da subjetividade marca o princípio modernidade, com os escritos de Montaigne e Rousseau; os teóricos da arquitetura inserem esta perspectiva subjetiva por meio do surgimento do *spectateur* como personagem significativo no drama da arquitetura. No livro de Boffrand o observador aparece como um elemento intrínseco de teoria da arquitetura, como quem frui e dá sentido aos efeitos expressivos da arquitetura. Retomando o argumento do subcapítulo “Arquitetura, Estética e Política”, cabe assinalar que o mesmo movimento foi representativo para o nascimento da estética como disciplina autônoma – a valorização das sensações, e toda a complexa discussão do gosto que foi empreendida desde o século XVII. Blondel, em seu *Cours*, assim coloca a questão:

“O gosto deve ser cultivado. Para este fim, deve-se consultar a natureza. Um arquiteto pode ter todas as riquezas que lhe oferece o espetáculo do universo, tudo pertence a ele; mas ele deve fazer um uso prudente, e lembrar-se de que, de modo geral, todas as produções devem ser acompanhadas da dignidade ou da opulência das pessoas que iniciam uma obra; elas devem ser simples e reflexivas; eles precisam ter o selo de contenção; principalmente na arquitetura, deve haver um ponto de união, onde se relacionam as partes mais distantes; de modo que uma, apenas uma vez conhecida, indica todas as outras. Tudo que não é pacífico, fadiga o espírito: um arquiteto não causa impunemente constrangimento ao espectador.”⁴⁵⁴

Há uma curiosa articulação entre o *caractère* e o *spectateur*, de tal modo que não existe um que prepondere sobre o outro – se por um lado o espectador é passivo (ou receptivo) ao registrar as impressões de um edifício com determinado caráter, é também ativo no estabelecimento destas impressões – são suas as sensações que serão decodificadas em gosto e interpretação. Do mesmo modo, o caráter do edifício, encerra um aspecto passivo, neste caso não receptivo, mas inerte, na medida em que é estabelecido pelo arquiteto antes de sua construção (ou durante, em alguns casos), estando desde então cristalizado. Ocorre, no entanto, que o conceito de *caractère* teve também uma dimensão ativa. O trabalho de expressão do edifício trabalha no corpo do observador (suas sensações) no exato momento do contato entre ambos, edifício e *spectateur* – este último é o *locus* do reflexo da expressão. O contexto em que o modelo de eloqüência arquitetônica proposto por Boffrand e Blondel apareceu, modelo que tem como eixos o *caractère* e o *spectateur*, esteve embebido num *status quo* teórico vinculado à linguagem, a despeito da quebra do paradigma clássico de projeto. Se por um lado temos uma ruptura do antigo sistema, o novo quadro que se estabelecia preservava a linguagem como seu centro, modificando sua abordagem. Além disso, Boffrand vincula a beleza à expressão:

⁴⁵² BOFFRAND, Germain. Op. cit., p. 11-12.

⁴⁵³ Além do paralelo entre caráter de seu edifício e de seu proprietário – a entrada em cena da subjetividade na arquitetura.

⁴⁵⁴ BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 1, p. 453. [Le goût veut être fertilisé. Pour cet effet, on doit consulter la nature. Un architect peut disposer de toutes les richesses que lui offre le spectacle de l'univers, tout lui appartient; mais il en doit faire un usage prudent, et se ressouvenir que, généralement parlant, toutes ses productions doivent retracer la dignité, ou l'opulence des personnes qui le mettent en oeuvre; qu'elles doivent être simples et réfléchies; qu'il faut qu'elles portent l'empreinte de la retenue; que dans l'architecture principalement, il doit y avoir un point d'union, où se rapportent les parties les plus éloignées; ensorte qu'une seule, une fois connue, indique toutes les autres. Tout ce qui sent l'essor, fatigue l'esprit: un architect ne cause guere impunément de l'embarras au spectateur.]

“Não é suficiente que um prédio seja belo, ele deve ser agradável, e o espectador sente o caráter que deve imprimir para que ele seja gracioso àqueles que deve imprimir a alegria, e que seja grave e triste para aqueles a quem deve imprimir respeito ou tristeza. Se você quiser fazer uma sala de música, sala de estar ou uma sala de reuniões, ele deve ser graciosa por sua disposição, e pela maneira em que é decorada. Se você quiser fazer um mausoléu, o edifício deve ser tratado em relação ao seu tema, e por um gênero de arquitetura e de decoração que seja sério e triste, porque a natureza faz nossos corações suscetíveis destas diferentes impressões, e ela é sempre movida pelo conjunto”⁴⁵⁵

Está delineada a afirmação de que o programa de uma edificação determina a expressão arquitetônica, e que o leque de programas define a série de gêneros possíveis. Precisaremos, então, investigar a ideia de gênero e sua importância na constituição do *caractère*. O gênero é um conceito presente na retórica, do mesmo modo que o ‘espectador’, dentro da lógica de permanência e mudança que envolve o pêndulo da história, e também integrava o campo de considerações em jogo na práxis arquitetônica, como aqui expresso por D’Agostino:

“Manifestações de riqueza e opulência afiançavam a descendência divina e, em igual medida, legitimavam-se pelo poder sobrenatural dos reis. Tais valores e outros, mais sutis, ligados à alegria de viver, franqueiam copiosos domínios à arte e à arquiteturas tardo-helênicas, abrangendo um espectro temático e estilístico que vai do luxo ornamental à exaltação de prazeres e sentimentos estranhos à esfera pública e suas regras de comportamento em sociedade. Tensão similar presenciamos nos monumentos públicos autocelebrativos: por um lado, a permanência de cânones figurativos, ajustados à exaltação de vigor, coragem, autocontrole, divindade do soberano; por outro, a elaboração de complexas cenas de batalha, cuja composição, gestos e comportamento (ou descompostura) dos vencidos têm em vista não a manifestação exemplar de excelências de caráter, mas a comoção dos espectadores.”⁴⁵⁶

Nos estudos da retórica, o gênero é uma das partes do discurso, parte que, ao contrário da ciência⁴⁵⁷, pode e deve recorrer a todos com a ajuda de ‘lugares comuns’. Lamy, em seu tratado de retórica, afirma que “*se fosse restrita a permissão para falar apenas o que é conhecido, a maioria dessas mesmas pessoas que fazem da arenga profissão, seria obrigada a permanecer em silêncio.*”⁴⁵⁸ Na retórica como na arquitetura, o que se buscava era o entendimento a partir das peculiaridades – um texto objetiva sua compreensão por diferentes pessoas, com diferentes interesses e, a partir de um determinado momento, não necessariamente do mesmo estamento (e, depois, classe social). Do mesmo modo, um edifício necessita comunicar um determinado conteúdo aos habitantes da cidade

⁴⁵⁵ BOFFRAND, Germain. Op. cit., p. 27. [Il ne suffit pas qu'un édifice soit beau, il doit être agréable, et que le spectateur ressente le caractère qu'il doit imprimer, en sorte qu'il soit riant à ceux à qui il doit imprimer de la joye; et qu'il soit serieux et triste à ceux à qui il doit imprimer du respect ou de la tristesse. Si l'on veut faire un cabinet de musique, un salon où se rassemble la compagnie, il faut qu'il soit riant par sa disposition, par la clarté, et par la manière dont il est décoré. Si l'on veut faire un mausolée, il faut que l'édifice soit traité par le matiere, et par un genre d'architecture et de décoration qui soit sérieux et triste; car la nature forme notre coeur susceptible de ces differens impressions, et il est toujours remué par l'unison.]

⁴⁵⁶ D’AGOSTINO. Mário Henrique Simão. **Arquitetura, retórica e decoro na Antiguidade**. in MUHANA, Adma et alii (org.) Retórica. São Paulo: USP – Annablume, 2012. p. 196-197.

⁴⁵⁷ LAMY, Bernard. Op. cit., p. 308: A ciência é um fruto cercado de espinhos que afasta dele quase todos os homens. [La science est un fruit environné d'épines qui éloigne de lui presque tous les hommes.]

⁴⁵⁸ Idem. Ibidem., p. 308. [s'il n'étoit permis de parler que de ce que l'on sçait, la plupart de ceux même qui font métier de haranguer, seroit obligez de se taire.]

(ou aos seus visitantes), a despeito de suas diferentes origens, classes, interesses, destinos. E tanto na retórica como na arquitetura, o artifício seria o ‘lugar comum’. Assim o retor Lamy expõe seu pensamento:

“Para sanar uma necessidade que seria lamentável, estes oradores têm procurado os meios diretos e fáceis de encontrar na matéria do discurso, mesmo em assuntos que são completamente desconhecidos. Eles distribuem esses recursos em algumas classes que chamam de lugares-comuns, porque estão expostos ao público, e todos podem tomar livremente as evidências para provar com fartura tudo o que será contestado.”⁴⁵⁹

O texto de Lamy indica que os lugares comuns eram operações críticas pelas quais um assunto a ser discutido pode ser tornado público, ou seja, situado em um patamar coletivo do discurso. O primeiro desses lugares comuns é o gênero, no qual “*deve-se considerar em um assunto o que ele tem em comum com todos os outros assuntos semelhantes.*”⁴⁶⁰ Isto é, em contraste com outros lugares comuns como “*difference, definition, dénombrement des parties, etymologies, conjugez, ressemblance, dissemblance*”⁴⁶¹, a operação envolvida na realização de um gênero parece versar sobre o ato de colecionar, recolher significados. Discutir um tópico com respeito ao seu gênero é colocá-lo em um determinado lugar com outros tópicos conhecidos. Dentro do mesmo contexto conceitual, Boffrand desenvolveu a idéia de gêneros arquitetônicos: “*As ordens de arquitetura utilizadas nas obras dos gregos e romanos, são, para diferentes tipos de edifícios, o que diferentes tipos de poemas são nos diferentes temas que ela deve tratar.*”⁴⁶² Temos então, em Boffrand, a permanência de um grande paralelismo entre as ordens clássicas e o *caractère*, de modo que os gêneros – as ordens vitruvianas – são imagens públicas que se constituem como lugares comuns: a sua articulação é que abrange a totalidade de temas que a arquitetura tem o poder de elaborar em seu processo de representação.

É no *Cours* de Blondel que a articulação entre as ordens e o caráter vai começar a se esvanecer, anda que não tão consistentemente, encaminhando os futuros desdobramentos que ocorrerão no fim do século XVIII e no século seguinte. Blondel deu um passo além em relação às analogias correntes para definir a capacidade da arquitetura de portar *caractères* e, deste modo, expressar-se em estilos e gêneros como uma espécie de ‘poesia em si’, uma poesia silenciosa. Sem nunca definir com precisão ‘gênero’ e ‘estilo’, o uso que Blondel faz destes termos sugere que o *caractère* foi concebido inicialmente como um efeito específico de determinadas ordens ou sua articulação, enquanto ‘estilo’ e “gênero” foram categorias mais amplas de efeito expressivo pertencentes ao edifício como um todo. À parte a mencionada imprecisão nas definições, ainda existe a utilização indistinta, por vezes, de *caractère* e estilo. Contudo, dentro do quadro de ambiguidades e indefinições, Blondel nos apresenta um painel de suas ideias, bem como das implicações conceituais de sua teoria da expressão arquitetônica:

⁴⁵⁹ Idem. Ibidem., p. 308. [Pour remédier à une nécessité qui leur serait si fâcheuse, ces Declamateurs ont cherché des moyenes courts et faciles pour trouver de la matière de discourir même sur les sujets qui leur sont entierement inconnus. Ils distribuent ces moyens en certaines classes qu'ils appellent lieux communs; parce qu'ils sont exposez au public, et que chacun y peut prendre librement des preuves pour prouver avec abondance tout ce qui lui sera contesté.]

⁴⁶⁰ Idem. Ibidem., p. 309. [...il faut considerer dans un sujet ce qu'il a de commun avec tous les autres sujets semblables.]

⁴⁶¹ Diferença, definição, contagem das partes, etimologias, conjugação, semelhança, dissimilaridade. Estes são os lugares comuns citados por Lamy.

⁴⁶² BOFFRAND, Germain. Op. cit., p. 24 [Les ordres d'Architecture employés dans les ouvrages des Grecs et des Romains, sont pour les differents genres d'édifices, ce que les differents genres de Poësies sont dans les differents sujets qu'elle veut traiter.]

“Todas as espécies diferentes de produções que dependem da arquitetura devem portar o selo do destino particular de cada edifício, todos devem ter um caráter que determine sua forma geral, que anuncie para o que é a construção. Não é suficiente que o caráter distintivo seja somente indicado pelos atributos da escultura; esta ajuda, utilizada com cuidado, pode, de fato, adicionar um novo nível de evidência e perfeição; mas se um tal caráter não é notável mais que por essa indicação, a ordenação (*ordonnance*) será necessariamente imperfeita; os atributos trazidos à Arquitetura pelo auxílio da escultura, não podem constituir sozinhos o gênero do edifício. É a bela disposição de massas em geral, a escolha de formas e um estilo embasado, dando a cada edifício uma maneira de ser que só é adequada para ele ou para os da sua espécie: somente à arquitetura cabe o direito de definir as regras do decoro (*convenance*), sem o qual a arquitetura não pode guiar seu gênio, ou determinar o julgamento que deve apontar a beleza ou a mediocridade de seu trabalho.”⁴⁶³

Este emblemático trecho do *Cours* demanda uma análise mais aproximada. Blondel – a despeito de toda a sua imprecisão *literária* – desfaz a ligação antes indissociável entre as ordens e o *caractère*: este último transcende a aplicação das primeiras, e se constitui por um arranjo geral do edifício, que, demonstrando a coerência do arquiteto, caracteriza-se pelo que ele apontou em seus primeiros livros: a distribuição (princípio do planejamento) e o arranjo equilibrado dos volumes. A citação do decoro neste contexto relativiza-se, porque o decoro (*convenance*) aqui mencionado aponta, na verdade, para o novo conceito de *caractère*.

“Apesar de Blondel, em sua veia enciclopédica, muitas vezes ter essa preocupação para tipologias formais e também repetido os argumentos tradicionais sobre a natureza imitativa da arquitetura, guiados pelas proporções do corpo humano, o seu trabalho é um bom exemplo de como a imagem poética poderia ser buscada na história da própria disciplina e não apenas através de uma *mimese* direta do mundo natural.”⁴⁶⁴

Como última nota deste capítulo, ressaltamos que a sensibilidade de Blondel estava atenta para o sentido mesmo da arquitetura, sua missão, sua definição enquanto atividade humana, de tal modo que pressentia tanto seus limites como certa possibilidade de ultrapassá-los:

Não há noção clara de que a arquitetura deve representar ou se, de fato, deve representar algo diferente de si. No entanto, existe também uma forte convicção de que a arquitetura não pode ser totalmente confinada à sua existência imanente, sob a forma de uma presença absoluta.⁴⁶⁵

⁴⁶³ BLONDEL, Jacques-François. *Cours*, Tomo 2, p. 229-231 [Toutes les différentes especes de productions qui dépendent de l'Architecture devant porter l'empreinte de la destination particuliere de chaque édifice, tous doivent avoir un caractère qui détermine leur forme générale, et qui annonce le bâtiment pour ce qu'il est. Il ne suffit pas que ce caractère distinctif soit seulement désigné par les attributs de la Sculpture; ce secours, employé avec ménagement, peut, à la vérité, y ajouter un nouveau degré d'évidence et de perfection; mais si ce caractère n'est remarquable que par une telle indication, l'ordonnance sera nécessairement imparfaite; les attributes amenés dans l'Architecture par le ministère de la Sculpture, ne pouvant constituer seuls le genre de l'édifice. C'est la belle disposition des masses générales, le choix des formes, et un style soutenu, qui donnent à chaque bâtiment une manière d'être qui ne convient qu'à lui ou à ceux de son espece: l'Architecture seule à droit de fixer les lois de la convenance; sans celle-ci l'Architecture ne peut guider son génie, ni déterminer le jugement qu'il doit porter sur la beauté ou la médiocrité de son oeuvre.]

⁴⁶⁴ VESELY, Dalibor. Op. cit., p. 358.

⁴⁶⁵ Idem. Ibidem., p. 365. [There is no clear notion as to what architecture should represent or whether in fact it should represent anything other than itself. However, there is also a strong belief that architecture cannot be confined entirely to its immanent existence in the form of some absolute presence.]

Observamos, ao longo deste capítulo que o novo dispositivo de composição *caractère* resultou da ação de uma nova ordem social, política e econômica sobre a *convenance* que se relacionada mais diretamente como a imobilidade estamental do *Ancièn Régime*. Ao mesmo tempo, no entanto, ficou demonstrada uma enorme continuidade no debate interno ao campo disciplinar da arquitetura, desde o *decor* vitruviano até a teoria dos caracteres no começo da modernidade. Ruptura e mudanças coabitaram, assim, todo o percurso histórico da disciplina, e qualquer evidente supremacia apenas ocupava temporariamente a forte presença de sua contrafação.

Nas considerações finais que se seguem a este capítulo, além de maior explanação sobre este intenso comércio entre o antigo e o moderno no que concerne ao dispositivo de composição *decor*, voltaremos o olhar para sua permanência na contemporaneidade.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

E. Schell, del.

1870

CONSIDERAÇÕES FINAIS (e alguma reflexão sobre a contemporaneidade)

“Toda innovación no controlada que haga tabula rasa puede provocar el aniquilamiento de la disciplina, y por tanto, de la profesión.”⁴⁶⁶

A seguir serão apresentadas algumas reflexões e possíveis contribuições resultantes do desenvolvimento desta dissertação. Inicialmente, esperamos ter demonstrado uma grande continuidade de temas e questões, desde a Antiguidade clássica até o século XVIII, e sob determinada perspectiva, até o presente. Nosso entendimento é de que tal continuidade está mantida e constantemente renovada, uma vez que não há entendimento pacífico sobre qualquer tema que envolva o pensamento humano, no seu interminável processo de criação e recriação: ele está, no entanto, de algum modo ancorado por referências que funcionam como alteridades fundamentais que nos explicam e nos constituem. Assim é a tradição, o conjunto de obras criadas por gerações e gerações, todas elas imersas nas contradições de sua própria contemporaneidade, com maior ou menor consciência histórica, maior ou menor alcance teórico e filosófico, mas imprimindo marcas de sua passagem que nos servem de balizas, como afirmação ou negação. E talvez nada esteja, como se pretendeu ao menos nos tempos das vanguardas heroicas, tão deslocado do eixo dos sentidos válidos que mereça ser banido de nosso horizonte de possíveis. Assim é na filosofia e, ao menos, em todas as áreas não exclusivamente vinculadas à vertigem tecnológica – e mesmo estas, diante do quadro problemático do planeta e das preocupantes previsões baseadas em análises de cenários estatisticamente projetados, parecem apontar para alguma reorientação.

Nas leituras que orientaram a presente dissertação, verificamos que seguem entrelaçados ao longo da história, como se em um longo poema épico, três importantes ‘personagens’: a linguagem, a política e o espaço em que as práticas humanas se realizam e atualizam:

⁴⁶⁶ TEYSSOT, Georges. Clasicismo, Neoclasicismo y ‘Arquitectura revolucionaria’. Em: KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 21.

“Dotados de linguagem, os seres humanos sempre se perguntaram sobre o propósito da existência. Explicitamente ou implicitamente, as questões relacionadas influenciaram o que nós dizemos e fazemos, incluindo a nossa capacidade de fazer promessas (projetos) e cumprir o que prometemos. Nossas respostas, articuladas em palavras, atos e artefatos, em prosa e em poesia, têm sido infinitamente diversificadas. Como um todo, constituem um rico patrimônio cultural, que revela uma preocupação de sentido, para além dos motivos pragmáticos e até mesmo cínicos, muitas vezes apontadas pelos observadores modernos. [...] Por que existem tantas línguas, mesmo em uma pequena área geográfica, dada a nossa semelhança básica física e mental?”⁴⁶⁷

A valorização contemporânea de uma arquitetura do espetáculo, casamento do eu romântico com o individualismo neoliberal, reapropriou-se de maneira perversa do conceito de ‘caráter’, esvaziando o arcabouço propositivo que ele encerrava quando de seu aparecimento, ainda que tal propositura teórica fosse cercada por alguma crença no *logos* da sociedade sobre a qual não pode pesar nostalgia, e que se converteria em ruínas cerca de meio século à frente, pela primeira vez, e de forma mais intensa, por duas vezes no século XX. Em outros termos, a comunicação que o *caractère* pressupunha caiu na irrealização. No entanto,

“Somente por encontro com o outro mediante o diálogo e a tradução posso me entender e estabelecer uma comunicação autêntica com meus contemporâneos, com diferentes culturas, e com outros períodos históricos. Interpretação narrativa e tradução são conceitos fundamentais para a teoria e prática da arquitetura em um contexto pós-iluminista.”⁴⁶⁸

Depois de lembrar que homens de ciência, artistas e teóricos do século iluminista, profundamente influenciados pela epistemologia newtoniana, associavam plenamente linguagem e matemática e acreditavam ser possível decifrar a linguagem matemática da natureza e assim descobrir a estrutura do belo em suas respectivas disciplinas, Pérez-Gómez afirma que as *“teorias da expressão em arquitetura buscaram a origem cultural das formas arquitetônicas, mas ainda confiaram na proporção como o meio para estabelecer as analogias com a Natureza.”*⁴⁶⁹

No que concerne ao nosso tema, quando estudamos os procedimentos clássicos de representação, a arquitetura formulada como procedimento retórico, sistema de signos em constante movimento combinatório, podemos verificar que, mesmo que as novas abordagens derivadas do surgimento da estética e da inserção de qualquer análise numa perspectiva histórica, nada pode inviabilizar o olhar ‘retórico’ para um edifício, e tal procedimento pode não significar uma absoluta extemporaneidade.

⁴⁶⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 139. [Endowed with language, humans have always wondered about the purpose of existence. Explicitly or implicitly, related questions have influenced what we say and make, including our ability to make promises (projects) and fulfill what we promise. Our responses, articulated in words, deeds, and artifacts, in prose and in poetry, have been infinitely diverse. As a whole, they constitute a rich cultural heritage that reveals a concern for meaning over and beyond the pragmatic and even cynical motivations often noted by modern observers.... Why are there so many languages, even in a small geographical area, given our basic mental and physical resemblance?]

⁴⁶⁸ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 140. [Only by encountering the other through dialogue and translation can I understand myself and establish authentic communication with my contemporaries, with different cultures, and with other historical periods. Narrative interpretation and translation are crucial concepts for the theory and practice of architecture in a post-Enlightenment context.]

⁴⁶⁹ Idem. Ibidem., p. 188. [Theories of expression in architecture sought the cultural origin of architectural forms, but still relied on proportion as the means to established their analogies with Nature.] Esta abordagem é relativizada pelo trabalho de Costa Lima, em seus livros sobre a *mimesis*.

Vejamos a comparação feita nos últimos parágrafos do capítulo que encerra este trabalho: temos duas análises diferentes para o mesmo fenômeno – uma de fundo estético, outra de fundo político. As duas não são excludentes, mas absolutamente complementares e, se postas no horizonte da história das ideias, talvez obtenhamos uma coerência impressionante na sua interrelação.

Olhar, a partir desta segunda década do século XXI, em seu cemitério de utopias, sua plena automatização de ações e procedimentos e sua mobilidade superficial, para o trabalho teórico de um arquiteto que viveu um momento em que o mundo estava ao mesmo tempo anunciando uma aurora e um crepúsculo, pode ser de algum interesse para este momento que parece viver, por outros mecanismos, uma dialética muito semelhante àquela – com o complemento de que não há projeto à vista. Como teria se dado tal passagem?

O século XIX, com sua herança das cisões da nascente modernidade, e o XX, com suas vanguardas e seu impulso científico e tecnológico nunca antes visto, desestabilizaram o conceito de ‘caráter’ (que é delimitado nesta primeira metade do século XVIII, atravessa o seguinte e alcança o século passado sendo questionado). Apesar disso, ele se manteve como corrente subterrânea que, conforme exposto por Forty, experimentou um renascimento a partir dos anos 1980, como *“sintoma do declínio das teorias semióticas da linguagem e o favorecimento crescente de análises fenomenologicamente baseadas do significado.”*⁴⁷⁰ Pode-se afirmar, no entanto, que a presença do *ethos* ainda é determinante na permanência do *caractère* no debate contemporâneo – importaria detectar sua presença na produção que resultou deste debate. De um lado, a esterilidade e a monotonia da maioria dos edifícios nas cidades ocidentais contemporâneas, e de outro, como aponta Dalibor Vesely, a vertiginosa complexidade de nossas vidas, encenada sobre o pano de fundo de uma mesma arquitetura estéril.

Os termos desta contradição podem ser relacionados *“com o ascetismo da produção e a abundância do consumo, como discutido por Werner Sombart, Max Weber, Thorstein Veblen e, mais recentemente, Jean Baudrillard. O deslocamento levanta uma questão de adequação que sempre foi parte integrante do pensamento arquitetônico.”*⁴⁷¹ Novamente a questão da adequação desponta no quadro semântico do campo disciplinar, e referida como sempre integrante do pensamento arquitetônico. De fato, quando falamos em adequação e caráter da arquitetura, estamos nos movendo dentro do campo do significado, mas tal significado, hoje, reflete uma crise muito semelhante àquela experimentada entre o fim do século XVII e a primeira metade do século seguinte, denominada por Paul Hazard como a ‘crise da consciência europeia’:

“No profundo das consciências a história entrou em falência, e o sentimento mesmo da historicidade tende a ser abolido. Se o passado é abandonado, é porque ele parece inconsistente, impossível de ser apreendido, e sempre falso. Perdeu-se a confiança naqueles que pretendiam conhecê-lo. Eles, ou bem se equivocavam, ou bem mentiam. Houve como que um grande desabamento depois do qual não se viu

⁴⁷⁰ FORTY, Adrian. Op. cit., p. 120. [This is a symptom of the decline of semiotic theories of meaning, and the growing favour for phenomenologically based analyses of meaning.]

⁴⁷¹ VESELY, Dalibor. Op. cit., p. 130. [...to that the asceticism of production and the abundance of consumption, as discussed by Werner Sombart, Max Weber, Thorstein Veblen, and, most recently, Jean Baudrillard. Displacement raises a question of appropriateness that has always been integral to architectural thinking.]

jamais nada de certo senão o presente; e todas as miragens tiveram de refluir em direção ao futuro.”⁴⁷²

A desistorização do cotidiano e das práticas vitais, dentre elas a arquitetura, é reconhecível como fenômeno contemporâneo, de tal forma que podemos nos enxergar quase inequivocamente na descrição que Hazard faz do intervalo entre 1680 e 1715. Em termos estruturais, tivemos há cerca de duas décadas a postulação do ‘fim da História’ por Francis Fukuyama⁴⁷³ e o eixo majoritário das considerações em torno da queda do Muro de Berlim em 1989 apontava, à época, para distensão entre forças cujo antagonismo representou, desde o começo da modernidade, a própria materialização da História. Como a distensão ocorreu por falência do modelo socialista, seu opositor reconheceu-se, mesmo sem a necessária perspectiva, como portando uma hegemonia *in aeternum*, infensa à ação do tempo e dos acontecimentos, resultante de uma lógica irrefutável. Os arquitetos não ficaram imunes a este quadro, de tal modo que a atividade viu-se permeada pelo mesmo ceticismo que abarcava a cultura ocidental do período:

“A cultura contemporânea é muito cética em relação ao papel social da arquitetura. Desiludidos com programas utópicos e ideológicos da modernidade, clientes e profissionais costumam procurar os artefatos que fornecem abrigo eficiente e, talvez, excitação estética. Mesmo renomados arquitetos internacionais, aqueles com um estilo identificável ou ‘*maneira*’, estão inclinados a medir o seu sucesso comercialmente, ou através da contagem do número de turistas que param para fotografar seus edifícios inovadores.”⁴⁷⁴

Mais que o conformismo e o ceticismo, atinge a atividade um misto de servilismo acrítico ao sistema e inutilidade de quaisquer esforços, na medida em que “*arquitetos e críticos tendem a acreditar que a arquitetura ultrapassa os seus limites quando reflete criticamente sobre a sociedade ou empreende tentativas de moldá-la, propondo uma visão para um bem comum.*”⁴⁷⁵ De fato, a teoria vive uma revalorização da estética como disciplina, mas talvez seja necessário um olhar dialético sobre tal revalorização, na medida em que o fato pode ser resultado, em grande medida, da necessidade de excitação e novidade que a lógica do presente determina, porque a estética se apresenta como se tivesse se esvaziado de sua tensão política.⁴⁷⁶ No entanto, os mesmos fatos, se analisados a rigor, apontam uma outra raiz da realidade:

“Um olhar superficial nas origens históricas, no entanto, tem demonstrado o papel da arquitetura na construção de uma ordem social, proporcionando um espaço de *philia*. Porque a arquitetura dizia respeito à existência humana, a política tem sido firmemente tecida em nossa disciplina. Para Aristóteles, a política era nada menos que a busca humana por equilíbrio, o desejo de ser um todo, um equilíbrio

⁴⁷² HAZARD, Paul. **La crise de la conscience européenne : 1680-1715**. Paris: Arthème Fayard, 1961. p. 38. Apud RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Op. cit., p. 16.

⁴⁷³ FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

⁴⁷⁴ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. cit., p. 138. [Contemporary culture is very skeptical of the social role of architecture. Disillusioned with modernity's utopian and ideological programs, clients and practitioners typically seek artifacts that provide efficient shelter and perhaps aesthetic titillation. Even renowned international architects, those with an identifiable style or "manner", are inclined to measure their success commercially, or by counting the number of tourists that stop to photograph their innovate buildings.]

⁴⁷⁵ Idem. Ibidem., p. 138. [Architects and critics tend to believe that architecture oversteps its boundaries when it reflects critically on society or attempts to shape it by proposing a vision for a common good.]

⁴⁷⁶ Fato apenas contrariado por determinada abordagem da arte conceitual contemporânea e esparsos debates filosóficos.

psicossomático envolvendo a participação da sociedade civil e as suas instruções, responsabilidade pessoal, e de reconciliação com a nossa condição moral.”⁴⁷⁷

Por tal abordagem, o retorno a Aristóteles e às fontes da arquitetura apresenta a recuperação do *logos* como uma poderosa alternativa de retomada da essência humanista e propositiva do Iluminismo, bem como de sua consciência histórica que, tendo superado a afirmação da nova classe hegemônica, poderia se voltar, por meio do mesmo *logos*, à recuperação crítica das ideias da revolução burguesa que só uma leitura profunda da história permite. Esta recuperação crítica necessita da construção de seu espaço específico:

“A política moderna após a Revolução Francesa, impulsionada pelos nobres ideais de igualdade, fraternidade e liberdade, mas muitas vezes ignorante da história, tende a degenerar facilmente em tirania e anarquia. Esta tendência tem levado a teoria crítica a olhar com suspeita qualquer tentativa por parte dos indivíduos para reconstituir o espaço de *philia*. No entanto, é importante reconhecer que a presença deste espaço é crucial para a sobrevivência da cultura.”⁴⁷⁸

Uma das funções que deve ser desempenhada pela arquitetura conceitua o *caractère* na construção do significado dos lugares públicos como forma de recuperação da própria consciência da esfera pública: “*Remonta ao século XVIII a idéia muito moderna de uma arquitetura expressiva, notadamente no que diz respeito aos edifícios públicos: a função de um imóvel deve ser expressa pela sua arquitetura.*”⁴⁷⁹ Essa preocupação é bastante visível nos principais edifícios parisienses da segunda metade do século XVIII: Monnaie, Escola de Medicina, Mercado de Cereais, Teatro Odéon.

Ocorre que, contemporaneamente, o sentido de caráter é percebido apenas indiretamente, não sendo sequer uma presença dominante no debate arquitetônico. Seu sentido só emerge, por exemplo, “*em nossa preocupação de manter um bom relacionamento entre o propósito de um edifício e sua aparência, ou no nosso cuidado para escolher os materiais certos e estruturas para a natureza global de um determinado edifício ou espaço.*”⁴⁸⁰ A observação de Vesely no relembra que o caráter é fundamentalmente ancorado ao campo mais concreto da arquitetura, ao aspecto, por assim dizer, fabril da disciplina – a interação de forma (que se divide em inúmeras abordagens, da simbólica à funcional), estrutura (ligada não só às questões de segurança e estabilidade, mas aos custos de realização), eleição e desempenho dos materiais (igualmente ligados ao custo, e também à durabilidade e conservação do edifício). Além destes aspectos, poderíamos lembrar que o caráter de um edifício vincula, também, sua posição no mercado, sua valorização ou não. O estudo de Grossi e Rial sobre a locação dos pequenos studios de Paris revela o quanto o termo caráter (*caractère*) está arraigado na apreensão das qualidades dos imóveis naquela cidade:

⁴⁷⁷ Idem. Ibidem., p. 138. [A cursory look at historical origins, however, has demonstrated architecture's role in making a social order, providing a space of *philia*. Because architecture was concerned with human existence, politics has been tightly woven into our discipline. For Aristotle, politics was nothing less than the human quest for equilibrium, a desire to be whole, a psychosomatic balance involving participation in civil society and its instructions, personal accountability, and reconciliation with our moral condition.]

⁴⁷⁸ Idem. Ibidem., p. 138. [Modern politics after the French Revolution, driven by the noble ideals of equality, fraternity and liberty but often ignorant of history, has tended to degenerate easily into tyranny and anarchy. This tendency has led critical theory to regard with suspicion any attempts by individuals to reconstitute the space of *philia*. Nevertheless, it is equally important to recognize that the presence of this space is crucial for the survival of culture.]

⁴⁷⁹ HAROUEL, Jean-Louis. **História do urbanismo**. Trad. de Ivone Salgado. 4a. Edição. Campinas: Papirus, 2004, p. 67.

⁴⁸⁰ VESELY, Dalibor. Op. cit., p. 358. [...in our concern to maintain a proper relationship between the purpose of a building and this appearance, or in our care to choose the right materials and structures for the overall nature of a particular building or space.]

“Diferentes fatores concorrem para se estabelecer o preço do m² num mesmo bairro: o tipo de material de construção do prédio pedra talhada (*pierre de taille*) ou tijolo (*brique*); o andar no qual o apartamento está localizado; seu estilo arquitetônico; a proximidade de conveniências como o metrô e o comércio alimentar; etc. O estilo dos prédios é classificado pelos francêss com termos como burguês (*bourgeois*), bom prédio (*bon immeuble*), pequeno prédio antigo (*petit immeuble ancien*) e prédio de caráter (*immeuble de caractère*); categorias vagas mas que determinam o lugar do prédio na hierarquia de reconhecimento social dos moradores. O andar no qual está localizado o apartamento, essencial na variação do preço do m², é um dado menos vago. De modo geral, o térreo e o 6º andar são os mais baratos por razões de salubridade: no caso do térreo, trata-se da pouca claridade e da proximidade da rua; no caso do sexto andar, refere-se a ausência de elevador e a falta de isolamento em relação ao telhado. Quando se trata de prédios burgueses ditos de *caractère*, frequentemente os studios se encontram nestes dois andares extremos.”⁴⁸¹ [grifos nossos]



Teatro Odeon, em 1910. Construído em 1778.

Fonte: <http://blog.easytobook.com/cool-stuff/paris-past-and-present/>

Esta longa digressão sobre a contemporaneidade da questão do caráter na arquitetura e suas vinculações teóricas e práticas com nossa vida remetem à sua constituição no século XVIII – nas primeiras décadas do Século das Luzes, os escritos de Blondel e Boffrand apontavam para a materialidade dos edifícios ao tratar também de seu processo produtivo. Vesely nos lembra que os edifícios, queiramos ou não, possuem uma aparência e uma fisionomia e, portanto, “*nossa reação natural, espontânea é articular tematicamente a experiência e, assim, fisionomicamente, mesmo em situações nas quais nos preocupamos apenas com o caráter conceitual do visível.*”⁴⁸² A ênfase

⁴⁸¹ GROSSI, Miriam Pillar; RIAL, Carmen Sílvia Moraes. Op. cit., p.13.

⁴⁸² Idem. Ibidem., p. 359. [Our natural, spontaneous reaction is to articulate experience thematically and thus physiognomically, even in situations in wich we are concerned only with the conceptual character of the visible.]

daqueles arquitetos-teóricos estava concentrada na práxis e na relação direta e material com os edifícios:

“Entre aqueles que categoricamente enfatizaram o papel do caráter estava Germain Boffrand, que escreveu: *‘Um homem que não conhece estes diferentes caracteres, e que não pode fazê-los sensíveis em seu trabalho, não é um arquiteto’*. A noção iluminista derivou principalmente da retórica contemporânea e tratados sobre pintura. Esse interesse renovado na expressão individual e na fisionomia evidenciado pelos tratados foi, provavelmente, um dos principais motivos por trás do estudo do caráter, que, por mais de um milênio, tinha sido tratado como uma questão secundária.”⁴⁸³ [tradução nossa]



Teatro Odeon, em 2012. Construído em 1778.

Fonte: <http://blog.easytobook.com/cool-stuff/paris-past-and-present/>

A materialidade, a relação terra-a-terra com a arquitetura como fenômeno visível e palpável, como objeto inserido na cidade e na História, que apresenta e incorpora significados, que se comunica com os cidadãos, de forma ampla (devido a seu aspecto simbólico, seu *caractère*), e com seus usuários, de modo mais estreito, pelo cumprimento de sua função e destino, remove da arquitetura a tendência à abstração que por determinados momentos esteve presente em abordagens importantes da disciplina:

⁴⁸³ Idem. Ibidem., p. 359. [Among those categorically emphasizing the role of character was Germain Boffrand, who wrote, um homem que não conhece os diferentes caracteres etc. The enlightenment-century notion was derived largely from contemporary rhetoric and treatises on painting. This renewed interest in individual expression and physiognomy evidenced in the treatises was probably one of the main motives behind the study of character, which, more than a millenium, had been treated as a secondary issue.]

Esta tendência é particularmente evidente no interesse atual em arquitetura autônoma ou auto-referencial. O século XX testemunhou muitas tentativas para tratar a arquitetura como uma disciplina culturalmente emancipada, livre de todas as referências ao mundo natural. Tais tentativas paralelas referem-se a desenvolvimentos na arte não figurativa, mínimo e conceitual. No entanto, a principal influência construtiva no desenvolvimento da arquitetura autônoma tem sido o determinismo tecnológico, produção de estruturas que, em sua universalidade e anonimato, são desatentos à fisionomia particular. E, no entanto, mesmo as estruturas mais abstratas têm uma fisionomia certa que não pode ser ignorada. Isto tem de não fazer tanto com a aparência de estruturas próprias como com o contexto no qual eles estão situados. A distância que separa o aparecimento de estruturas de seu contexto cultural é provavelmente a principal fonte da natureza polêmica e problemática da representação hoje.⁴⁸⁴ [tradução nossa]



Escola de Medicina de Paris.

Fonte: <http://mapromenade.blogspot.com.br/>

No entanto, quando se assume que uma atualização do caráter como preceito e prática da arquitetura pode ser de vital importância para o vínculo entre produção arquitetônica e sociedade, entendendo este vínculo em sua dimensão transformadora do real, surge a indagação sobre o seu

⁴⁸⁴ Idem. Ibidem., p. 365. [This tendency is particularly evident in current interest in autonomous or self-referential architecture. The twentieth century witnessed many attempts to treat architecture as a culturally emancipated discipline, free of all references to the natural world. Such attempts parallel key development in non figurative, minimal, and conceptual art. However, the main formative influence in the development of autonomous architecture has been technological determinism, producing structures that in their universality and anonymity are heedless of particular physiognomy. And yet even the most abstract structures have a certain physiognomy that cannot be ignored. This has to do not so much with the appearance of the structures themselves as with the context in which they are situated. The distance that separates the appearance of structures from their cultural context is probably the main source of the vexed and problematic nature of the representation today.]

desaparecimento da práxis por mais de cem anos, deslocado pelas investidas das vanguardas, bem como por tendências mais elitizantes da abordagem do projeto. O desaparecimento do caráter como instrumento de representação pode apontar um fracasso: *“A ambição de subsumir a ordem tradicional e poética da arquitetura na estética do caráter criou uma ilusão de ordem, mas no longo prazo provou favorecer o relativismo, a arbitrariedade, e a confusão.”*⁴⁸⁵ Este ‘fracasso’ pode significar que, àquele tempo, este dispositivo não possuía o instrumental necessário para arcar com as imensas responsabilidades que concentrava na substituição de um regime simbólico por outro, de matiz muito diverso, além de ter que estabelecer suas relações com uma sociedade em transformação para direções ainda insondáveis. Tais limites impuseram aos arquitetos-teóricos de então uma saída estetizante – por exemplo, a interminável enumeração de caracteres que Blondel empreendeu em seu *Cours*. Havia a sensibilidade sobre a concreção das mudanças, mas não os meios para elaborá-la em método plenamente consistente: *“a estetização geral do caráter torna-o vulnerável às operações de taxonomia, o que tornou possível o isolamento de manifestações individuais de caráter do contexto da tradição e das normas estabelecimento cultural.”*⁴⁸⁶

A arte nem sempre compartilhou a fé que a arquitetura depositou nas mudanças sociais e no desenvolvimento tecnológico. Para citarmos um exemplo, em determinado momento a arte adota uma postura de choque, uma estética da agressão. Se antes o objetivo era tornar a obra comunicável, transmissora de significados, em determinado momento este objetivo se inverte e a linguagem da arte se retira da interação com a sociedade. A postura de choque *“equivale a afirmar que o público adotara o partido da burguesia vitoriosa e empreendedora, deixando o artista imerso em uma subjetividade marginal.”*⁴⁸⁷ Exemplos disso são os poetas Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, e mesmo o último Stendhal.

Daí, da postura de choque, é que a vanguarda adotará a premissa de desprezar a linguagem comum, subordinada a significações previamente conhecidas, socializadas, baseadas em experiências intersubjetivantes, comuns. Para as vanguardas não há uso comum ou valores comuns⁴⁸⁸, visto que, ao discordar do sistema vitorioso e hegemônico, por conta de todas as suas mazelas, o que se pretendia era libertar a sociedade da opressão e da miséria por meio da libertação do automatismo na linguagem. Voltamos à questão do caráter como dispositivo de composição: ele ancorava-se, justamente, numa estabilidade de referências ainda característica do regime clássico, na medida em que pretendia representar ideias e valores comuns aos cidadãos – talvez daí advenha seu logro, porque o novo sistema de base não era isento de contradições, e estas eram numerosas. Ou seja, a arquitetura se propusera uma tarefa para a qual não possuía os meios. Costa Lima recorda o pensador iluminista escocês Adam Ferguson, autor de *An Essay on the history of civil society* (1767). Ferguson demonstrava consciência diante das várias das incoerências e desigualdades do capitalismo industrial; no entanto, sua análise balanceava as vantagens e desvantagens (apesar de afirmar que, em qualquer Estado comercial, *“não obstante qualquer pretensão à igualdade dos direitos, a elevação de uns poucos provoca o rebaixamento dos demais.”*⁴⁸⁹): daí, toda a importância de *“entendermos melhor os dilemas com que se defrontava o homem de uma sociedade em mudança.”*⁴⁹⁰ É necessário situar no tempo a concepção de história daqueles homens - e convém

⁴⁸⁵ Idem. Ibidem., p. 359. [The ambition to subsume the traditional order and poetics of architecture into the aesthetics of character created an illusion of order, but in the long run it proved to support relativism, arbitrariness, and confusion.]

⁴⁸⁶ Idem. Ibidem., p. 359. [The general aestheticization of character made it vulnerable to the operations of taxonomy, which made possible the isolation of individual manifestations of character from the context of tradition and from the culturally established norms.]

⁴⁸⁷ COSTA LIMA, Luiz. Op. Cit., p. 74.

⁴⁸⁸ Tal como os lugares comuns, em sua função na retórica, como visto no subcapítulo “Os traços distintivos do caráter.”

⁴⁸⁹ FERGUSON, Adam. *An Essay on the history of civil society*. Apud COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. p. 107.

⁴⁹⁰ Idem. Ibidem., p. 107.

recordar que Blondel historicizava sua abordagem da arquitetura. Se, mais de cem anos depois de J.-F. Blondel, a concepção que estava em pauta era de base teleológica⁴⁹¹, não se poderia ainda ter uma visão da história como processo, tal como no pensamento de Hannah Arendt, de que

“a resultante da dessacralização da história, cumprida na época moderna, está em concebê-la como *processo*⁴⁹², que o próprio deste é não ter um fim em si próprio, podendo pois assumir qualquer direção, e que o desenvolvimento tecnológico das forças produtivas pode tornar tal processo manipulado.”⁴⁹³

A abordagem do *caractère* em Blondel e Boffrand possuía, no entanto, um viés dialético – sua vinculação ao *ethos* coletivo partia de uma concepção da arquitetura como prática normalizadora do *ethos* individual. Ocorre que, na contemporaneidade, ‘caráter’ na arquitetura tem sido objeto de reavaliação, o que pode ser um indicador da fratura que atravessa o campo teórico: com a crise do Movimento Moderno, iniciada em meados do século XX, e a diversificação do debate em torno de temas antes considerados como seguramente estabelecidos dentro do ideário vigente, determinados conceitos dados como ultrapassados e absolutamente extemporâneos passaram a ser reavaliados. Forty remete à mencionada fratura ao abordar a reemergência deste conceito nas últimas décadas, vinculado à visão fenomenológica do significado em arquitetura, no caminho traçado por Christian Norberg-Schulz a partir de suas leituras de Heidegger. Para Norberg-Schulz, os dois fundamentos da arquitetura seriam ‘espaço’ e ‘caráter’, sendo o primeiro como o lugar onde estamos, e o segundo como seus atributos, tudo aquilo que o adjectiva. Segundo ele, ‘*caráter*’, *denotado por adjectivos, é o que satisfaz as necessidades do homem 'de se identificar com o ambiente, de saber como ele está em um determinado lugar.*⁴⁹⁴ [tradução nossa] Essa compreensão fenomenológica, no entanto, não esgotou em si a reaproximação do conceito, nem mesmo sua compreensão, tendo Norberg-Schulz aberto a trilha para um longo caminho. Segundo Forty, é nos desdobramentos de tal debate que vai se desenhando a questão de modo menos impreciso:

“Uma discussão mais abrangente do problema da significação da arquitetura, também informada pela fenomenologia, ocorre em um artigo escrito por Dalibor Vesely, que vê o desenvolvimento do conceito de ‘caráter’ desde o século XVIII como um sintoma primário do colapso de um sistema geral de significado transcendental na arquitetura.”⁴⁹⁵ [tradução nossa]

⁴⁹¹ Nos referimos à concepção de Karl Marx de que o capitalismo era uma etapa necessária, para que, por meio de suas próprias contradições se alcançasse um estágio superior, do socialismo.

⁴⁹² O que o conceito de processo implica é que o concreto e o geral, a coisa ou evento e o significado universal se separaram. O processo, que por si só faz sentido, o que quer que aconteça de levar consigo, adquiriu, assim, o monopólio da universalidade do significado. [What the concept of process implies is that the concrete and the general, the single thing or event and the universal meaning have parted company. The process, which alone makes meaningful whatever it happens to carry along, has thus acquired a monopoly of universality of significance.] ARENDT, Hannah. **Between past and present**. Eight essays in political thought. Harmondsworth: Penguin, 1980. p. 64. [tradução nossa].

⁴⁹³ COSTA LIMA, Luiz. Op. cit., p. 108.

⁴⁹⁴ NOBERG-SCHULZ, Christian. Citado em FORTY, Adrian. Op. cit., p. 120. [...character, denoted by adjectives, is what satisfies man's needs 'to identify himself with the environment, to know how he is in a certain place'.]

⁴⁹⁵ FORTY, Adrian. Op. cit., p. 120-121. [A more comprehensive discussion of the problem of architecture's meaningfulness, also informed by phenomenology, occurs in an article by Dalibor Vesely, who sees the development of the concept of character since the eighteenth century as a primary symptom of the collapse of a general system of transcendental meaning in architecture.]

O texto de Dalibor Vesely é de 1987 – Vesely está a mais de dez anos do momento em que Norberg-Schulz analisou a arquitetura pelo paradigma heideggeriano. Temos uma nova perspectiva aberta para a compreensão do desenvolvimento da teoria da arquitetura no século XVIII, perspectiva que, ao proporcionar uma interpretação com mais relevo daquele passado, reposiciona o presente. Neste quadro de ações, a atuação de Jacques-François Blondel, seja na elaboração de projetos, seja na produção teórica ou na atividade acadêmica, é de fundamental importância para que possamos perceber as margens de um debate que nos é mais próximo do que aparentemente mostra ser, ou ao menos torná-las menos difusas. Entre os conceitos ultrapassados que se reabilitam está o ‘caráter’⁴⁹⁶, categoria estética da arquitetura que foi um dos mais expressivos tópicos de reflexão e debate no século XVIII.

⁴⁹⁶ “No entanto, não podemos ignorar o fato de que isto [o caráter] é a principal, se não a única, vinculação ainda preservada com uma tradição mais autêntica de representação.” Idem. *Ibidem.*, p. 358. [Nonetheless, we cannot ignore the fact that it is the prime, if not the only, link still preserved with a more authentic tradition of representation.] [Tradução nossa].





REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, [197?].

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialéctica de la Ilustración**. 3ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

ALEXANDRE JR., Manuel. **Eficácia Retórica: A palavra e a imagem**. In: Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica, ISSN 1646-9372 – nº 00, Março de 2008. Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online - Universidade da Beira Interior.

ARANALDE, Michel Maya. **Reflexões sobre os sistemas categoriais de Aristóteles, Kant e Ranganathan**. Revista Ciência da Informação, 38 (1): 86-108, janeiro-abril 2009.

ARENDT, Hannah. **Between past and present: eight essays in political thought**. Harmondsworth: Penguin, 1980.

ARISTÓTELES. **De anima**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006

_____. **Metafísica**. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

_____. **Retórica**. Trad. Manoel Alexandre Jr. et ali. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

ARISTÓTELES. **Tópicos**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

AUBENQUE, Pierre. **La actualidad de Aristóteles**. Daimon - Revista Internacional de Filosofía, nº 22, ISSN: 1989-4651, 2001. p. 9-16. Consultado em <http://revistas.um.es/daimon/article/view/11631> , em 20 de junho de 2012.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATTEUX, Charles. **As Belas-artes Reduzidas a um mesmo princípio** . São Paulo; Humanitas; São Paulo:Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BAURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann São Paulo: Martins Fontes Editora, 2009.

BEZERRA, Paulo César Santos. **Temas atuais de direitos fundamentais**. Ilhéus: Editus, 2006.

BLONDEL, Jacques-Fraçois. **Architecture Française**. Tome Quatrième. Paris : Charles-Antoine Jombert, 1752-1756.

_____. **Cours d'Architecture ou Traité de la decoration, distribution et construction des bâtiments**: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Tomes I - IX. Paris: Deisant Librairie, 1771 - 1777. (continué par M. Patte).

_____. **De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general**. Tome Premier. Paris : Charles Antoine Jombert, 1737.

_____. **Discours sous la nécessité de l'étude de l'architecture** : prononcé à l'ouverture du cinquième cours public. Paris : C.A. Jombert, 1754.

BOFFRAND, Germain. **Livre d'architecture**. Paris, 1745.

BORGES FILHO, Francisco. **O desenho e o canteiro no renascimento medieval (séculos XII e XIII)**: indicativos da formação dos arquitetos mestres construtores. Tese de Doutorado na área de Estruturas Ambientais Urbanas. São Paulo: FAUUSP, 2011. Orientador: Prof. Dr. Issao Minami.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **Quid Tum?** O combate da arte em Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. V. 6

CÍCERO, Marco Túlio. **Da oratória**. . Apud PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem**: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. Tese de Doutorado na área de Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAUUSP, 2011.

_____. **De Officis**. Apud PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem**: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. Tese de Doutorado na área de Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAUUSP, 2011.

COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura. Trad. Christiane Brito São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Leila de Aguiar. Tradição e ruptura: a cena literária francesa no século XVII. In: **Estados da crítica**. SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.). Cotia, SP: Ateliê Editorial; Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

_____. **Trilogia do Controle**: o controle do imaginário, sociedade do discurso ficcional, o fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA, Ricardo da. **Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull**. In: Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid (UCM), vol. 23 (2006).

D'AGOSTINO, Mário Henriques Simão. **As palavras e as pedras**: De Architectura 1,2: Vitruvo e o preceituário da boa arquitetura. in LASSANCE, Guilherme et al. **Leituras em teoria da arquitetura, 2**: textos. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010. Coleção PROARQ.

_____. **Geometrias simbólicas da arquitetura**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

_____; LOEWEN, Andrea B. **Ornamento e decoro em Alberti e Vitruvio**. in DESIGNIO, revista de história da arquitetura e do urbanismo, nº 2, Setembro de 2004. ISSN 1806-2741.

_____. **Arquitetura, retórica e decoro na Antiguidade**. in MUHANA, Adma et alii (org.) Retórica. São Paulo: USP – Annablume, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Rio de Janeiro: Abril, 1973.

DE LA CIERVA, María del Carmen Ruiz. **Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad**. In: Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica, ISSN 1646-9372 – nº 00, Março de 2008. • Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online - Universidade da Beira Interior.

DE L'ORME, Philibert. **Le Premier Tome de l'Architecture**. Paris: Frederic Model, 1561.

DERNTL, Maria Fernanda. **O início da história de duas praças do século 17:** a Place des Vosges, em Paris, e Covent Garden, em Londres. Pós. Rev Programa Pós-Grad Arq. e Urb. FAU-USP, São Paulo, n. 20, dezembro 2006. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-95542006000200009&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 15 out. 2012.

DESGODETZ, Antoine. **Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement.** Paris : Jean Baptiste Coignard, Ed., 1682.

DIDEROT, Denis. **Obras IV – O enciclopedista: arte, filosofia e política.** Org. J. Guinzburg e Roberto Romano. Trad. Newton Cunha e J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O sobrinho de Rameau.** Col. Os Pensadores. Trad. Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte:** investigação sobre a sociologia da realieza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'eclectisme.** Paris : Éditions Norma, 1997.

ESPINOSA, Baruch. **Ética I.** Apud REZENDE, Cristiano Novaes de. **Intellectus Fabrica: Um ensaio sobre a teoria da definição no Tractatus de Intellectus Emendatione de Espinosa.** Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade da Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Lopes dos Santos.

EVERS, Bernd; THOENES, Christof. **Architectural theory:** from the renaissance to the present. Köln: Taschen, 2003.

FERREIRA, Elaine Valente. **A katharsis como clarificação intelectual na Poética de Aristóteles.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da PUC-RJ. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Irley Fernandes Franco.

FICHET, Françoise. **La théorie architecturale à l'âge classique:** essay d'antologie critique. Bruxelas : Mardaga, 1979.

FORTES, Fábio da Silva. **As catilinárias de Cícero: uma análise discursiva**. Alétheia: Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, Volume 1, Janeiro a Julho de 2010. ISSN: 1983 – 2087, consultada no dia 12 de junho de 2012 em http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/FORTES,_Fabio_da_Silva.pdf

FORTY, Adrian. **Words and buildings: a vocabulary of modern architecture**. New York: Thames & Hudon, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas** Trad. de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

_____. **As palavras e as coisas** - uma arqueologia das ciências humanas Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRÉMIN, Michel de. **Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture**. 1702.(consultado em www.gallica.bnf.fr).

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: **Clássicos da teoria da tradução** - antologia bilíngüe/Renascimento.

_____. **A tradução retórica do Renascimento**. In: FURLAN, Mauri (org.). **Antologia bilíngüe - Clássicos da Teoria da Tradução**. Volume 4. Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006

FREART, R. **Parallèle de l'architecture antique et de la moderne** , avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, sçavoir : Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et de Lorme, comparez entre eux. Paris : E. Martin, 1650 – consultado em www.gallica.bnf.fr

GERBINO, Anthony. **François Blondel: architecture, erudition, and the scientific revolution**. New York: Routledge, 2010.

GRIGNON, Marc ; MAXIM, Juliana. **Convenience, Caractère, and the Public Sphere**. J.A.E. – Journal Architectural Education, Setembro, 1995.

GROSSI, Miriam Pillar; RIAL, Carmen Sílvia Moraes. **Vivendo em Paris: velhos e pequenos espaços numa metrópole.** Revista Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2000.

GROTIUS. **De Jure Belli ac Pacis**, Livro I, cap. I, X, W 1, p. 10. Apud CAMPOS, André dos Santos. **Ius Sive Potentia. Individualização jurídico-política na filosofia de Spinoza** Faculdade de. Tese de Doutorado em Filosofia do Direito apresentada à Universidade de Lisboa, Letras, Departamento de Filosofia, em 2008. Orientadores: Prof. Doutor Diogo Pires Aurélio e Prof. Doutor Viriato Soromenho-Marques.

GUDANIEC, Arkadius. **Amore come complacentia boni in Tommaso d’Aquino**, de, apresentado ao Congresso Tomista Internazionale l’Umanesimo Cristiano Nel III Millennio: Prospettiva di Tommaso D’Aquino, Roma, 21-25 settembre 2003, Pontificia Accademia di San Tommaso – Società Internazionale Tommaso d’Aquino.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa.** Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAROUEL, Jean-Louis. **História do urbanismo.** Trad. Ivone Salgado. 4ª Edição. Campinas: Papirus, 2004

HATORG, François. **Tempos do Mundo, História, Escrita da História.** In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. (Org.) Estudos sobre a Escrita da História. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. **Tempo e patrimônio.** Varia hist., Belo Horizonte, v. 22, n. 36, Dec. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 24 Sept. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752006000200002>.

HAZARD, Paul. **La crise de la conscience européenne : 1680-1715.** Paris: Arthème Fayard, 1961. Apud RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. **Paris das Luzes segundo o plano de Turgot (1739): estratégia, urbanismo e sociedade.** Juiz de Fora: UFJF - Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Souza. s/ data.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

JASMIN, Marcelo Gantus. **HISTÓRIA DOS CONCEITOS E TEORIA POLÍTICA E SOCIAL: referências preliminares.** REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 20 Nº . 57. p. 29. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092005000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acessado em 22 de dezembro de 2011.

KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários: Boullée, Ledoux y Lequeu.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

_____. **De Ledoux a Le Corbusier:** origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.

_____. **La arquitectura de la Ilustración:** barroco y posbarroco en Inglaterra Italia y Francia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.

KOSSELECK, Reinhart. **Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês.** Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

_____. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; ver. da trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Contraponto, 2006.

KRUF, Hanno-Walter. **A history of architectural theory from Vitruvius to the present.** New York: Princeton Architectural Press, 1994.

LASSANCE, Guilherme et al. **Leituras em teoria da arquitetura, 2:** textos. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010. Coleção PROARQ.

LE GOFF, Jacques. **Pensar la história:** modernidad, presente, progreso. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

LA BRUYÈRE, Jean de la. **Caractères ou ou les Mœurs de ce siècle.** Tours : Alfred Mame et fils, Ed., 1876.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau.** 2ªed. Porto Alegre: Sulina,1989.

LEMONNIER, Henry. **Procès-Verbaux De [l'Académie Royale D'architecture 1671 - 1793.** Tomo 7 (1759 - 1767). Paris: Edouard Champion, Société de L'Histoire De L Art Français, 1920.

MALLGRAVE, Harry Francis. **Modern Architectural Theory:** a historical survey, 1673-1968. New York: Cambridge University Press, 2009.

MARCO LUCIO VITRUVIO. **Los diez libros de arquitectura.** Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez. Barcelona: Iberia, 1955. Apud OLIVEIRA, Beatriz Santos de, **A construção de um método para a arquitetura:** procedimentos e princípios em Vitruvius, Alberti e Durand. 2002.

MODERNO, João Ricardo. **Estética da contradição**. Rio de Janeiro, Editora Atlântica, 2006. 2ª ed. revista.

MOLON, Susana Inês. **Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky**. Campinas: III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural - Cultura – A dimensão psicológica e a mudança histórica e cultural, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MUHANA, Adma et alii (org.) **Retórica**. São Paulo: USP – Annablume, 2012.

NASCIMENTO, José do. **Catarina Benincasa de Siena: 'a escrita de si'**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Filosofia e Ciência da Literatura, 2011. Orientadora: Profª. Drª. Maria Teresa Arrigoni.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos póstumos (1855/1886)**. Textos didáticos, Campinas: Unicamp, n. 22, abr. 1996.

OLIVEIRA, Beatriz Santos de. **A construção de um método para a arquitetura: procedimentos e princípios em Vitruvius, Alberti e Durand**. Pesquisa : Investigação para uma Metodologia de Análise da Forma Arquitetônica, FAU-USP, 2002.

OLIVEIRA, Beatriz Santos de [et al.] (Orgs.) **Leituras em teoria da arquitetura: 1. Conceitos**. Rio de Janeiro: Vianna & Mosley, 2009.

PAGLIARA, Pier Nicola. Vitruvio da testo a canone. In: **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. Tomo terzo, p. 3-85. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986. Apud PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. São Paulo: FAUUSP, 2011

PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem: symmetria e decor nos trabalhos de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. Tese de Doutorado na área de Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAUUSP, 2011. Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino.

PEREIRA, Michel Toussaint Alves. **Da arquitectura à teoria e o universo da teoria arquitectónica em Portugal Na primeira metade do século XX**. Tese de doutoramento em Teoria da Arquitectura. Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Orientador : Prof. Dr. Augusto Pereira Brandão.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Built upon Love: architectural longing after ethics and aesthetics**. Massachusetts: MIT Press, 2008.

PERRAULT, Charles. **Parallèle aued des anciens et des modernes en ce qui regarde l'éloquence**. Paris : Jean Baptiste Coignard, 1690. Tomos 2 e 3.

PERRAULT, Claude. **Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve**. Paris : Jean Baptiste Coignard, 1674.

PERRAULT, Claude. **Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens**. Paris : Jean Baptiste Coignard, 1683.

PLEBE, Armando. **Breve história da retórica antiga**. Trad.: Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EDUSP, 1978. Para um maior detalhamento destes três princípios, além do mencionado livro, ver também <http://courses.durhamtech.edu/perkins/aris.html>.

PICON, Antoine. **French architects and engineers in the Age of Enlightenment**. New York: Cambridge University Press, 2009. [todas as traduções das citações são de Jaime Elias Coelho].

POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**. Trad.: Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo : Hucitec : Annablume, 2002.

PROST, August. **J.-F. Blondel et son oeuvre**. Metz : Typographie de Rousseau-Pallez, Éditeur – Librairie de l'Académie Impériale, 1860.

QUINTILIANO, Apud DE LA CIERVA, María del Carmen Ruiz. **Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad**. In: Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica, ISSN 1646-9372 – nº 00, Março de 2008. Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online - Universidade da Beira Interior.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. **Paris das Luzes segundo o plano de Turgot (1739): estratégia, urbanismo e sociedade**. Juiz de Fora: UFJF - Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Souza. s/ data.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso**: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **The Dancing Column**: on order in architecture. Massachusetts: The Mit Press, 1998.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Filosofia e circunstâncias**. Trad. Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANTOS, Roberto Correa dos. **Modos de saber modos de adoecer**: o corpo, a arte, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SÃO TOMÁS DE AQUINO. **Os princípios da natureza** - capítulos V – VI. Tradução de Luciana Rohden da Silva e Thiago Soares Leite – PUC-RS. In: Revista Intuitio. ISSN 1983-4012. V.2 Nº1 Junho de 2009.

SCRUTON, Roger. **A estética da arquitetura**. Trad. Maria Amélia Belo. Lisboa:Edições 70, 1979.

SHAFTESBURY, Conde de (1671-1713), in EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras**: origens e curiosidades da língua portuguesa. 14. ed. São Paulo: A Girafa, 2004.

STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro; revisão, introdução e notas de Marta de Sena. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SZAMBIEN, Werner. **Simetría, gusto y carácter**: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica – 1550-1800. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

TAFURI, Manfredo. *Tratattistica, tipologie, modelli*. In: **L'architettura dell'umanesimo**. Bari: Editore Laterza, 1969.

TEYSSOT, Georges. *Clasicismo, Neoclasicismo y 'Arquitectura revolucionaria'*. Em: KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionários**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

TREXLER, Richard. **Public life in Renaissance Florence**. New York: Cornell University Press, 1991.

VESELY, Dalibor. **Architecture in the age of divided representation**: the question of creativity in the shadow of production. Massachusetts: MIT Press, 2004.

VITRUVÉ. **Les dix livres d'architecture de Vitruve**, corrigés et traduits nouvellement en français avec des notes et des figures. 1673. trad. Claude Perrault.

VITRUVII. **De architectura Libri Decem**. Edidit Friedrich Khron. Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1912. Disponível em <http://archive.org/details/vitruviidearchit00vitr>. Consultado em 27 de Setembro de 2012.

VITRUVIUS, Pollio. **Tratado de arquitetura**. trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VITRUVIUS. **The Ten Books on Architecture. Vitruvius**. Trad.: Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press. London: Humphrey Milford. Oxford University Press. 1914. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0073&redirect=true>

VITRUVIUS. **The Ten Books on Architecture. Vitruvius**. Trad. Frank Granger, 1931. Texto consultado em <http://www.vitruvius.be/index.htm> , em 10 de Junho de 2012.

VITRUVIO. **De architettura** (A cura di P. Gros). Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Julia Einaudi Ed., 1997 [citado em D'AGOSTINO, Mário Henriques Simão. apud **As palavras e as pedras**: De Architectura 1,2: Vitruvio e o preceituário da boa arquitetura. in LASSANCE, Guilherme et al. **Leituras em teoria da arquitetura, 2**: textos. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010. Coleção PROARQ.

WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei Sol** (1660 – 1715). Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Rivière de Seine

Quai de France

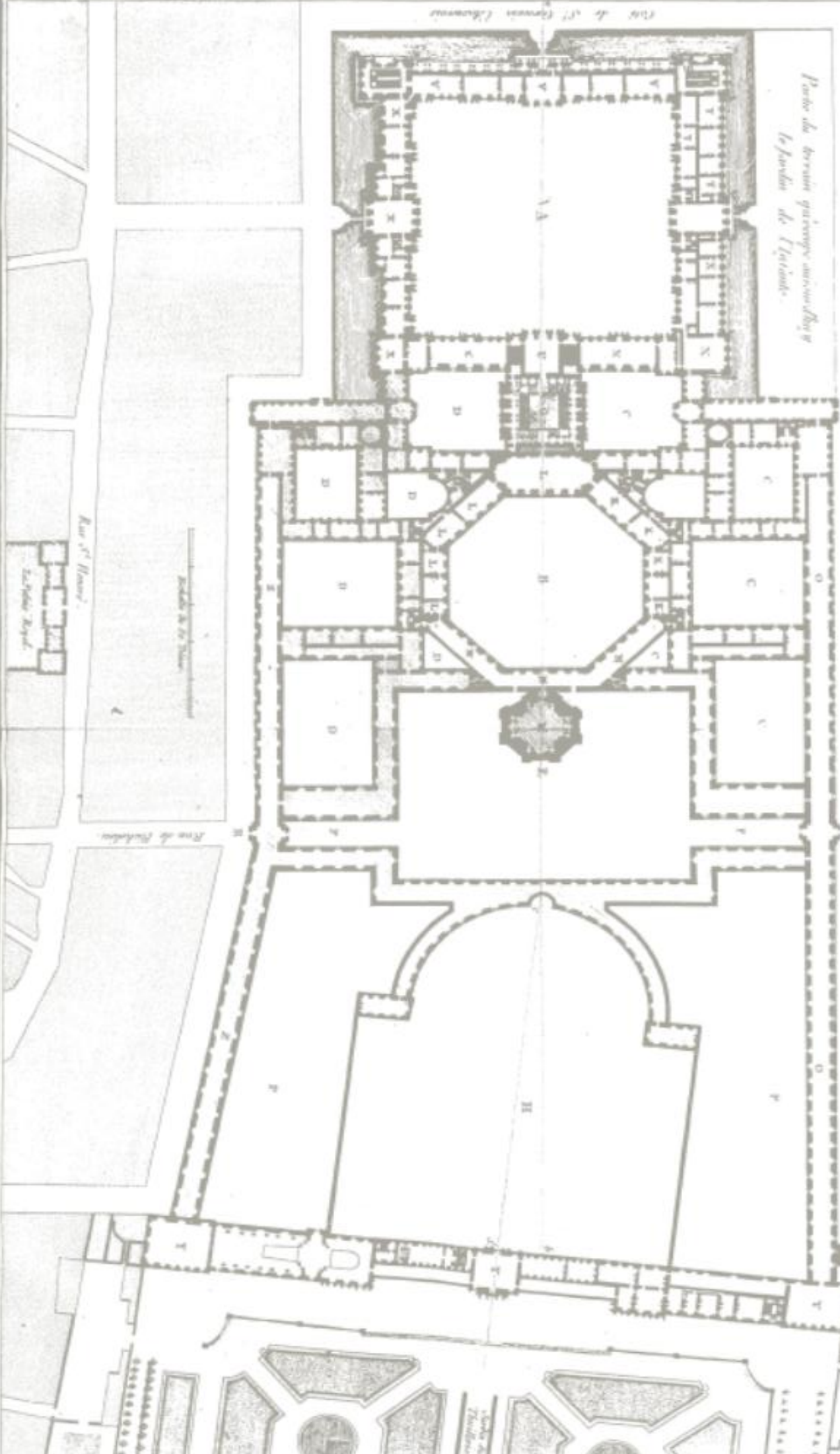
Quai de la Seine

Quai de la Harpe

Quai de la Mégisserie

Partie du terrain qu'on auroit
le Jardin de l'Intendant

Rue de St. Pierre l'Écuyer



Porte de St. Pierre

Rue de Harpe

Rue de la Harpe

Chambre des
Requêtes



PÓS-ESCRITO – UMA NARRATIVA

PÓS-ESCRITO – UMA NARRATIVA

“É por isso que encontramos em Nietzsche a ideia, que volta constantemente, de que o conhecimento é ao mesmo tempo o que há de mais generalizante e de mais particular. O conhecimento esquematiza, ignora diferenças, assimila as coisas entre si, e isso sem nenhum fundamento na verdade. Devido a isso, o conhecimento é sempre um desconhecimento. Por outro lado, é sempre algo que visa, maldosa, insidiosa e agressivamente, indivíduos, coisas e situações. Só há conhecimento na medida em que, entre o homem e aquilo que ele conhece, se estabelece, se trama algo como uma luta singular, um ‘tetê-à-tête’, um duelo.”⁴⁹⁷

Este trabalho teve como seu primeiro objeto a Fábrica de Tecidos Bangu, no subúrbio de mesmo nome na cidade do Rio de Janeiro – fábrica de estilo manchesteriano, construída no final do século XIX, com a maior parte de seus materiais importados da Inglaterra e que hoje, depois de longa decadência, encontra-se convertida em *shopping-center*, tendo sido o seu interior devastado no processo de conversão. Por mais estranho que possa parecer, estivemos, nas páginas anteriores, pensando sobre a questão do campo profissional dos arquitetos no século XVIII, e questões atreladas a este pensamento (a autonomia, o belo, a arte, a especificidade do campo, a estética, a mimesis, o regime da representação, a lei e a regra, entre outros), em inteira sintonia com o que nos moveu a, antes mesmo de começar a aventura do mestrado (na verdade, ainda no agora distante curso de graduação), estudar a antiga fábrica de tecidos construída no Rio de Janeiro na última década do século XIX, tendo como base um projeto elaborado por um escritório de Manchester, e que reproduzia, em sua totalidade, a linguagem destinada às edificações fabris no país-ícone da Revolução Industrial.

Talvez seja necessário voltar ainda um pouco mais no tempo. Quando procurei pela primeira vez minha Orientadora, meses antes de concorrer a uma vaga no PROARQ – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da FAU-UFRJ (e depois de tantos anos afastado da Universidade, mergulhado na práxis mais objetiva de nosso campo profissional, projetando e construindo edificações de variados tipos, vinculado sempre a questões técnicas, legais e de custos de execução que tornam factíveis ao pequeno arquiteto o desenvolvimento de suas atividades), fui surpreendido com uma pergunta: “Qual tema você gostaria de abordar neste mestrado? O que lhe inquieta?”. A vontade até então

⁴⁹⁷ FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas** (tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003. p. 18.

difusa de estudar e produzir algum conhecimento no campo teórico, tantos anos represada pela natureza (e quantidade) das atribuições assumidas na vida profissional, precisava se exprimir na forma de uma resposta simples e objetiva. Tantos anos lendo textos de história, filosofia, teoria literária e arquitetura, nas horas que deveriam ser destinadas ao descanso e lazer, quantas páginas riscadas, sublinhadas, anotadas à margem, e ali estava eu, por alguns segundos em suspenso, revirando randomicamente milhares de neurônios em busca de arquivos e mais arquivos empilhados na memória - e sem uma resposta que escapasse daquela “vontade difusa de estudar e produzir algum conhecimento no campo teórico”. Foram alguns segundos em que o mundo pareceu ficar em suspenso, sob o olhar interrogativo de minha futura Orientadora, e a suspensão era sobre um abismo – do outro lado, o conhecimento que eu pretendia alcançar e agregar aos anos de leituras nada sistemáticas e um tanto caóticas, quase nunca ligadas à arquitetura, e à experiência prática de tantos projetos e obras, buscando uma síntese que me apontasse no meio da prosa ensurdecadora do mundo algum ‘sentido’ que me satisfizesse. Foi esta a âncora que apareceu ao meu pensamento naqueles poucos segundos e, conseqüentemente, a resposta: sim, no rescaldo final das coisas do mundo, fosse em que terreno eu estivesse, sempre me interessou a questão da produção do sentido (ou a falta dele, obviamente). Naquele momento esta me pareceu uma ótima resposta, principalmente por representar um impulso que se configura numa busca existencial. Sim, eu gostaria de abordar a produção de sentido na arquitetura! A minha alegria de ter encontrado uma resposta tão verdadeira pra mim, e que me parecia uma síntese de minha procura anos a fio, durou muito pouco. Com a perspicácia que lhe caracteriza, minha futura Orientadora adicionou um complicador a esta questão: “Ah, produção de sentido na arquitetura... Mas isto é muito vago... Produção de sentido exatamente em quê? Na cidade? Na forma arquitetônica? Em um lugar específico? Isto que você falou é tão amplo e genérico que, no máximo, pode servir como um ponto de partida.” Estava patente que eu não tinha a mais vaga ideia do que era um mestrado, do que significariam aqueles dois ou três anos de mergulho em um objeto, analisando-o tão de perto quanto possível, destrinchando-o, revirando-o até que se produzisse, pela análise, uma síntese, esta sim (no caso de um trabalho consistente), provavelmente portadora de um sentido, ou ao menos indicadora de sua direção. A partir daí considero que começou a orientação que Beatriz, com toda paciência, me deu ao longo de todo este percurso – ela pinçou daquele material bruto que lhe apresentei verbalmente algumas indicações, e delas começou a me sugerir possíveis caminhos, me pondo a par da natureza e do significado do mestrado.

Comecei a realizar todas as leituras voltadas para a prova de admissão ao PROARQ e, em paralelo, pensar em que terreno apoiar os meus questionamentos sobre a ‘produção de sentido’. Uma visão que sempre tive sobre o conhecimento, é a de que ele não se constitui num caminho isolado do existencial, um caminho em que se pensa friamente, tendo apenas a racionalidade como instrumento, sobre um determinado tema. Quando falamos de ciência, o distanciamento crítico é imprescindível, mas um pesquisador necessita estar envolvido com seu objeto, ou mais, apaixonado por ele, estabelecendo uma enorme tensão dialética entre aquele distanciamento e o envolvimento com sua pesquisa – talvez desta tensão, e dos esforços conscientes que ela demanda, é que resulte um bom trabalho. Já que o ‘sentido’ estava em jogo, na sua mais ampla significação, pensei em abordar a Fábrica de Tecidos Bangu. Durante o curso de graduação, fui morar sozinho naquele bairro, e por lá tentei encontrar pontos de interesse: assim descobri a Fábrica, e comecei a pesquisar sua história, em paralelo às atividades discentes e sem qualquer vínculo com elas. Aquela pesquisa pessoal, e sem qualquer expectativa que não uma satisfação íntima, me surgia como uma excelente possibilidade de investigar a questão da produção de sentido, articulando-se com um determinado estágio de desenvolvimento da arquitetura industrial inglesa (e a posição daquela arquitetura industrial dentro do debate maior da arquitetura), com um certo quadro da expansão do capitalismo, com o desenvolvimento da Cidade do Rio de Janeiro da virada do século XIX, com a ainda incipiente arrancada do Brasil rumo à industrialização (e o papel da arquitetura neste processo) – muitas

variáveis interessantes se cruzavam naquele objeto localizado num subúrbio distante do centro de nossa cidade. Esta pesquisa envolveria, necessariamente, alguns eixos principais: o estudo do projeto, com análise/interpretação da forma; a relação entre arquitetura e engenharia no processo de projeto e construção da Fábrica; a tentativa de apreensão da medida política (no sentido foucaultiano do termo) da forma expressa naquelas edificações – dito de outro modo: seria necessário situar o objeto Fábrica Bangu no contexto da arquitetura da época, e para tanto entender muito bem tal contexto, em suas várias camadas e suas relações com as outras esferas da experiência humana. Não me movia a perspectiva de um trabalho documental (necessário, imprescindível), ou ao menos, não só. O pensamento sobre as relações subjacentes entre o projeto e a obra da Fábrica e a economia, a cultura (de modo muito amplo – as discussões teóricas de então, o sistema de belas-artes, a filosofia política), a política interna e externa, entre outras coisas, sempre foram meu maior interesse, por nunca ter considerado a arquitetura como um fenômeno isolado do mundo e indiferente a ele: muito ao contrário, a arquitetura se desenvolvia numa relação dialógica com o mundo, e o maior interesse seria interpretar esta etapa do diálogo, seu tempo, lugar e significado.

Ao fim de um ano, entre as disciplinas obrigatórias, muitas leituras e uma tentativa de pesquisa de fontes primárias, o que se apresentava era um enorme obstáculo. Por um lado, a maior parte da literatura abordava a arquitetura industrial exatamente pelo seu viés documental, registrando formas e processos sem dissecá-los – não se trata de retirar qualquer mérito deste impressionante trabalho levado a efeito por grandes pesquisadores no Brasil e no exterior: apenas não era este o meu foco. Para adicionar mais um obstáculo neste caminho, descobri, não sem surpresa, que toda a documentação preservada por mais de um século pela direção da Fábrica Bangu (em que constavam todos os projetos originais, o registro detalhado da obra, plantas fundiárias da região de Bangu que remontavam ao século XVII, fotografias desde a sua construção, além de todos os registros sobre os acréscimos e pequenas modificações por que passou o imóvel) não estava mais acessível a pesquisadores desde que o grupo que converteu a fábrica em shopping-center adquiriu o controle acionário da C.P.I.B. (Companhia Progresso Industrial do Brasil), a sociedade anônima proprietária do imóvel, em 2005. Curiosamente, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, sob a administração do Prefeito César Maia, tendo acompanhado e fiscalizado todo o processo de transformação de uso deste imóvel, através de sua SUBPC (Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design) não deu ciência desta importantíssima documentação em qualquer parte do processo relativo à Fábrica, aparentando não ter ciência da mesma, apesar de tal volume e riqueza de documentação ser relatada em mais de um trabalho acadêmico, na área de história (IFCS-UFRJ) e planejamento urbano (PROURB-UFRJ).

Em adição a estes obstáculos, o contato direto com a edificação, a tentativa de interpretação de suas formas, seus signos, me sugeria que aquelas formas estavam inseridas num debate maior, num diálogo que não começara com a arquitetura industrial, e tal debate se entrelaçava ainda com uma rede de relações complexas entre a prática da arquitetura e diversas outras esferas da vida – e este extenso debate eu não dominava suficientemente bem para realizar a pesquisa e consequente dissertação do modo como eu gostaria. Estavam, assim, reunidas todas as condições para que se tomasse uma decisão radical: transcorrido o primeiro ano do mestrado, a mudança de meu objeto de pesquisa. E a pergunta inevitável: para o quê?

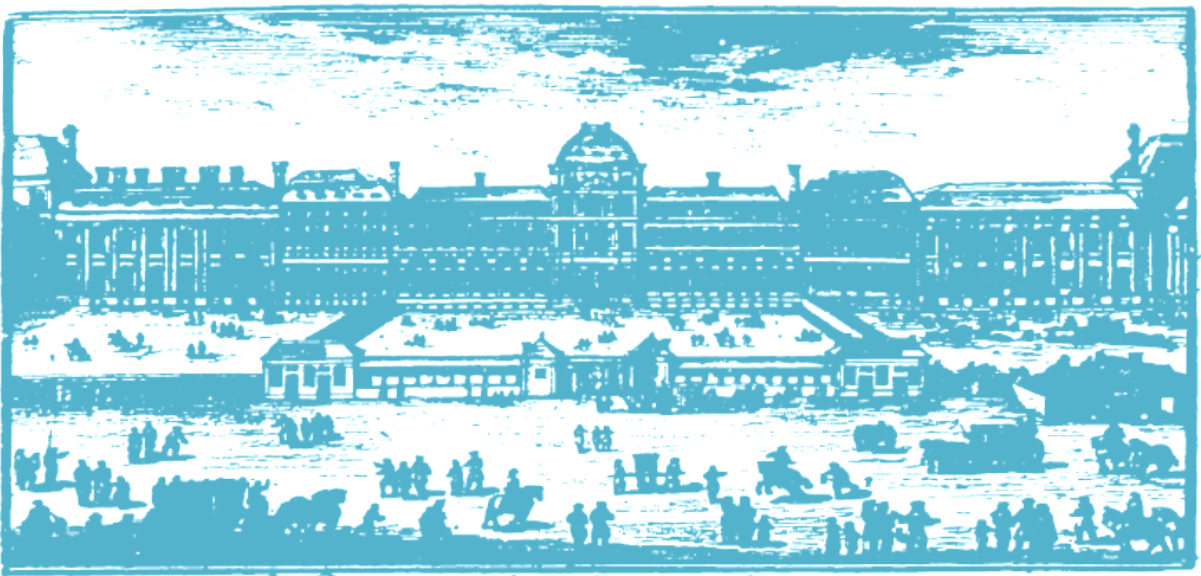
Com a mesma fixação de fundo na questão da produção de sentido, comecei novas leituras, tentando localizar, na linha escorregadia da história, alguma ponta do novelo daquele debate da qual se pudesse partir, visando entender as variáveis postas em cena e os motivos do enredo, de modo a no futuro poder interpretar a arquitetura industrial do século XIX no Brasil de outro patamar, sem a

ingenuidade teórica em que estava ainda mergulhado. Durante a disciplina ministrada pela professora Laís Bronstein sobre a arquitetura posterior ao Movimento Moderno, um tema havia me chamado, particularmente, a atenção: a emergência periódica do debate sobre a autonomia da arquitetura. Este debate atravessou o século XVIII, reapareceu no século XIX e no século passado apresentou-se fundamentalmente em dois momentos – o período de vigência das vanguardas históricas, em que a questão da autonomia da arte estava sendo posta em discussão, e nas três décadas em que a arquitetura convencionalmente denominada pós-moderna questionou as bases teóricas do movimento moderno. Sobre a questão da autonomia da arquitetura (bem como da arte) não havia um entendimento pacífico, sedimentado, e o desenrolar de seu debate é repleto de fluxos e contrafluxos. Como elemento a favor da autonomia como objeto estava a questão da definição do próprio campo disciplinar da arquitetura, ou seja, um estudo sobre os ‘sentidos’ sobre os quais repousavam suas bases. Enfim, uma direção a seguir.

Discutir a autonomia da arquitetura de forma ampla escaparia ao objetivo do mestrado – era necessário focalizar um determinado tempo e lugar em que ela tivesse sido relevante no conjunto de ações e contradições, discursos e contradiscursos que formavam o tecido do campo disciplinar da arquitetura. Tendo lido três livros de Emil Kaufmann, me pareceu extremamente adequado investir no caminho iniciado por aquele pesquisador em torno de Claude-Nicolas Ledoux. À parte isso, o mito fundador que Kaufmann engendra em seu “Três Arquitetos Revolucionários” tem uma face absolutamente sedutora (ainda que fruto de uma distorção), e me apresentava Ledoux como um excelente contexto para apresentar e discutir a questão da autonomia da arquitetura. Eu teria que mergulhar na intrincada trama do século XVIII e entender de que modo Ledoux era agente e paciente, ator e espectador, criador e produto do conjunto de fatos, discursos e ações que caracterizaram aquelas décadas turbulentas. Como ruído de fundo, a percepção pouco estruturada do uso ideológico do personagem Ledoux para apresentação de um conjunto de ideias apropriadas ao começo do século XX, e a frequente aparição de uma figura mal desenhada nos livros de Kaufmann (porque não era seu objetivo), e cujas lacunas despertavam sempre a minha curiosidade, como se uma parte importante de um *puzzle*, justamente aquela que daria sentido ao conjunto da imagem, não estivesse sobre a mesa. Esta figura é Jacques-François Blondel. É evidente que, em função do pouco tempo que me restara para reflexão e produção de um novo projeto de pesquisa, a partir do zero, não me possibilitou a identificação do erro em curso: a idéia de falar sobre a autonomia da arquitetura a partir de um arquiteto cujo pensamento e prática eram tão excêntricos em relação à média dos outros arquitetos⁴⁹⁸ era um caminho mais do que duvidoso. Evidente, também, o fato de que a Banca de Qualificação apontou esta enorme fragilidade daquele projeto. Enquanto ouvia os comentários dos membros da Banca, uma sensação de não estar muito longe do caminho certo, mas a certeza de não tê-lo alcançado, tomando uma vereda que não me levaria à produção de um trabalho consistente, chegando a um beco sem saída pouco mais à frente, com o aprofundamento das leituras e o desenvolvimento do texto. A Banca, em consonância com minha Orientadora, teve a percepção de que Blondel (uma intuição que já me seguia a partir de certo ponto, nas minhas indagações sobre Ledoux) seria o personagem mais adequado para protagonizar a pesquisa, e que a autonomia da arquitetura era, por fim, limitadora do estudo, visto que não abarcava a riqueza da discussão do campo disciplinar da arquitetura naquele século repleto de acontecimentos fundamentais para a redefinição deste campo. Tudo já tinha sido feito e tudo estava por fazer aos olhos daqueles arquitetos muito afinados com os filósofos, escritores e artistas que redesenharam as bases do pensamento ocidental ao longo do Iluminismo. A atividade de Blondel como professor, sua proeminência na formação de novas gerações de arquitetos e sua perseguição

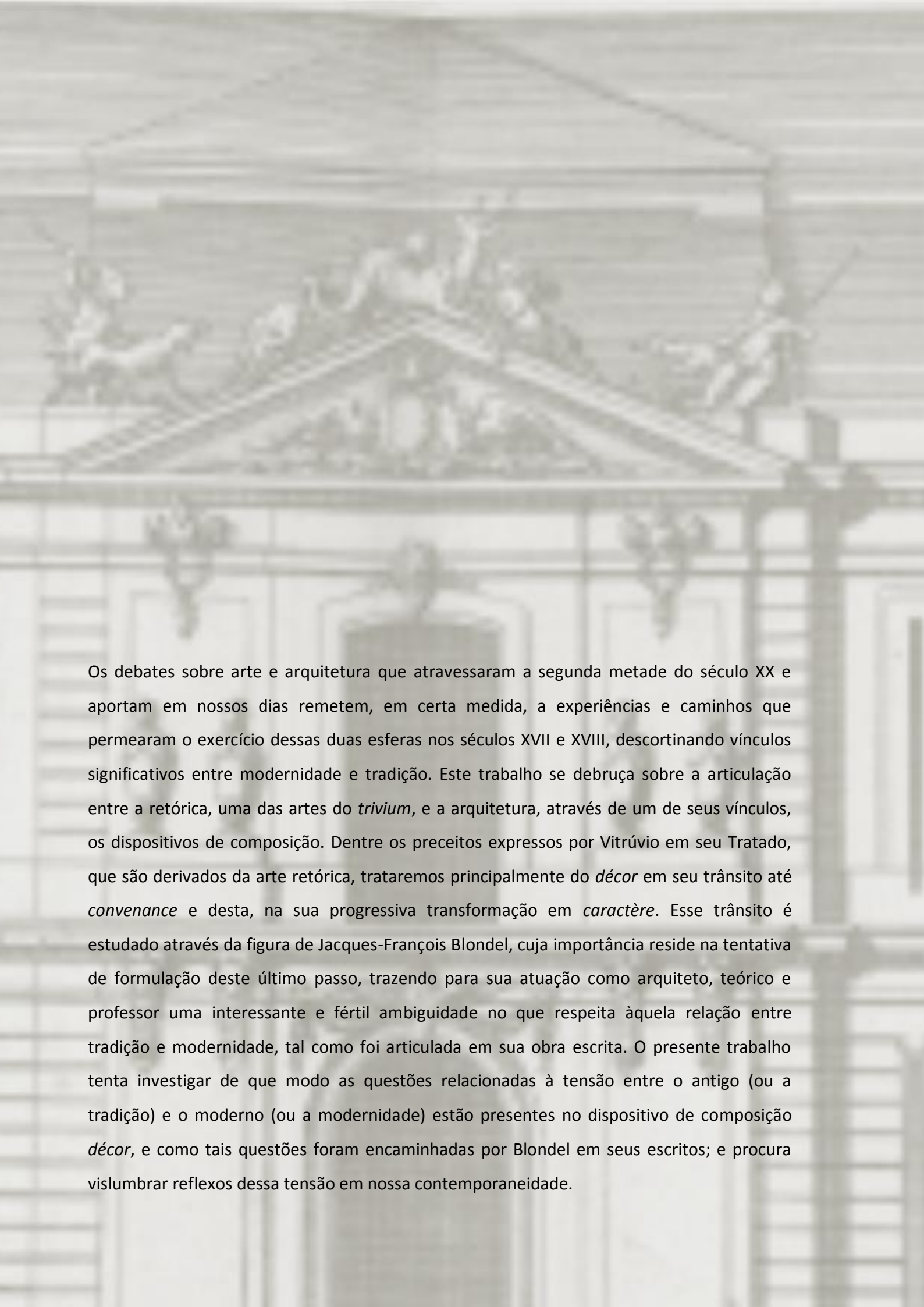
⁴⁹⁸ E, talvez, mais importante do que isso: Ledoux, ao fazer parte da plataforma estética de um momento de tantas “revoluções” (no sentido de ‘rotações’), situou-se num ponto extremo do processo, lançado pela força centrípeta do processo, que o tocou intensamente, em função da natureza de sua sensibilidade e do modo como a conduziu em seu exercício profissional.

da formulação de uma teoria que não fizesse da tradição uma letra morta, seu embate para a definição das bases do campo disciplinar, através de seu *Cours*, sua movimentação num quadro em que a própria concepção de tempo estava sendo redesenhada, mais do que o credenciavam para ocupar o centro deste estudo, como um 'arquiteto iluminista' representativo, definindo a *práxis* e o *logos* de sua atividade, agente determinante no trânsito das ideias, conforme já exposto ao longo deste trabalho.



Le Palais des Tuileries du côté de la Cour.

127



Os debates sobre arte e arquitetura que atravessaram a segunda metade do século XX e aportam em nossos dias remetem, em certa medida, a experiências e caminhos que permearam o exercício dessas duas esferas nos séculos XVII e XVIII, descortinando vínculos significativos entre modernidade e tradição. Este trabalho se debruça sobre a articulação entre a retórica, uma das artes do *trivium*, e a arquitetura, através de um de seus vínculos, os dispositivos de composição. Dentre os preceitos expressos por Vitrúvio em seu Tratado, que são derivados da arte retórica, trataremos principalmente do *décor* em seu trânsito até *convenance* e desta, na sua progressiva transformação em *caractère*. Esse trânsito é estudado através da figura de Jacques-François Blondel, cuja importância reside na tentativa de formulação deste último passo, trazendo para sua atuação como arquiteto, teórico e professor uma interessante e fértil ambiguidade no que respeita àquela relação entre tradição e modernidade, tal como foi articulada em sua obra escrita. O presente trabalho tenta investigar de que modo as questões relacionadas à tensão entre o antigo (ou a tradição) e o moderno (ou a modernidade) estão presentes no dispositivo de composição *décor*, e como tais questões foram encaminhadas por Blondel em seus escritos; e procura vislumbrar reflexos dessa tensão em nossa contemporaneidade.