

Coleção Estudos  
Dirigida por J. Guinsburg

ARH  
160

**Joseph Rykwert**

**A CASA DE ADÃO NO PARAÍSO**  
A IDÉIA DA CABANA PRIMITIVA NA HISTÓRIA DA  
ARQUITETURA

Equipe de realização – Tradução: Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D'Agostinho; Revisão de provas: Eloísa Graziela Franco de Oliveira; Índice Remissivo: Lutz Henrique Soares; Sobrecapa: Sérgio Kon; Produção: Ricardo Neves, Heda Maria Lopes e Raquel Fernandes Abranches.



EDITORA PERSPECTIVA

32

partes desse edifício, destinadas a diversos usos são dispostas ritorosamente, cada uma delas da maneira que deve ser, não diferirão entre si?<sup>22</sup> e assim por diante. O que deve ser evitado a todo custo é a imitação, doutina que ecoará posteriormente através de Ruskin: "Toda imitação tem sua origem na vaidade, e a vaidade é o flagelo da arquitetura", ele escreve, preconizando a utilização de "formas naturais e nacionais somente"<sup>23</sup>. Mas as formas propostas por Durand não são *nacionais*: pelo contrário, são *racionais*. Embora nunca tenha explicitado claramente o que esse termo significava, no clímax de sua exposição sobre o processo de *design* (ao início da terceira seção de seu *Précis*) ele exalta a variedade que se poderia obter jogando com as combinações possíveis de um repertório de formas fechadas<sup>24</sup>. Este é o ponto em que se torna aparente a natureza insidiosa – e contraditória – dos ensinamentos que Durand recebeu de seu mestre Boullée. Embora ele nunca estabeleça *a priori* sua predileção pelos corpos geométricos elementares (idéia sobre a qual retornarei mais tarde), é claro que, se recorre exclusivamente à geometria "elementar" para prover uma base "racional" à invenção formal, então deixa pouco lugar para os ornamentos, quaisquer que sejam. Ainda mais, como todos os manuais de arquitetura de seu tempo, e muitos dos posteriores, Durand dá instruções precisas sobre a sintaxe dos ordens, o que, não obstante, sente-se compelido a justificar retrospectivamente. Após explicar os detalhes das diferentes colunas e suas possíveis aplicações com respeito às propriedades dos materiais e ao clima, ele conclui: "Tais são as formas e as proporções que a natureza mesma das coisas nos tem recomendado para as principais partes dos ordens, bem como os hábitos que temos adquirido vendo os ordens antigos e suas imitações, e devemos cuidar para não fatigar os olhos com proporções estranhas". E continua afirmando que seu sistema de arquitetura econômico repousa sobre uma base mais sólida "que a imitação da cabana ou do corpo humano [...]. Simples e natural, é tão fácil de memorizar como de compreender"<sup>25</sup>.

Logo no início de seu ensaio Durand ironiza aqueles que escrevem sobre uma arquitetura cuja arte "não é construir edifícios úteis, mas decorá-los". Daí por que, ele prossegue afirmando, eles jogam com as ordens que os antigos nos legaram e que a maior parte da Europa adotou; e supõem que elas tenham origem na imitação do corpo humano e da cabana primitiva, que a maioria entre eles considerava como a essência da arquitetura. Proposição contra a qual ele reserva o grosso dos seus sarcasmos.

22. *Idem*, p. 19

23. Ruskin, *op. cit.*, p. 245.

24. Durand, *op. cit.*, vol. 1, pp. 90-91.

25. *Idem*, p. 58.

### 3. Positivo e Arbitrário

O alvo mais destacado do ataque de Durand foi o Abade Laugier, Marc-Antoine Laugier, um ex-jesuíta e *homme des lettres*, que se havia ocupado com temas arquitetônicos, aproximadamente uma geração antes. Em 1753, Laugier publicou seu primeiro *Essai sur l'architecture* [Ensaio sobre a Arquitetura], que foi reeditado, acompanhado de ilustrações, dois anos depois – justamente quando seu autor deixava a Companhia de Jesus. Alguns anos mais tarde, em 1765, ele publicava a segunda texto sobre o mesmo tema, *Observations sur l'architecture* [Observações sobre a Arquitetura], no qual procedia a uma revisão de algumas de suas primeiras formulações.

Porém, para Durand, o primeiro livro de Laugier, muito mais difundido, era um alvo conveniente e, como era esperado, é a partir do tema da imitação que ele trava a sua polémica com o abade.

Antes que pudesse formular sua própria visão de arquitetura, Durand acreditava ser necessário eliminar os argumentos que tratavam do amplo tema da mimesis, a imitação da natureza na arte. Ele resume sua atitude transgressora da seguinte forma:

Se a arquitetura deve agradar através da imitação, ela deve imitar a natureza da mesma forma que as outras artes. Portanto verificamos se a primeira cabana feita pelo homem era um objeto natural; se o corpo humano pode servir como um modelo para as ordens; e finalmente se as ordens são uma imitação da cabana e do corpo humano.

1. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, vol. 1, p. 9.

Já relatei anteriormente a tentativa de Durand de desvelilhar-se de uma analogia entre o corpo e o elemento coluna. Para iniciar sua argumentação a respeito da hipótese das ordens como imitação da cabana primitiva, Durand utiliza o texto supostamente auto-condenatório de Laugier que aparece logo no início do primeiro *Essai*, no qual o autor convida o leitor a refletir sobre

[...] o homem em suas origens primitivas, sem qualquer ajuda, sem outro guia além do instinto natural de suas necessidades! Ele deseja um lugar para acomodar-se. Ao lado de um córrego tranquilo, ele avista um prado; a relva fresca agrada seus olhos, a maciez o convide. Ele se aproxima, e reclinando sobre as cores radiantes desse tapete, pensa somente em desfrutar na paz, as dádivas da natureza, nada lhe falta e ele nada deseja, mas logo, o calor do sol começa a crestar-lo, forçando-o a procurar abrigo. A floresta vizinha oferece a frescura de suas sombras, ele corre para se esconder em seu interior, novamente satisfeito. Nesse ínterin, milhares de vapores que se haviam elevado em vários pontos se encontram e se agrupam: nuvens espessas escurecem o ar e temíveis chuvas escorrem em torrentes abaixo na deliciosa floresta. O homem, mal abrigado pelas folhas, não sabe como se defender do desconforto da umidade que parece atacá-lo por todos os lados. Uma caverna surge à sua frente: ele escorrega para dentro, sentindo-se protegido da chuva e encantado com sua descoberta. Mas novas inconveniências tomam essa moradia do mesmo modo desagradável; ele vive no escuro, obrigado a respirar o ar insalubre. Ele deixa a caverna, decidido a compensar com sua indústria as omissões e negligências da natureza. O homem deseja uma moradia que o abrigue sem enterrá-lo. Alguns galhos quebrados da floresta serão o material para seu propósito. Ele escolhe quatro dos mais fortes, erguendo-os perpendicularmente ao chão e formando um quadrado. Sobre esses quatro, ele apia quatro outros, dispostos de través e, acima desses, outros ainda, inclinados para ambos os lados e que se encontram num ponto no centro. Esse tipo de telhado é coberto com folhas espessas o suficiente para proteger tanto do sol como da chuva; e assim o homem se encontra alojado. É bem verdade que nessa casa, aberta por todos os lados, ele sofrerá os excessos do frio e do calor, mas então ele preencherá os espaços intermediários com colunas e assim se sentirá seguro.

A pequena cabana que acabou de descrever é o tipo sobre o qual são elaboradas todas as magnificências da arquitetura. [Pois] é pela aproximação à sua simplicidade de execução que os defeitos fundamentais são evitados e a verdadeira perfeição alcançada. As peças verticais de madeira sugerem a idéia das colunas, e as peças horizontais nelas apoiadas, os entablamentos. Finalmente, os elementos inclinados que formam o telhado resultam na idéia do frontão. Observe, portanto, aquilo que todos os mestres da arte têm professado.

Mas, apesar de confessos anteriores, é Laugier que elabora essa doutrina, de forma mais intensa, tornando-a o ponto cardial de seu ensinamento. A segunda edição dos *Essai* traz uma representação da arquitetura como uma figura feminina apontando para a cabana primitiva acima descrita, como um verdadeiro modelo para os arquitetos.

A mesma passagem prossegue: "Nunca existiu um princípio mais fértil em suas consequências; com ele como guia é fácil distinguir entre os elementos essenciais de uma ordem arquitetônica e os que são introduzidos somente pela necessidade ou acrescentados pelo capricho". Não há arcos, arcadas, pedestais, áticos, portas ou mesmo janelas na cabana elementar. Para ela, e consequentemente para toda a arquitetura, são essências somente a coluna, o entablamento e o

frontão. Laugier estava disposto a considerar os ditames da necessidade, ou seja, as paredes, as janelas, as portas etc., como elementos arquitetônicos. Estes, por não contribuírem de modo algum para a beleza essencial do edifício, são *licenças*, um termo que na antiga teoria da arquitetura foi aplicado em relação aos caracteres ornamentais que não eram consagrados pela antiguidade. São justamente essas licenças que Laugier condena por completo como acréscimos devidos ao capricho. Mesmo a pilastra, para a qual havia amplos precedentes na antiguidade romana, deveria ser abolida. Laugier foi ainda mais longe: para ele, as paredes e as pilastras deveriam ser aliviadas da tarefa de suportar cargas, sendo essa tarefa confiada unicamente à própria coluna; logo, é a cabana primitiva que instiga e garante. E Laugier exorta seu leitor: "não nos deixemos nunca perder de vista nossa pequena cabana."<sup>2</sup>

Os primeiros teóricos da arquitetura, como pretendo mostrar, se referiram um tanto quanto superficialmente às relações entre as origens da arquitetura e seus princípios, porém, para Laugier as origens desfrutavam de uma autoridade única. Considerando-se as inevitáveis diferenças entre os dois homens, e a desigualdade na escala de seus empreendimentos, a concepção da autoridade da cabana primitiva de Laugier não diverge do significado que Rousseau atribui à família, como arquétipo da organização social. Qualquer que tenha sido a autoridade conferida anteriormente à cabana, a formulação de Laugier é sancionada pela razão seduzida que foi pela antropologia contemporânea. Correndo o risco de demonstrar o óbvio, eu gostaria de particularizar as diferenças entre a descrição das origens de Laugier e Viollet-le-Duc. Assim, os primeiros homens de Viollet-le-Duc eram criaturas bestiais e brutais, dificilmente reconhecíveis como seres humanos e que se defendiam contra a violência da natureza hostil utilizando artefatos ineficazes. O homem primitivo de Laugier encontra-se à vontade na natureza. O riacho ao lado do qual ele se instala corre suavemente, o prado é verde e macio. Por vezes, o sol pode se tornar demasiado quente e a chuva insuportavelmente úmida, mas essas não são as condições essenciais da existência desse homem primitivo, ao contrário, são incidentes cujos inconvenientes são remediados com a construção da cabana, para a qual a caverna e a floresta são modelos nocionais. Assim, a cabana é construída a partir de troncos de árvores como colunas, sem a necessidade de qualquer obra de argila ou trançado; portanto, também pode ser considerada como uma mediação entre a natureza e a arte através do instinto e da razão agindo em uníssono. Com tudo isso, as filiações de Laugier tornam-se evidentes. No tempo do *Essai* ele já circulava entre os

2. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, p. 2.



A personificação da arquitetura e a cabana primitiva, segundo Laugier.

limites do círculo dos enciclopedistas. Sintomaticamente, ele descreve a si próprio como *philosophe* e *en philosophe* (como filósofo) que ele defende seu direito, em relação aos profissionais entredados pelo pragmatismo, de pronunciar as regras e os objetivos de uma arte como a arquitetura. Já me referi a uma certa semelhança entre o método dedutivo de Laugier e Rousseau. Contudo, apesar das similitudes entre os dois autores, coexistem certas diferenças, sob esse aspecto em particular, que devem ser notadas.

Eu o vejo – diz Rousseau sobre seu homem primitivo – como deveria ser quando surgiu pela mão da Natureza [...] Eu o vejo feliz sob um carvalho, revigorado ao lado do riacho mais próximo, encontrando pousada ao pé da mesma árvore que garantiu seu alimento: e assim, suas necessidades estão inteiramente satisfeitas<sup>3</sup>.

Como tantas das descrições sobre os primeiros estágios do homem, esta última apresenta um antecedente clássico respeitável: sua fonte imediata parece ter sido o *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* (1755), que Rousseau escreveu para a Academia de Dijon. Alguns anos antes, dirigindo-se à mesma Academia com o tema *A Contribuição da Arte e da Ciência para o Refinamento dos Modos* (o tema proposto pela academia resultou no *Discurso sobre as ciências e as artes*, 1750), ele havia sido ainda mais explícito:

Não é possível refletir sobre os costumes sem pretender lembrar a simplicidade dos tempos antigos. Eis aqui uma margem tranqüila de rio, vestida unicamente pelas mãos da natureza, para a qual os olhos se voltam incessantemente e da qual nos afastamos com pesar: num tempo em que homens inocentes e virtuosos rogavam aos deuses para que testemunhassem suas ações, uns e outros vivendo juntos nas mesmas cabanas. Mas logo os homens tornam-se perversos, e cansados dos espectadores embaraçosos, relegaram seus deuses para templos grandiosos. E, finalmente, os homens os expulsaram totalmente, para que pudessem eles próprios residir nesses templos, ou pelo menos, os templos dos deuses quase não se distinguiam mais das casas dos cidadãos. Então, foi alcançado o cume da degradação e o véio jamais foi levado tão longe como quando foi visto, por assim dizer, suportado por colunas de mármore e entalhado em capitéis coríntios<sup>4</sup>.

Observe que a imagem da tranqüila margem do rio sugere o mesmo local da primeira cabana de Laugier. Contudo, a cabana de Rousseau não representa um princípio arquitetônico, mas um princípio moral, o que era claro para todos, como se evidência pelas referências de Kant a esses conceitos, em sua obra *Crítica do Juízo* (1790), na passagem em que distingue por um lado os critérios morais e práticos de

3. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, em *Ouvres complètes*, vol. 4, pp. 134-135.

4. Rousseau, *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les Mœurs*, em *Ouvres complètes*, vol. 4, p. 22.

juízo e por outro, aqueles relativos ao gosto<sup>5</sup>. Rousseau recorre à metáfora para estabelecer uma outra diferenciação: entre o selvagem e o homem natural, a origem e a importância da atividade humana, a natureza da propriedade humana e os problemas contingentes da organização social e dos antagonismos entre os homens. Em outro texto, *Ensaio sobre a Origem da Língua* (1781), Rousseau volta ao tema da habitação do homem primitivo:

Suas cabanas acomodam todos os seus semelhantes: o forasteiro, a besta e o monstro são para ele todos iguais [...] Esses tempos de barbárie foram a idade de ouro, não porque os homens eram unidos, mas porque estavam separados. Cada qual, como é dito, considerava a si próprio como o mestre de tudo, pois nenhum homem conhecia ou desejava nada que não estivesse à mão... Os homens investiam uns contra os outros ao se encontrarem, contudo, raramente se encontravam. O estado de guerra era universal, mas a terra toda estava em paz.

E Rousseau continua mais adiante: "Antes de a terra ter sido repartida entre seus proprietários, ninguém cogitava em cultivá-la [...] O primeiro bolo a ser provado foi a comunhão entre os homens. Quando estes começaram a se fixar, eles roçaram um pequeno pedaço de chão ao redor de suas cabanas: era mais um jardim que um campo [...] e assim por diante. Mas é sempre a partir da família, acomodada em sua cabana primitiva que Rousseau concebe o desenvolvimento da sociedade humana.

Três ou quatro gerações antes, o Bispo Bénigne Bossuet, tutor e guardião do delfim Luís XIV, discursando sobre a história universal para seu protegido, assumiu que a construção assim como a agricultura, a criação de animais e a metalurgia, havia sido transmitida aos homens primitivos por seu criador. Para Bossuet, bem como, para muitos dos historiadores das origens que o seguiram, o homem nunca existiu em um estado de natureza puro. Quando o "homem natural" se tornou um elemento essencial do aparato filosófico, um pensador aparentemente *eroyant* como Condillac foi forçado a postular uma segunda queda pós-diluviana, quando a memória da revelação original e didática (e portanto contrária a qualquer estado de natureza) teria sido esquecida por certas famílias apartadas do tronco principal da humanidade, para desse modo justificar seu comportamento "natural" no mundo livre. O próprio Diderot recorreu a subterfúgos múltiplos para diferenciar o "homem da criação" do homem natural e inocente.

A razão pela qual o retorno às origens se converteu durante o século XVII na precondição de todo pensamento sistemático, foi freqüentemente objeto de discussão. Aqui, devo talvez assinalar que

5. Immanuel Kant, *On the Critique of Judgement*, em *Works*, vol. 5, pp. 280-281.
6. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, pp. 578-579.

as origens às quais Rousseau retorna para encontrar os tipos fundamentais do pensamento formal assumem uma condição "natural" frente à história, considerada "primitiva" e "original", mais propriamente no sentido conceitual que no sentido paleontológico. O método que Rousseau empregou, e recomendou a outros, na reconstrução do estado primal das coisas não era arqueológico, mas uma especulação apriorística. Mesmo aquilo que hoje chamáramos de campo de trabalho da antropologia somente o interessava casualmente em sua busca pelo nobre selvagem.

Apesar do homem primitivo de Laugier também ser alcançado por meio da especulação e não pela coleta de dados, ele não era absolutamente o mesmo de Rousseau. Este último, não estava preocupado com os detalhes construtivos dos edifícios, enquanto que para Laugier não interessava o contexto social do primeiro construtor que ele apresenta, à maneira de Locke, como sendo totalmente destituído de idéias inatas. Nesse estado de coisas, a reprodução das "construções" que a natureza oferecia como modelos, eram as respostas diretas do instinto e da reflexão às pressões dos elementos hostis da natureza. Portanto, a cabana primitiva, como Laugier a concebe, é a genuína destilação da natureza, induzida apenas pela necessidade, e desenvolvida por uma razão não adulterada. Logo, temos aqui uma garantia contra os costumes antiquados e caprichosos, bem como as extravagâncias de gosto pessoal. A cabana de Laugier estruturou uma teoria da arquitetura ancorada solidamente na natureza, satisfazendo ao mesmo tempo todas as exigências da razão: um guia para os futuros arquitetos, e como consequência também para os teóricos e *philosophes*; ou seja, uma teoria da arquitetura a partir de Newton (e Locke), intermediada por Condillac.

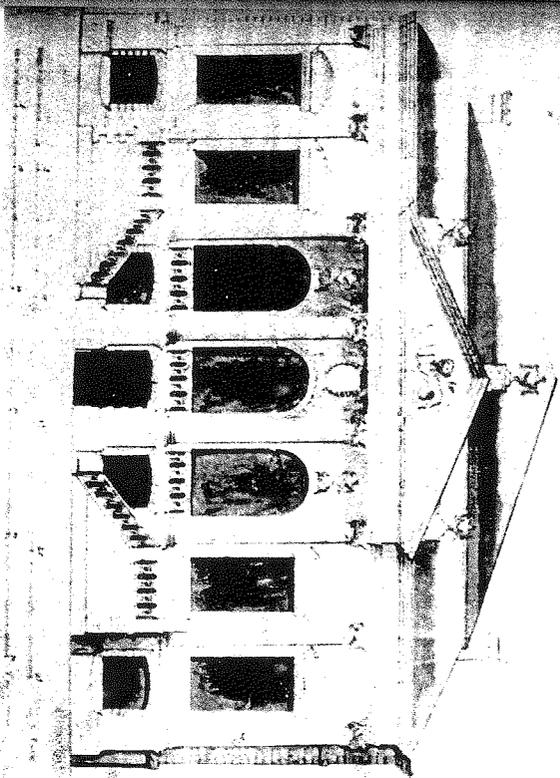
Contudo, os conceitos de natureza e de razão considerados não eram de todo universais; mesmo no círculo dos *philosophes* não havia um pensamento uniforme sobre a origem do homem e seu destino. A concepção moral das origens, desenvolvida por Rousseau, volta-se para o homem cujos modos eram virtuosos, pois havia nascido livre e estava feliz com os elementos essenciais que a natureza lhe havia oferecido; condições que poderiam ser recitadas pela emulação das características exteriores dessa existência, ou, em todo caso, aproximando-se delas assim como imaginaram os visionários milenaristas alguns séculos antes. Mas essa não é, de modo algum, a visão de Laugier. Ele não exorta seus contemporâneos a morar no tipo de cabana que descreve, e jamais atribui qualquer virtude moral, particular ao retorno à condição "natural". Para mim, quaisquer desses radicalismos ser-lhe-iam particularmente estranhos. A cabana primitiva é primitiva como conceito. Ela é a demonstração de um raciocínio apriorístico, formulado como uma crítica e um preceito, sem jamais se desviar na direção de uma "vida primitiva". As idéias de Laugier talvez possam

ser aproximadas à doutrina sensacionista, assim como foi formulada por Condillac – que assim como Laugier pretendia o retorno à vida das primeiras sensações – ou ainda, ao materialismo primitivo de La Mettrie.

Mas, não pretendo atribuir a Laugier uma formulação filosófica tão sofisticada ou definida. Sua concepção das origens e da natureza da construção poderia ser encontrada em quase todo o espectro dos enciclopedistas. Se Durand a via como um absurdo, não é tanto porque seu desenvolvimento lógico estava incorreto, mas porque seus postulados haviam se tornado incompreensíveis setenta anos mais tarde. Contudo, durante esse período os ensinamentos de Laugier transmitiram à geração de arquitetos, que os assimilaram, o significado do seu papel no fermento intelectual de seu tempo e a percepção de sua missão social, afetando profissionais moderados como Jacques-Ange Gabriel, até os visionários e utópicos, sensibilizando-os de modo tal que a refinada correção de Jacques-François Blondel jamais poderia fazê-lo: a pequena cabana de Laugier foi construída à beira do riacho de Rousseau.

Já na metade do século XVIII, as idéias de Laugier eram dominantes na França. Alhures, e uma geração antes na própria França, uma concepção, um tanto diversa da sociedade humana e do destino do homem prevalecia, tendo Leibniz como seu representante mais brilhante. Também defendida de modo idiossincrásico por Vico, mesmo Montesquieu arriscou-se a explorá-la, ela apresentava como pano de fundo a majestosa construção da história humana de Bossuet. Trata-se de uma concepção que faz do homem – em um processo que envolve o indivíduo e a sociedade, uma sociedade contínua a partir de Adão – um parceiro ativo que colabora com a providência para alcançar um propósito elevado, intemporal, mas ainda assim desco-nhecido.

Com maior liberdade essa concepção é representada de modo caricatural pelo Dr. Pangloss, de Voltaire. Esse personagem derrisório possui um quase contemporâneo, Carlo Lodoli, carmelita veneziano que buscou formular uma teoria arquitetônica. Os nomes de Lodoli e Laugier são frequentemente associados como representantes do protofuncionalismo. Contudo, suas idéias são bastante diversas. Laugier e Lodoli eram ambos polímatas, porém, enquanto Laugier publicava sem cessar tratados, sermões ou textos históricos, Lodoli por não ter jamais publicado qualquer texto, tornou-se conhecido como o Sócrates moderno. Ele se correspondia com Vico (cuja famosa autobiografia encomendou) e Montesquieu. Com sua morte, seus próprios escritos, incluindo – como se acredita – seu tratado de arquitetura, foram confiscados pelos inquisidores da República com a suspeita de nutrirem idéias sediciosas. Guardados sob um telhado com vazamen-



Desenho da Embaixada de Veneza, Istanbul. Atribuído a Andrea Memmo, Fondazione Cini, Veneza.

tos na Prombe, acabaram apodrecendo até a ilegitimidade? Com isso, suas teses foram difundidas, somente através dos escritos de seus discípulos, Andrea Memmo e Francesco Algarotti.

Enquanto Algarotti fornecia um relato um tanto quanto sofisticado dos ensinamentos de seu mentor, Memmo pretendia ser um literalista. Seu livro, loquaz e instigante, oferece ao leitor o conjunto da doutrina de Lodoli sobre *Como Construir com Solidez Científica e uma Elegância que não é Caprichosa*, conforme as palavras do título. A primeira edição aparece em Roma em 1786 e uma versão mais longa em Zara, em 1833. Mas Lodoli já havia falecido, com idade bastante avançada, em 1761, sendo assim, o ensaio de Algarotti, por adulterado que fosse, tem o mérito de ter sido composto antes de sua morte.

A postura de Laugier e Lodoli, em comum com alguns dos mais renomados pensadores do século XVIII, ignorou ou condenou as práticas correntes consideradas corruptas, propondo como solução o recurso aos princípios primitivos. Entretanto, a partir daí, suas concepções divergem imediatamente. Memmo registra essa diferença

7. Gianfranco Torcellan, *Una Figura della Venezia Settecentesca*. Andrea Memmo, p. 34.

Sec XVIII - obra do  
parceiro parmesino

quando discute a questão da origem das ordens. Tendo citado longamente a passagem de *Vitruvius* sobre o tema, ele merece a importância do autor carônico:

Padre Lodoli afirma que se *Vitruvius* possuísse uma inteligência mais viva e ampla, ele teria reconhecido que para compor sua história arquitetônica teria sido essencial que houvesse deixado seu refúgio e tivesse visitado [...] a antiga Eritria, os reinos de Nápóles e Sicília, tanto quanto o Egito e a Grécia [...] assim, talvez tivesse descoberto outros critérios que pudessem guiar alguns homens sábios por caminhos inexplorados, fazendo-os compreender que aqueles que começaram utilizando a pedra e o tijolo como materiais de construção, jamais se preocuparam em imitar as cabanas. Portanto, não seria possível, considerando-se a verdadeira história da arquitetura, afirmar com toda a segurança, e em relação a todas as suas manifestações, que esta fosse uma arte imitativa, e em modelo que se impôs tivesse sido a primeira construção de madeira. Mesmo admitindo, que a primeira invenção arquitetônica fosse imitada, então, como produto da inteligência humana e não da natureza (pois nos países orientais a pedra foi o primeiro material utilizado em construção), a cabana não deveria ser aceita como um modelo por qualquer um que entendesse como o primeiro artefato a substituir a natureza: no mais, de uma primeira invenção não é necessariamente o melhor [...].<sup>8</sup>

Nesse estílo inato, tão apreciado pelos *literari* do século XVIII, Memmo relembra que havia lido com grande aprovação a carta que Antonio Paoli (que publicaria o primeiro levantamento dos templos de Paestum) teria enviado a outro antiquário, Carlo Fea, reconhecido em nossos dias, sobretudo, como o editor e tradutor italiano de Winckelmann. A carta de Paoli figura no apêndice ao terceiro volume da edição de Fea. Memmo resume:

Ele [Paoli] prova, amparado pela autoridade dos textos sagrados, assim como dos autores profanos mais antigos e graças aos monumentos que ainda permanecem em pé, que entre os orientais a primeira arquitetura foi de pedra. Os egípcios foram os primeiros a construir em pedra, [lécnica] que os egípcios transmitiram aos fenícios e aos tios ou etruscos, de tal modo que essa arte da construção atendeu ao seu objetivo primário, que é a solidez e a durabilidade dos edifícios.<sup>9</sup>

Paoli acreditava, e evidentemente Memmo considerava que isso estava de acordo com as idéias de Lodoli, que a primitiva ordem dórica teria suas origens no Egito; que no palácio de Assuero teriam sido utilizadas colunas em combinação com arcos (um forte argumento contra Laugier); que a arquitetura etrusca teria surgido antes que as ordens tivessem sido concebidas; e que o cânone das três ordens não teria sido formulado completamente antes da época de Pércles. De fato, os poemas homéricos não fazem menção aos edifícios de pedra; louvando os carpinteiros e não os arquitetos. Paoli, por sua vez, cita outro escritor seu contemporâneo, David le Roy, que sustentava que

a mestria apresentada pelos carpinteiros gregos na construção das casas de madeira era absolutamente notável.

Mas não posso compreender realmente – Paoli continua – como ele [le Roy] pode afirmar, glorificando tal nação, que ela nos fornecia um modelo ao traduzir diretamente em pedra, aquilo que até então foi trabalhado na madeira; não posso perceber como proporções convenientes para o trabalho em madeira poderiam, sequer, serem adaptadas à pedra.<sup>10</sup>

Paoli escrevia essas palavras nos anos de 1780: Lodoli e Laugier estavam ambos mortos, mas a questão sobre a qual divergiam permanecia bastante viva, adquirindo uma nova importância devido ao incipiente nacionalismo do período. Frente aos recém-descobertos protótipos gregos – que até então tinham por referência a arquitetura romana –, certos italianos advogaram a originalidade etrusca e sua independência com respeito aos gregos. A essa originalidade poderia ser atribuída, ainda, uma ancestralidade imemorial que remontava à primeira arquitetura em pedra dos egípcios – inventada em 549, após o dilúvio conforme a popular cronologia estabelecida no século VIII por George o Syncellus – e assim, poder-se-ia considerá-la como derivando diretamente das mesmas fontes da arquitetura grega<sup>11</sup>. Os romanos, como herdeiros diretos dos etruscos convertiam-se portanto nos mediadores da principal corrente da arquitetura tradicional, da qual a arquitetura grega era um mero afluente. Essa era para os antiquários italianos mais que uma simples questão de orgulho nacional, comprometidos que estavam em registrar e exaltar os tesouros de sua nação, sofrida e politicamente fragmentada de longa data.

Essas especulações conflitavam com as diversas cronologias subscritas e estabelecidas no século XVII; mesmo o grande Newton publicou, ele próprio, uma, a qual por vezes foi tentado a considerar como sua maior realização. A maioria desses escritores parecia seguir o jesuíta espanhol Villalpanda, que assegurava que não poderia ter havido uma arquitetura verdadeira, ou seja, em pedra, anterior ao templo de Jerusalém (cujas especificações haviam sido, afinal, ditadas a Salomão pelo próprio Deus). Contudo, a arquitetura egípcia e tudo o que era egípcio em geral exerciam uma enorme fascinação, e mesmo as Escrituras corroboravam a pretensão dos egípcios de serem a primeira de todas as nações civilizadas. Os hieróglifos, conhecidos na Europa por cobrirem as superfícies dos obeliscos que pontuavam a topografia de Roma, exerciam uma atração particular. Várias tentativas foram realizadas para decifrá-los e reconstruir seu significado, acreditando-se que encerravam uma sabedoria antiga e secreta cuja chave havia sido perdida, ou de algum modo extraviada. Todos

8. Andrea Memmo, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, vol. 1, pp. 291-292.

9. *Idem*, pp. 295-297.

10. J. J. Winckelmann, *Storia delle Arti e del Disegno Presso gli Antichi*, vol. 3, p. 178.

11. (P. Jacopo Belgrado), *Dell'Architettura Egiziana*, p. XXXV.

os autores herméticos a eles se referiram. Diversos artistas acreditaram terem encontrado essa chave e como um exemplo precoce, temos Bramante que compôs uma inscrição hieroglífica. As referências feitas à arquitetura egípcia pelas antigas autoridades, tais como Plínio, Tácito e os geógrafos, foram minuciosamente examinadas na busca por descrições que pudessem ser reconstruídas.

A paixão oitocentista pelas coisas do Egito não se limitou a Itália. O próprio Rousseau reproduz antigas idéias sobre os hieroglíficos em seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas*: "Desde que aprendemos a gesticular esquecemos as artes pantomímicas, pela mesma razão que, não obstante todos os nossos admiráveis gramáticos, já não compreendemos os símbolos egípcios [...] aquilo que os antigos diziam brilhantemente, não era expresso em palavras, mas colocado à mostra". E mais adiante, no mesmo ensaio:

Parece mais provável que os primeiros gestos tinham sido ditados pela necessidade, as primeiras palavras arrancadas pela paixão [...] o gênio das línguas orientais, as mais antigas que conhecemos, mostra que a interpretação de seu desenvolvimento na forma de um progresso didática não é verdadeira. A linguagem do homem primitivo é descrita como se fosse a linguagem de gémetras; mas vemos tratar-se de uma linguagem de poetas!<sup>12</sup>

Apesar de Rousseau encontrar-se aqui empenhado na questão fundamental à filosofia do século XVIII – e que novamente se tornou traçada a partir de um campo que exerceu seu comentário ao longo durante o século XVIII: as especulações dos primeiros franco-maçons e rosas-cruzes sobre Isis, que apresentavam como correlativos obras-primas como *A Flauta Mágica*. Para os historiadores da arquitetura, a arquitetura egípcia era fonte de duplo encantamento: se os egípcios haviam inventado os edifícios de pedra, então essa arquitetura de pedra encarnava sua sabedoria imemorial. Os etruscos, tendo aprendido com os egípcios a arte da construção em pedra e a sabedoria que esta preservou, haviam deixado no solo italiano exemplares mais nobres e dignos da emulação dos modernos que as recém-descobertas edificações gregas podiam oferecer, visto que derivavam de cabanas de madeira. Alguns, como o arquiteto e gravador G. B. Piranesi, levaram este argumento ainda mais além. Piranesi foi o mais ardente dos romanistas; ou melhor, ele é quem quer que tenha escrito os textos que ofuscou com as imensas águas-fortes que os acompanhavam: seja ele somente o jesuíta Contucci, ou um grupo de intratáveis estudiosos italianos defendendo seu patrimônio nacional<sup>13</sup> como sugere Focillon, ou ainda, o próprio Piranesi. Seja quem tenha sido, a virtude

12. Rousseau, *L'origine des langues*, p. 505.

13. Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, pp. 80-81.

arquitectônica que essas gravuras pareciam exaltar, acima de qualquer outra, era a da *magnificenza*, que os gregos copiadores das obras de madeira, evidentemente, jamais poderiam alcançar. Piranesi conseguiu representar os vestígios da antiguidade de forma tão convincentemente magnífica, que os viajantes (como Goethe e Flaxman) que as conheciam através de suas gravuras muito lamentariam a insignificância como a mistéria das próprias ruínas.

Piranesi reservou sua fúria particular (e ele bem podia ser bastante imperterto) para David Le Roy com quem Memmo já se havia confrontado sutilmente, rejeitando e considerando absurda e enganosa a doutrina segundo a qual os edifícios de pedra descenderiam das construções de madeira. A sua contestação se faz recorrente na grande obra dedicada à magnificência da arquitetura romana, na qual expõe os ácidos comentários de Mariette, *connaisseur* e crítico francês, publicados em forma de artigo numa revista literária francesa; expondo-a ainda ao ridículo no "Diálogo sobre Arquitetura" que se inicia com um dos alvos preferidos de Piranesi, o comentário de Montesquieu de que "um edifício sobrearregado de ornamentos é um enigma para os olhos, assim como um poema confuso é um enigma para o intelecto".

Na visão de Piranesi, o arquiteto era livre para "inventar" o ornamento: isto é, adaptar aos seus propósitos vasos, carnefens, candelabros e assim por diante. A fantasia poderia alcançar livremente quaisquer fragmentos da antiguidade, pois a variedade era o objetivo do ornamento. Com o ornamento o olhar usufruía um *prazer distinto*, que se somava àquele essencial que a arquitetura desnuda apresentava. Mas Piranesi também tinha um outro propósito em vista: estabelecer a superioridade da arte romana como derivada dos nativos etruscos e, mais remotamente, dos egípcios, que foram os primeiros a conceber uma arquitetura pétreo, em contraposição aos gregos cujos templos teriam origem – como acreditava Virúvio – nas primitivas cabanas de madeira. Por isso, Piranesi envolveu-se tanto, polemizando a posição que ele atribuía aos arquitetos "rigoristas", segundo a qual todos deveriam "viver em cabanas de madeira, nas quais, alguns acreditavam, os gregos haviam encontrado os modelos para adornar sua arquitetura"<sup>14</sup>. Uma vez mais, é Le Roy que Piranesi assume como seu principal alvo. Porém, por trás do primeiro, surge neste momento o ubíquo Laugier.

Não existem evidências de que Piranesi tenha, efetivamente, lido o *Essai* de Laugier, mesmo que provavelmente deva ter se deparado com bastante frequência com o livro e as idéias que dele derivam.

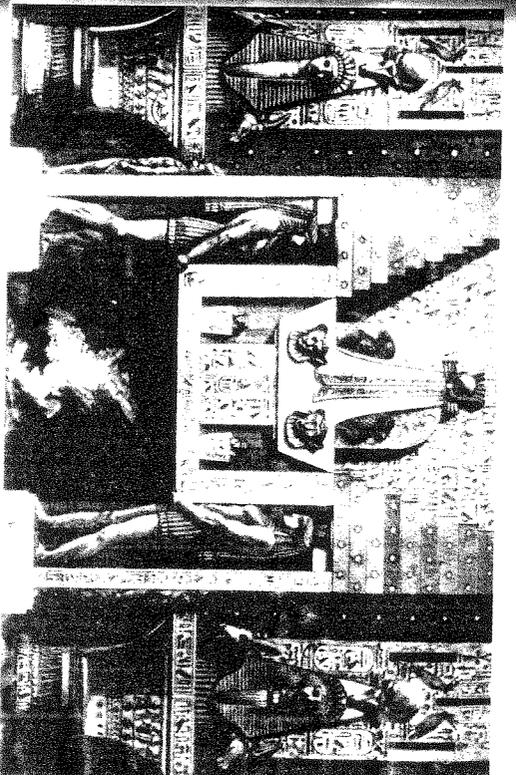
14. Giovanni Battista Piranesi, *Osservazioni di G. B. P. sopra le Lettere di M. Mariette*, p. 10.

Piranesi: Gravura XIV, da série *Carceri*.

entre seus conhecidos na Academia Francesa. Com certeza, Francesco Milizia conhecia o livro, cujos argumentos são muitas vezes lidos como aqueles de Protopirio, o jovem protagonista do diálogo de Piranesi conhecido como *Parere sull'architettura*. Esse diálogo é o centro do *Remarks on Mariette's Letter* [Considerações acerca da Carta de Mariette], sobre o qual já me referi anteriormente. Protopirio é um dialético um tanto desastrado e inexperiente, facilmente confundido pelo outro protagonista, o vigoroso mestre piranesiano, Didascalico. Este último se revela furioso e, tendo comprovado – da maneira criptolangeriana – que as novas regras não permitiriam quaisquer das características usuais dos edifícios, questiona retoricamente,

Bem, escolha Signor Protopirio, qual delas irá derrubar? As paredes ou as colunas? Não respondas? Eu derrubarei tudo. Iniciando com edifícios sem paredes, e a seguir edifícios sem colunas, ou pilares, sem frisas, sem cornijas, sem abóbodas, sem telhados: tudo raso, plano, um lote vazio.

A fluência, o humor malicioso e o afiado jogo de palavras relembram por vezes o loquaz Memmo; além disso, o conceito piranesiano de *magnificenza* provavelmente deve algo a Lodoli. Contudo, mais interessante é o contraste entre a frieza ativa do Protopirio miliziano e a arquitetura estruturalmente magnífica cujos prazeres são repercutidos e diversificados por um ornamento livre e caprichoso (ornamento que pulula em toda parte), semando a suspeita de que essa arquitetura representa a doutrina de Lodoli revirada de per-

Piranesi: Lareira egípcia, da série *Cammini*.

nas para o ar. Eu não tenho dúvidas de que Piranesi, em sua juventude, tenha tido suficiente conhecimento das idéias de Lodoli, pois Matteo Luchesi, seu tio e mentor, era amigo e até mesmo sócio de Temanza, o neopalladiano pedante e um dos mais cáusticos e persistentes oponentes de Lodoli.

O principal argumento de Piranesi pressupõe que os romanos teriam aprendido arquitetura com os etruscos e não com os gregos, para ele, a força irresistível da arquitetura romana residia tanto em sua nudez como em sua grandeza. Como não podia deixar de ser, ele descreveu pontes, aquedutos e estradas, assim como templos e túneis; nutrido uma admiração particular por construções em abóbodas, como a *Cloaca Maxima* e o "emissarium" do lago Albano, obra que no século anterior havia sido atribuída aos demônios pelo jesuíta e miólogo Athanasius Kircher<sup>15</sup>. O uso econômico e soberbo da pedra "conforme com a sua natureza" lhe parecia tão admirável quanto a magnitude e a nudez dos edifícios. Lodoli teria se posicionado do mesmo modo. Na realidade, a mesma questão se traduz em termos visuais na conhecida coleção de gravuras de Piranesi, os *Carceri*, cujas imensas estruturas a relegavam imediatamente ao reino da decoração teatral caso fossem julgadas conforme os fundos disponíveis, na época, para as construções, mas que, por outro lado, eram pro-

15. Athanasius Kirchner, *Latium, id est Nova et Parallelia Latii tum veteris tum Novi Descriptio*, p. 40.

vavelmente a aproximação mais exata a um estilo de arquitetura lodoliana.

Piranesi planejou uma extensa obra sobre a introdução e o desenvolvimento das belas artes na Europa, na qual pretendia vindicar os romanos, os etruscos, bem como os egípcios em relação às pretensões dos gregos. Ele nunca foi além da introdução, mas retomou o tema da arquitetura egípcia em seu prefácio a uma série de projetos de lajeiras em estilo egípcio, a maioria delas gigantescas. Apesar de nesse texto ele jamais ter se comprometido claramente em avaliar o que os etruscos haviam aprendido com os egípcios (talvez porque le Roy, sua *bête noir*, havia escrito bastante sobre o tema), ele não se furtou a elogiar o mistério e a majestade dos monumentos egípcios, e o impressionante caráter sagrado de seus hieróglifos. O prefácio inteiro é lido quase como um comentário sobre um aforismo de Vico: "Os homens primitivos inicialmente sentiam sem articular, depois articularam os encantos e as emoções de suas almas, e finalmente refletiram com a mente pura"<sup>16</sup>. Entretanto, o propósito que Piranesi tinha em vista era mais insidioso que o de Vico, pois, em um certo sentido, a obra completa da *Vedute, Magnificenze e Carcere* é um vasto *memento mori* por uma grandeza que foi outrora e que talvez jamais voltará a ser, não poderá ser novamente. Ele pretendia utilizar não somente o vasto e o sublime, no sentido burkeano, mas sustentou efetivamente (nos *Cammini*) que a dor do terror era um elemento essencial do prazer: "Do medo brota o prazer" ele afirma, justificando aquelas imensas máquinas ornamentais cobertas por hieróglifos indecifráveis e ladeadas por "apoios" inescrutáveis, figuras semi-humanas que teriam reduzido a nada o salão mais espaçoso e nobre<sup>17</sup>, o que deve ser entendido claramente como o ecoar de sentimentos burkeanos. Burke acreditava que o sublime era "uma espécie de encanto repleto de horror, uma espécie de tranquilidade tingida pelo terror"<sup>18</sup>. Uma vez que a arte lida com duas categorias de paixões: aquelas relativas ao jogo social, nas quais a beleza é o ingrediente essencial, e aquelas estimuladas pelo instinto de autopreservação, nas quais predominam o terror e a dor, ele considera que a apreciação do sublime é estimulada quando se recorda, na tranquilidade, o terror pela autopreservação ameaçada. Enquanto Burke discutia a importância do sublime com base em considerações psicológicas aporísticas, o historiador napolitano Giovanni Battista Vico "historicizou" o papel que

o terror representou nas origens das artes, e particularmente da fala, como deveri descrever mais adiante.

Em relação ao débito dos romanos para com os gregos, Piranesi reconhecia que os gregos tiveram alguma influência sobre a arquitetura romana, uma influência que ele considerava como exclusivamente tardia, além de decadente e prejudicial, conduzindo à caótica ornamentação dos edifícios do fim do período imperial.

Para Lodoli essa atitude não seria estranha. Ele próprio (ou melhor, Memmo, seguindo a Paoli e reivindicando a autoridade do velho mestre) sustentava que os etruscos, haviam herdado dos egípcios e dos fenícios sua habilidade de construir em pedra. Sob essa perspectiva, os gregos, permanecendo atados às formas da madeira, teriam produzido uma arquitetura irracional e bastante deficiente. O aforismo preferido de Lodoli afirmava que a verdade era mais antiga que os antigos e mais antiga do que os povos orientais ou gregos, ou seus pórticos e cabanas. Portando, ele dizia:

Não somente os filósofos mais imparciais, mas também os antiquários deveriam amá-la [...]. Agora, mesmo que eu duvide – ele continuava – que o raciocínio não deveria dar sempre preferência à verdade sobre a antiguidade, mesmo não sendo a verdade a mais antiga entre as duas, eu continuaria a ponderar se aqueles primeiros antigos, cujo exemplo desejamos seguir, aperfeiçoaram tudo aquilo que havia para ser aperfeiçoado: ou seja, se teriam harmonizado em pedra todas aquelas proporções, que em conjunto reúnem a máxima resistência possível com a suprema beleza<sup>19</sup>.

Lodoli acreditava que a habilidade do arquiteto devia concentrar-se no funcionamento mecânico da estrutura: "A arquitetura é uma ciência abstrata e prática que pretende estabelecer, mediante o raciocínio, uma prática adequada e as justas proporções dos artefatos, descobrindo através da experiência a natureza dos materiais que a compõe"<sup>20</sup>. Contudo, como nos foi relatado por seus admiradores, Lodoli apresentava um interesse apenas superficial em relação ao modo pelo qual o edifício seria utilizado. Ele chegou a criar o que chamou de cadeira "orgânica", cujo assento e encosto eram duros e côncavos para amoldar-se à forma do corpo humano. Ao apresentá-la ao proprietário de um dos maiores palácios venezianos ele enumerou suas vantagens: "Os sarnichelistas e os palladianos imitavam os antigos do mesmo modo que aqueles artesãos que executaram vossas enormes poltronas, sem jamais questionarem as regras ditadas pelo simples bom senso, obrigando todos a sofrerem o desconforto. Esculpi, envernizai, e dourai, tanto quanto gostaríeis para satisfazer vosso luxo necessário [sic], mas sem esquecer o conforto e a solidez.

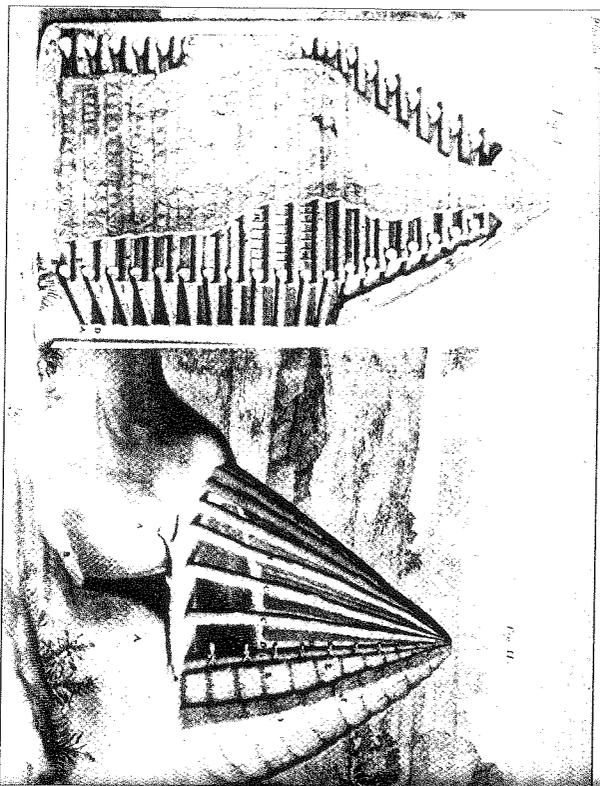
16. Giovanni Battista Vico, *La scienza nuova*, in *Opere*, vol. 5, p. 97

17. Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere di adornar i cammini ed ogni altre parte degli edifici deumate dall'architettura etiziana, etrusca e greca*, p. 7.

18. Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, em *Works*, vol. 1, p. 24.

19. Memmo, *op. cit.*, vol. 2, p. 117 a

20. *Idem*, vol. 1, p. 275



Cabanas primitivas. Fig. I, cabanas colquidas; fig. II, cabanas frías. Reconstruídas por Claude Perrault, a partir da descrição de Vitruvius.

E porque as casas não poderiam ser construídas tão racionalmente como essas cadeiras? Semai-vos nessa cadeira, a seguir sentai-vos na outra e vós decidiréis imediatamente se é mais cômodo seguir a autoridade dos antigos ou abandoná-la pela razão.<sup>21</sup>

E ainda assim Lodoi não era um utilitarista. A necessidade não era imposta pela utilidade, ela era ditada pela razão, considerando as leis da estrutura em função dos materiais. O ornamento era uma questão de gosto e costume (*l'uso fa legge*, como havia afirmado Piranesi em seu *Diálogo*). Nesse aspecto ele foi de encontro aos preceitos de um teórico ao qual devia tanto, o abade de Cordemoy. Cordemoy se mostrava tolerante em relação ao ornamento e, ainda assim, acreditava que o bom gosto, que por si ditava as formas ornamentais, deveria basear-se justamente no exemplo dos antigos. A interpretação de Cordemoy sobre os antigos remontava à regra das ordens de Claude Perrault, formulada por este em seu tratado sobre o mesmo tema, assim como em sua edição do Vitruvius, edição que definiu um modelo de esplendor e erudição durante todo o século – e

que sem dúvida, também foi consultada por Lodoi, e exaltada pelo Marquês Giovanni Poleni sobre todas as outras, em sua primeira bibliografia vitruviana<sup>22</sup>. Porém, convém lembrar, que apesar do respeito de Perrault pelos antigos, ele mantinha sua independência, reconhecendo ter traduzido Vitruvius livremente e aperfeiçoado a sua prosa. A sua postura frente a Vitruvius era coerente com tudo o que apoiava: Charles, seu irmão e íntimo colaborador, foi o porta-voz dos “modernos” na “querrela entre antigos e modernos” que se tornaria a *cause célèbre* da Paris literária do fim do século XVII, tendo Boileau como seu principal oponente.

Também deve ser assinalado que mesmo os “modernos” não rejeitavam a imitação dos modelos antigos, o que constituía, de todo modo, um lugar-comum na historiografia da época. A história era geralmente ensinada e aprendida a partir de exemplos; donde a fascinação exercida por Plutarco. A diferença entre os “modernos” e os “antigos” encontrava-se, sobretudo, no grau de liberdade que o êmulos podia se permitir ao tratar do passado. Para os “modernos” a razão emanava de um *coûtume*, era independente da história, transcendendo-a. Para os “antigos”, e eu resumo sua posição ao nível da cartatura, a razão era imanente à história, e mais particularmente à história antiga, que se deslocava sobre os trilhos de uma seqüência mítica quase que atemporal.

Assim, como um “moderno”, Claude Perrault se permitiu “racionalizar”, simplificando as proporções das ordens em um único cânone<sup>23</sup>. Somente poucos anos antes Roland Fréart, Sieur de Chambray (cujo irmão Paulo, Sieur de Chantelou, escreveu o famoso relato da visita de Bernini a Paris), julgou necessário oferecer em seu manual sobre ordens quinze a vinte exemplos de cada uma delas, tal como eram encontradas nas antigas construções e especificadas nos manuais da época.

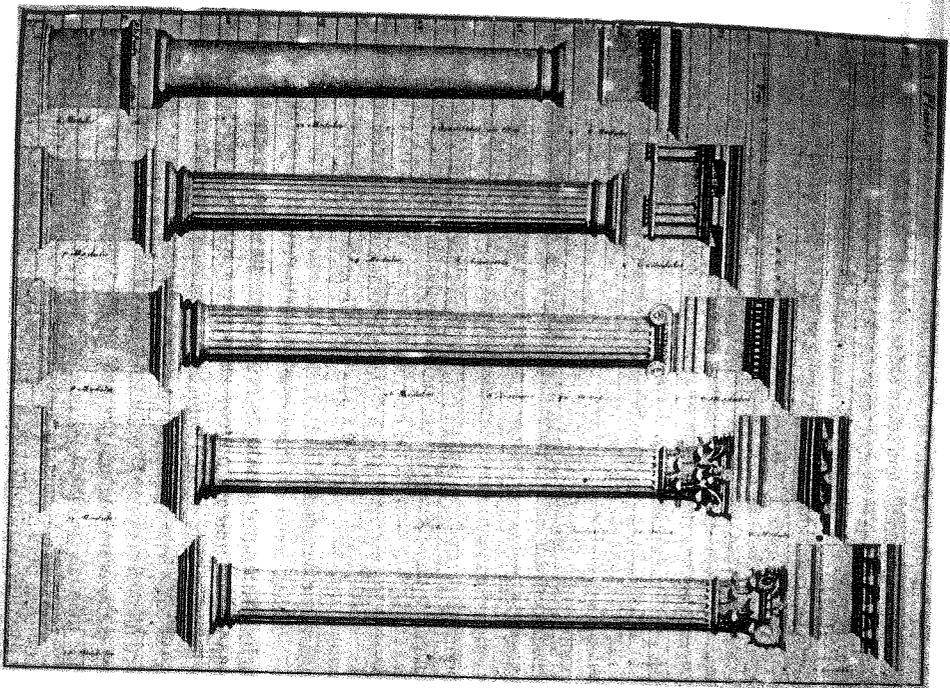
Perrault não possuía tantos escrúpulos. As ordens não pertenciam à essência da arquitetura, afinal a essência deveria produzir aquelas belezas que ele acreditava “positivas e convincentes”<sup>24</sup>. Estas últimas se opunham às belezas “arbitrárias”, que dependiam de uma intenção (*volonté*) para atribuir uma certa proporção, forma e configuração aos elementos, que poderiam ainda adquirir outras atribuições sem parecem deformadas. Esses elementos, não se mostrariam agradáveis por uma razão evidente para todos, mas somente pelo hábito e pela relação que o intelecto estabelece entre dois objetos de natureza diversa, “cujo princípio é o fundamento natural da fé, a qual não é mais que

22. Giovanni Poleni, *Exercitationes Vitruvianae*, p. 120.

23. Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la méthode des anciens*, 1683, p. vii.

24. *Idem*, p. vii.

21. *Idem*, pp. 84-85; cf. Massimo Petrocchi, *Razionalismo Architettonico e Razionalismo Storico-grafico*, pp. 21-22.



Canone simplificado dos ordens, segundo Claude Perrault.

o efeito de um juízo prévio, pelo qual a boa opinião que temos sobre alguém que nos assegura de uma verdade, que nos é desconhecida, nos dispõe a não duvidar dele [...]”<sup>25</sup>.

As belezas “positivas, convincentes e racionais” são, conforme Perrault, de uma natureza diversa:

A riqueza de material, a grandeza e a magnificência do edifício, a execução adequada e cuidada e a *symétrie* que significa [em francês] o tipo de proporção que produz uma beleza evidente e notável [*remarquable*]; pois existem duas classes de proporção, uma das quais é difícil de perceber consistindo em uma relação racional das partes proporcionais, tal qual a das dimensões das diferentes partes entre si ou com o todo [...] A outra classe de proporção, denominada *symétrie*, e que consiste na relação que as partes mantêm em conjunto em função da igualdade e partidade de seu número, tamanho e sua posição, é uma questão evidente, cujas deficiências não se pode deixar de notar<sup>26</sup>.

Perrault deixa bastante claro aqui que as belezas “positivas e convincentes” requerem para a sua realização somente o bom senso, enquanto que as demais, arbitrárias, requerem a habilidade de um arquiteto treinado.

O bom gosto baseia-se no conhecimento da primeira, e da segunda classe de beleza, mas é certo [*comzant*] que a familiaridade com a beleza arbitrária é mais característica da formação daquilo que se conhece como gosto, e que por si só distingue os verdadeiros arquitetos daqueles que não o são<sup>27</sup>.

E contudo, o fundamento da beleza arbitrária é evanescente: “Nem imitação da natureza, nem a razão, nem o senso comum são [...] a causa (*le fondement*) destas belezas que são percebidas nas proporções, na disposição ou combinação das partes de uma coluna. E nenhuma outra explicação, além do costume pode ser encontrada sobre o prazer que encontramos nela”<sup>28</sup>. Como as ordens são – em um certo sentido – o produto resultante das modas que se transformam nos vários momentos históricos, Perrault não via razão alguma para a existência de todas as confusas variantes dos sistemas antigo e moderno: de modo que ele reduziu às cinco ordens em uma única regra simplificada.

Resulta bastante interessante que Charles Perrault, o irmão caçula de Claude, ofereça uma ilustração gráfica desse mesmo argumento em seu *Paralelo entre os Antigos e os Modernos*, que surgiu cinco anos depois das *Ordonnance*. O *Paralelo* adota o formato de uma longa conversa entre um *Président* [presidente], um *Abbé* [abade] e um *Chevalier* [cavaleiro]. Eles discutem detalhadamente as artes e as ciências. Ao tratarem da arquitetura, o *Président* sustenta

25. *Idem*, p. viii.

26. *Idem*, p. vi.

27. *Idem*, p. xii.

28. *Idem*, p. x.

que os edifícios famosos que haviam visto assim o eram unicamente por serem cópia fiel do antigo, enquanto o *Abbé* afirma que a imitação nada tem a ver com o fato, e que os edifícios modernos eram muito superiores. O *Président* considera essas palavras como uma mostra de ingratidão para com os inventores da arquitetura, pois sem todos os componentes das ordens esses edifícios não seriam tão belos. O *Abbé* concorda, mas afirma:

Se em um discurso não existissem metáforas, nem apóstrofes, nem hipéboles, ou quaisquer outras figuras retóricas, este discurso não poderia ser visto como uma obra de eloquência: (e contudo, não se pode deduzir) que aqueles que formulam as regras que regem estas figuras retóricas tenham a preferência em relação aos grandes oradores que as utilizam [...]. O caso das cinco ordens da arquitetura é o mesmo [...]. O elogio ao bom arquiteto não é conferido pelo uso de colunas, pilares e cornijas, mas por tê-los utilizado com discernimento.

O *Président* aceita a comparação entre retórica e arquitetura. “É natural no homem”, ele afirma “criar figuras retóricas; os iroqueses o fazem e em maior abundância que os melhores oradores europeus. Mas esses mesmos iroqueses não empregam colunas [...] em suas construções.”

O *Abbé* reconhece que os iroqueses não fazem uso das ordens clássicas, “mas eles empregam troncos de árvores que são as primeiras colunas que os homens utilizaram, e constroem seus telhados projetados para além das paredes, formando uma espécie de cornija [...]”<sup>29</sup>. Enquanto o *Président* elabora esse argumento, surge uma disputa a respeito de uma analogia ulterior com o corpo humano. O *Abbé* nega que tal analogia possa ser reconhecida entre as ordens, cujas origens são arbitrarias e sua continuidade determinada pela convenção. A diferença entre as ordens é devido simplesmente ao fato de que, após descartarem todos aqueles troncos bastante atarracados e curtos e aqueles demasiadamente compridos e fracos, ainda restava aos antigos uma grande variedade de árvores que podiam ser aproveitadas, donde as variações de proporções entre as ordens. O que leva o *Abbé* a repetir a controvérsia da beleza “positiva” em oposição à “arbitrária”, pela qual Charles Perrault – através do *Abbé* – segue fielmente seu irmão. Ele rejeita a tentativa do *Président* de impingir aos antigos qualquer sistema complexo, e tampouco admite a analogia entre as ordens clássicas, cujas proporções podem variar enormemente, e as ordens da música clássica, tão precisas na especificação dos intervalos. Entretanto, afirma, “as cinco ordens da arquitetura, bem-medidas e bem-deseenhadas, estavam ao alcance de todos,

29. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, vol. 1, p. 128.

sendo mais fácil tomá-las dos livros em que estavam gravadas do que buscar uma palavra no dicionário”<sup>30</sup>.

O *Abbé* prossegue então elogiando a moderna técnica de corte de pedras, que suscitava paixões na França (onde tratados versando sobre geometria descritiva aplicada ao corte de pedras eram publicados em grande número), como exemplificado pela fachada de Claude Perrault para o Louvre que, ele sustenta, pode ser facilmente comparada com as abóbadas em tijolo e estuque dos antigos. Essa espécie de comentário provocaria a ira de Piranesi, mesmo se em outras questões, como em sua atitude ante a responsabilidade do arquiteto para com o ornamento e as proporções das superfícies, seguisse Perrault passo a passo<sup>31</sup>.

O leitor terá notado quão difundido tornou-se o modelo do argumento de Perrault que foi adotado não somente por Piranesi, mas por Cordemoy, Lodoli e muitos outros. Laugier também chegou a utilizá-lo – porém voltando-o contra seus autores.

Já me referi à participação de Vico na formação dessas idéias. Seus escritos não foram amplamente conhecidos até o século XIX, mas suas concepções sobre as origens da arquitetura apresentam aqui um certo interesse. Vico tampouco acreditava que os antigos eram dotados de alguma sabedoria especialmente revelada. Além disso, de acordo com ele, os gregos e os egípcios não deveriam serem considerados como “os” antigos. Teriam existido quatro grandes nações “genúis” antigas: os egípcios, os síltas, os caldeus e os chineses, todas descendentes dos filhos de Noé, mesmo que não de sua progênie legítima, formada pelos hebreus, os quais (por sua vida ordenada e hábitos puros) continuaram a linha genealógica que Deus havia iniciado com Adão e Noé depois dele, e que também é a nossa. Os bastardos de seus filhos foram rejeitados por suas mães e nutridos pelos seus nítaros de suas próprias fezes, nas quais rolaram desamparados no princípio, para depois, endurecidos pela vida da floresta primitiva, converterem-se em gigantes que viviam de acordo com a natureza – uma prefiguração da segunda queda de Condillac. Sobre suas moradias, Vico não tem muito a dizer. Ele menciona, assim como os teóricos da arquitetura, cavernas e cabanas que se situavam geralmente nas proximidades de fontes permanentes, comentando também que os etruscos teriam sido ensinados pelos egípcios. Mas Vico ainda expõe uma outra idéia que lhe é própria.

Os homens naturais e pós-diluvianos se acreditavam sós no mundo. Algum tempo após o dilúvio, quando a umidade se havia dispersado, emanações secas ou ainda substâncias flamejantes ele-

30. *Idem*, p. 159.

31. *Idem*, pp. 167-169.

varam-se da terra aos ares, produzindo trovões e relâmpagos. Vico acreditava que isso deveria ter sido catastrófico. Os poucos gigantes, levantando seus olhos descobriram o céu,

e como a natureza humana está construída de tal modo que atribui sua própria natureza aos efeitos [...] e como a sua natureza era a de homens plenos de vigorosas forças corporais, que expressavam suas paixões violentas gritando e gemendo [*brulhando*], eles imaginaram que havia no céu um enorme corpo animado [...].<sup>32</sup>

O medo é a origem da consciência do outro. Vico assim acreditava, e muitos outros historiadores mais recentes da religião sustentam essa mesma hipótese, embora de um modo mais sofisticado. Porém, no século XVIII, essa emoção particular foi envolvida pelo conceito de prazer, e em especial do prazer estético. Sem dúvida, foi esse sentimento complexo que inspirou as imensas autopsias, feitas por Piranesi, dos detritos da magnificência romana; a sua criação de espaços complexos e opressivos nos quais figuras anamizadas eram encarceradas, exauridas e até mesmo torturadas; e ainda as enormes chamínés em estilo egípcio, decoradas com falsas inscrições hieroglíficas (Champollion decifrou a pedra Roseta na trinta anos depois). A sensação de mistério evocada pelas indecifráveis combinações de símbolos, claramente planejaadas para serem reconhecidas, era por si mesma algo belo: a própria estranheza e a grandeza do Egito sugeria o já citado comentário de Piranesi: "Do medo, brota o prazer", que Vico poderia ter repetido.

Outra das idéias de Vico (mesmo que apresentando antecedentes mais remotos) é examinada por Quatremère de Quincy (a quem já havia me referido no capítulo anterior) em seu primeiro livro importante, um tratado sobre arquitetura egípcia.<sup>33</sup> Naquele tempo, ele afirmava que não poderia haver algo como uma arquitetura absolutamente original, uma hipótese que — como já assinali anteriormente — ele modificaria. Ao contrário, para ele existiam três arquétipos consuetudinários: a tenda, a caverna e a cabana ou a obra de carpintaria.

A tenda é adotada pelos chineses e celtas, porém resulta em uma arquitetura demasiado leve e artificiosa para permitir sua imitação. A caverna é o arquétipo egípcio, desembocando em uma arquitetura demasiadamente pesada e bastante indiferenciada para merecer aprovação. A estrutura de madeira, que foi adotada e aperfeiçoada pelos gregos é a única digna de ser imitada. O conceito será desenvolvido mais adiante, pelos primeiros autores do século XIX. Soane, em suas preleções na Academia Real, em 1809, seguiu de perto os passos do mais importante teórico da academia francesa, Jacques-François

32. Vico, *op. cit.*, vol. 5, p. 97.

33. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne*, pp. 239-241.

Blondel, quando se tratava de descrever a origem dos três tipos de arquitetura, relacionando, todavia o caráter das moradias primitivas com as principais atividades humanas: caçadores em cavernas, pastores em tendas, agricultores em cabanas adequadas.<sup>34</sup>

O leitor reconhecerá que aqui, *in nuce*, encontra-se a geografia histórica da arquitetura, tal como seria desenvolvida por Semper e sistematizada por Strzygowski. Contudo, voltando a Quatremère, ele percebeu que a madeira era o material perfeito para uma arquitetura que era ao mesmo tempo diferenciada e durável. Antes de a cabana poder ser imitada em pedra, ela deveria ser racionalizada e desenvolvida. Tanto engenho foi estimulado e consumido nesse refinamento, que "a própria escola de carpintaria poderia fazer da arquitetura uma arte racional". E ele continua: "a transposição da madeira para a pedra constitui, portanto, a causa principal do prazer que a arquitetura grega nos proporciona, e este prazer é exatamente o mesmo que consideramos tão desejável nas outras artes da imitação."<sup>35</sup>

Naturalmente Quatremère rejeita, de imediato, os argumentos de Lodoli. Mas é contra o Lodoli de Memmo que ele se volta, enquanto o Conde Francesco Algarotti, o segundo discípulo de Lodoli, é mencionado com aprovação; e ainda assim, apesar de Quatremère concordar com Algarotti sobre a virtude particular das construções que apresentam uma estrutura de madeira, eles divergem quanto à questão da imitação. Para Algarotti a arquitetura parecia apresentar-se como uma manifestação completamente distinta da pintura, poesia ou da música.

Em um certo sentido, essas necessitam somente abrir seus olhos, contemplar os objetos ao seu redor, e a partir destes estabelecer um sistema de imitação. A arquitetura, por outro lado, deve elevar-se através do intelecto e deduzir seu sistema de imitação a partir de idéias sobre elementos mais universais e afastados da vista humana. Também se pode afirmar, com razão, que entre as artes a arquitetura ocupa o mesmo lugar ocupado pela metafísica entre as ciências. Contudo, apesar das diferenças entre as artes, a perfeição da arquitetura coincide com a das demais artes, já que suas produções também devem apresentar variedade e unidade.<sup>36</sup>

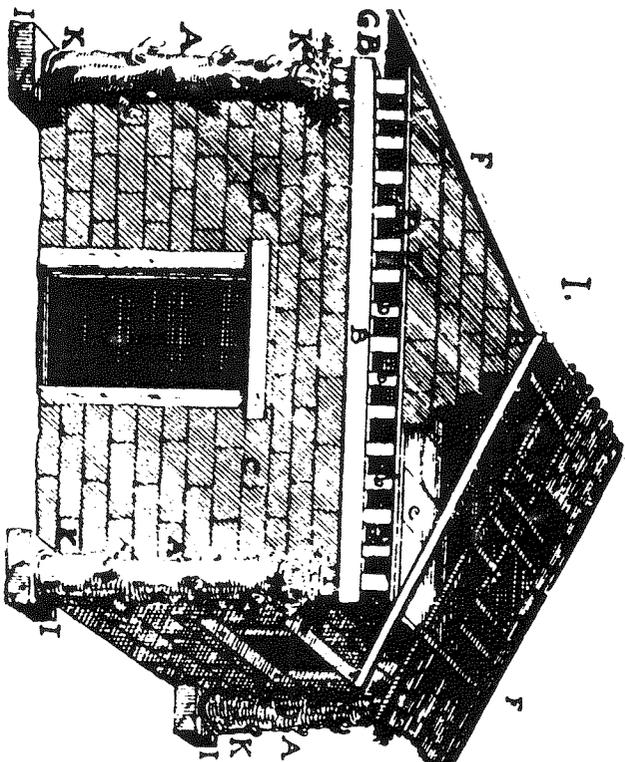
Um lugar comum pretensioso conclui o pomposo preâmbulo. E, de fato, a conclusão de todo o ensaio é igualmente pretenciosa: "Mesmo que os arquitetos tenham mentido, e o filósofo tenha pregado [Lodoli é o filósofo ora referenciado] ainda assim será o caso de afirmar que a mentira é mais bela que a verdade."<sup>37</sup>

34. Sir John Soane, *Lectures on Architecture, as Delivered to the Students of the Royal Academy from 1809 to 1836*, pp. 17-20.

35. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 241.

36. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Architettura*, em *Opere Scelte*, vol. 1, p. 20.

37. *Idem*, p. 37.

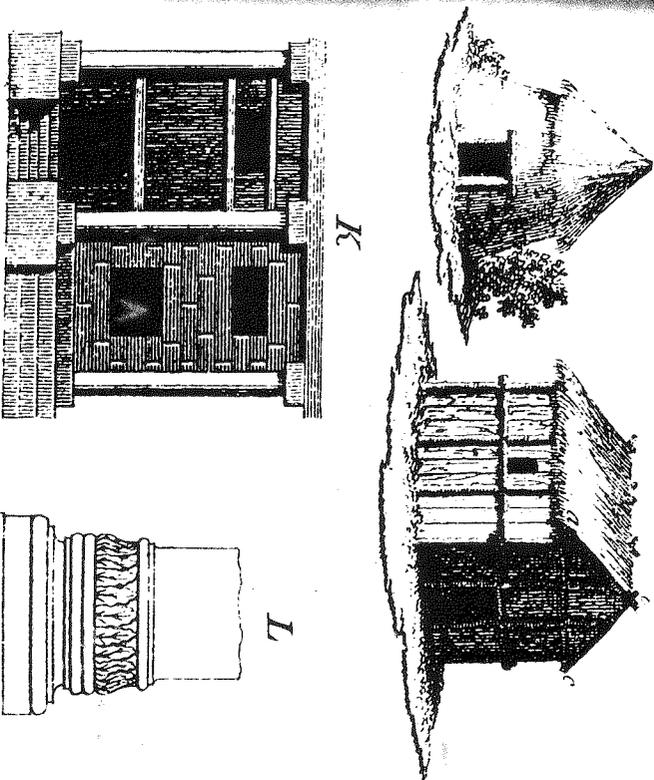


A cabana primitiva, segundo J.-F. Blondel.

Algarotti trata como um todo a arquitetura egípcia, chinesa e grega. Na arquitetura chinesa ocorrem colunas sem capitéis, do mesmo modo que na grega existem colunas sem bases, ambas demonstrando o estado primitivo da carpintaria na construção, assim como o costume egípcio (e, estranhamente, Algarotti cita Scamozzi como autoridade no tema) de apresentar colunas sem base ou capitel.

Algarotti argumenta que de modo geral a construção em madeira é o único modo de construção *racional*. Se a natureza da pedra fosse respeitada, aberturas de tamanho apropriado seriam impossíveis, pois os lintéis de pedra devem, necessariamente, ser curtos. Com certeza, eles poderiam ser substituídos por arcos, mas apesar da natureza apresentar estes modelos nas cavernas, os arcos teriam reduzido a construção a uma uniformidade entadonha.

Algarotti faz uma breve referência a Laugier, sendo evidente que apesar da deferência ao "filósofo", ou simplesmente à "filosofia" com a qual introduz as opiniões de Lodoli, ele é muito influenciado por Laugier. Bastante curioso é o fato de que em relação à questão das estrias ele concorde com Frézier, adversário de Laugier, e com o teórico Jacques-François Blondel, para quem todo o tema das ori-



Cabanas primitivas e a origem das ordens, segundo Milizia.

gens é redutível a uma breve referência no início de seu extenso e vigoroso tratado:

Indubavelmente, no princípio os homens fizeram para si abrigos contra os rigores das estações e os ataques dos animais ferozes. Com esse objetivo, eles construíram para si cabanas e choupanas: juncos, canas, galhos de árvores, folhas e cascas, assim como argila, eram quase que os únicos materiais que empregavam para construir suas moradias.

Conforme as famílias cresciam, suas amorfas moradias tornavam-se maiores. Tão logo os homens sentiram as necessidades oriundas da sociedade, aprenderam a providenciar moradias de maior conforto e durabilidade. Nesse momento, também suas moradias, que até então se espalhavam pelos imensos desertos, foram agrupadas em aldeias, que logo se converteram em burgos e finalmente se transformaram em cidades. Assim que os homens congregaram-se nas cidades, tiveram de se defender dos ataques de seus vizinhos, contra os quais levantaram sólidas fortificações, construíram muros, escavaram fossos e erigiram torres. Não satisfeitos com os produtos que encontravam em suas próprias regiões, os homens desejaram enriquecer-se com tudo aquilo que a natureza permitia aos territórios mais distantes produzirem [...] Tal é a origem dos três tipos de arquitetura, a civil, a militar e a naval.<sup>38</sup>

38. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. 1, pp. 3-4.

Esse resumo conciso foi de certa forma o precursor daquele de Durand, pois surge a partir de uma série de conferências; porém, enquanto Durand acredita ser necessário desperder páginas e páginas negando a visão mimética da arquitetura e todas as especulações ventiladas ao longo do século XVIII em torno da cabana primitiva, Blondel ainda podia contentar-se com uma referência lacônica. Ele possuía idéias muito pouco precisas a respeito da evolução de sua arte, acreditando que os egípcios começaram construindo com juncos entrelaçados e os gregos com argila seca ao sol. Enquanto os gregos teriam evoluído para a madeira criando a verdadeira arquitetura "antiga", os egípcios por falta de madeira em seu território teriam "saltado" para a pedra e o mármore, sem passar pela etapa essencial da carpintaria. Tudo isso é considerado como irrefutável. Deve-se assinalar, no primeiro parágrafo, a análise rousseauiana, desprovida de quaisquer implicações morais, e portanto, quase que invertida. Porém, mais curiosa é a nota de rodapé desse parágrafo:

No final do século XV, e no início do XVI, a cidade de Moscou não possuía uma única casa edificada em pedra, somente cabanas construídas a partir de toras de madeira e cobertas por limo. As casas no Peru são construídas da mesma forma em nossos dias. Aquelas dos islandeses são construídas com pequenos pedregos de pedra ou rocha construídos com limo e massa. Os abissínicos constroem suas cabanas unicamente com barro composto por terra e palha. Na Monomótapa as moradas são todas de madeira. Finalmente existem povos que, seja por não disporem de outros materiais, seja por carecerem de um certo tipo de conhecimento, constroem suas cabanas a partir de ossos e peles de quadrúpedes e monstros marinhos<sup>39</sup>.

No livro de Blondel, essa espécie de informações permanece marginal. O estilo grandioso não necessitava considerar o irrelévante: fosse o passado primitivo ou, de modo geral, tudo aquilo que não era clássico. Escrevendo duas gerações mais tarde, Quatremère de Quincy, apesar de toda a sua devoção para com os gregos, acreditava ser necessário sistematizar o material de Blondel, integrando-o à sua argumentação principal em termos geográficos como já demonstrarei.

Na geração intermediária essa classificação seria relacionada à atividade predominante de cada sociedade primitiva. Entrementes, um autor influente tentou conciliar as diferentes posturas. Este era Francesco Milizia, o "Dom Quixote da beleza absoluta", discípulo de Mengs e Winckelmann, e o inimigo do barroco sob todas formas. No prefácio de seu *Vida dos mais Célebres Arquitetos* (Vite dei più Celebrati Architetti - publicado pela primeira vez em Roma, em 1768), ele já admitia que a construção era um produto inevitável do instinto humano:

39. *Idem*, p. 5.

O homem é impellido a construir sem muita reflexão, assim como é impellido a beber, a se preservar e perpetuar-se, do mesmo modo que os animais são impellidos a cantar, voar ou nadar. E que distância existe entre o instinto e a arte e entre a arte e a ciência!

Muitos séculos passaram em cabanas, umas cônicas, outras cúbicas com diferentes variantes. Essa primeira forma de construir, que todavia não constitui um verdadeiro ofício e muito menos uma ciência da construção [isto é, arquitetura], renovou-se repetidas vezes, mesmo nas partes mais civilizadas da Europa [...] Construindo ora de um modo, ora de outro [...] atendendo primeiramente à comodidade, em seguida à solidez e finalmente à beleza [...] a arte da construção foi finalmente desenvolvida [...] Os rudimentos dessa arte foram estabelecidos na Ásia e no Egito [...] [nos monumentos gregos, porém] parece surgir algo mais que apenas arte; pois a passagem da arte para a ciência parece estar aqui subentendida<sup>40</sup>.

Milizia define a arte como "um sistema de conhecimento reduzido a regras positivas e invariáveis, independentes dos juízos caprichosos", enquanto a ciência é "o conhecimento das relações que um certo número de fatos pode manter entre si". Esses fatos são revelados exclusivamente pelos sentidos, entretanto, Milizia declara que o caráter primitivo das primeiras descobertas não deveria levar-nos a depreciar os esforços de nossos antepassados remotos.

Embora fossem trabalhadores simples e rudes, devemos considerá-los como as mais importantes mentes de seu tempo. Talvez, se Palladio tivesse vivido antes do Dilúvio, todo o esforço de seu gênio teria se direcionado para montar alguma cabana miserável [...] assim como o notável Newton, que descobriu como medir o universo e calcular o infânto, poderia ter exaurido todos os recursos de seu conhecimento contando até dez [...] Toda arte e ciência nascem da necessidade, cabendo ao desejo pelo progresso, seu lento e obscuro crescimento. E matéria da filosofia aperfeiçoá-la<sup>41</sup>.

Tudo isso serve como uma introdução à conhecida hipótese, formulada concisamente por Milizia, de que se os gregos foram os primeiros mestres da ciência e da arte da construção, eles devem ter iniciado com a cabana, presente em suas mentes e sob suas vistas, de modo que após aperfeiçoá-la, eles a traduziram para a pedra.

As ordens, na visão de Milizia, assim como na de Perrault, eram diferenciadas, em razão da variação do tamanho das árvores. Ele acrescenta um comentário pessoal, sugerindo que os arcos e abóbadas derivariam dos consoles acrescentados nos cantos dos troncos das árvores, com o objetivo de suportar maiores cargas. Milizia prossegue deduzindo a origem de cada detalhe da construção em pedra, inclusive as escadas e suas balaustradas, a partir da construção da cabana de madeira. Com respeito às paredes, ele não se mostra tão radical como Laugier, acreditando que, no princípio, estas tivessem sido executadas com tábuas, toras ou pedra não lavrada, dando origem aos diversos tipos de superfícies murárias. A combinação de uma parede com uma coluna teria dado origem à arquitetura de *bas-relief*.

40. Francesco Milizia, *Memorie degli ArchitettiAmmichi e Moderni*, vol. 1, p. 1.

41. *Idem*, p. v.

(baixo-relevo), na qual a coluna não se destaca da parede, mas nela se encontra quase que enterrada.

Portanto, a arquitetura – ele continua – é uma arte de imitação, assim como todas as outras artes. A única diferença está no fato de que algumas entre elas possuem um modelo natural no qual seu sistema de imitação se fundamenta. A arquitetura carece de tal modelo, porém a indústria dos homens lhe ofereceu um alternativo quando estes ergueram suas primeiras moradas.

### O método consistiria em

imitar para nosso uso e prazer uma seleção de partes naturais perfeitas, que constituem um conjunto perfeito tal como não se pode encontrar na natureza. Esta última não forma jamais um conjunto perfeito, pelo menos não conforme nosso modo de pensar, contudo, espalhou aqui e acolá fragmentos perfeitos, que o homem de gosto e gênio escolhe e combina da maneira mais adequada conforme seu objeto, moldando-o em um todo uniforme [isto compõe] conhecido como "natureza bela" [*Bella Natura*]<sup>42</sup>.

A distância e a dificuldade em reconstruir o modelo original, quase natural, levam aos frequentes períodos de decadência da arquitetura. Milizia propõe nove princípios, os quais, afirma, são "positivos, constantes e gerais, porque pertencem à própria natureza das coisas e do bom senso, e considerados em conjunto formam a verdadeira beleza essencial da arquitetura. Porém, se perdidos de vista, adens arquitetura. Não é ciência ou arte, mas se transforma em moda, capricho e loucura"<sup>43</sup>. O primeiro princípio é a simetria, mais ou menos como Perrault a definiu; a seguir temos a unidade e a variedade, governadas pelo lema virtuviiano "euritmia". O terceiro, é o princípio familiar do decoro. O quarto, formulado quase em termos lodolianos, implica que na arquitetura, filha da necessidade, tudo deve parecer como necessário e "tudo o que é feito tendo o ornamento como único objetivo é corrupto". No quinto princípio, as ordens são justificadas não como ornamento, mas como o esqueleto da construção; portanto podem ser definidas (e aqui Milizia utiliza itálicas para maior ênfase) como "ornamentos necessários produzidos pela própria natureza da construção" aos quais devem subordinar-se todos os demais ornamentos. Novamente, como o ornamento deve ser resultado da necessidade, nada que não tenha uma função exata no edifício ou que não esteja integrado à sua estrutura pode ser visto; "portanto, tudo aquilo que for representado também deve ser funcional". Como consequência, o sétimo postula que "nada deve ser feito sem que existam bons motivos para tanto". No oitavo princípio, explicita-se o significado desses motivos: eles devem derivar da origem e análise da cabana, exemplo da

42. *Idem*, pp. xi-xii.

43. *Idem*, p. xii.

arquitetura primitiva natural, a cabana que deu lugar à bela arte da imitação, ou seja a arquitetura civil. Tudo – e esse trecho é novamente itálico – deve ser fundamentado na verdade ou no plausível [*versimile*]. Aquilo que não pode existir na verdade e na realidade não deve ser aprovado, mesmo tendo sido introduzido pelo bem das aparências"<sup>44</sup>.

O último princípio ecoa novamente as teorias de Lodoli: a autoridade do passado não deve jamais ser empregada para impedir alguém que seguir exclusivamente a razão.

O preâmbulo do *Vida dos mais Célebres Arquitetos* se amplia no prefácio ao tratado de arquitetura civil, que também está dominado pelo conceito da beleza ideal, cuja formulação Milizia deriva dos autores franceses – talvez do tratado do abade Betteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (As Belas Artes Reduzidas a um Único Princípio). Esse esforço "newtoniano" intenta incorporar conceitos tomados sincreticamente de Lodoli, Laugier, Blondel e outros notáveis teóricos. A erudição de Milizia é vasta e ele faz citações de maneira abundante, porém sem atar-se de modo algum da doutrina que já transcrevi, fornece novas definições dos conceitos essenciais. Tendo reafirmado que a perfeição da arquitetura, assim como de todas as belas artes, está na imitação da *Bella Natura*, ele continua declarando que a imitação é

a representação artificial de um objeto; a natureza cega não imita, é a arte que imita [...] a imitação pode ser rigorosa ou livre. Aquela que imita a natureza, rigorosa e fielmente, tal como ela é, é – como sempre foi – apenas seu historiador, mas aquela que a compõe, exagera, altera e a embeleza é seu poeta<sup>45</sup>.

Mais adiante, ele amplia esse conceito: imitar a "natureza bela" é o mesmo que imitar a seleção das partes naturais, cada qual perfeita em si mesma e integrada em um todo perfeito, algo que não pode ser encontrado na natureza. O homem de gosto e gênio, tendo bem observado a natureza, escolherá aquelas partes dispersas aqui e acolá, entre os fenômenos naturais, que lhe pareçam melhor e mais adequadas ao seu objeto; ele as transformará em um todo perfeito. Esse todo perfeito é aquilo que é conhecido como natureza bela. Todo o conjunto é imaginado, porém seu fundamento é totalmente natural. "Tudo é natureza", afirma Pope, "mas natureza reduzida à perfeição e ao método. Isso é imitação livre ou imitação poética".

A arte, afirma Milizia, apropria-se daqueles objetos que apesar de serem mais vívidos em seu estado natural, evocam maior prazer quando imitados,

44. *Idem*, pp. xiii-xv.

45. Francesco Milizia, *Principii di Architettura Civile*, vol. 1, p. 34.

porque a imitação determina a distância adequada entre eles e nós, de modo que experimentamos a emoção sem que ela nos perturbe [...] Portanto, aquelas artes que são chamadas de belas artes [*bellæ arti*] e que têm por objeto a natureza bela [*Bella Natura*]. Ora, o primeiro artefato primitivo, a cabana, é um protótipo da arquitetura, pois a partir desse modelo rústico a arquitetura deverá eleger as partes mais belas, bem imitadas, enobrecendo-as, dispondo-as segundo uma ordem natural, que também seja apropriada ao uso do edifício, de modo que da variedade dos membros, combinados com o devido respeito ao propósito, deve resultar um todo agradável<sup>46</sup>.

Tendo repetido todas essas idéias já conhecidas sobre os princípios que deveriam governar a arquitetura, Milizia finaliza invocando os arquitetos a não esquecerem as origens humildes de sua arte, para que não se transformem nos pavorosos *nouveaux riches*, que se expõem ao ridículo simulando nobres ascendências.

Todas as minhas citações procedem do primeiro volume do tratado de Milizia, o qual se ocupa da beleza na arquitetura. O segundo volume trata da comodidade e o terceiro, da construção dos edifícios. Milizia inverte deliberadamente a ordem dos conceitos da citação virruviana: comodidade, solidez e prazer. O fato de relegar a construção dos edifícios ao último volume, não significava que o livro carecia de informação técnica; o pequeno tratado alcançou grande popularidade e foi utilizado por muitos arquitetos, tanto pela erudição do primeiro volume como pelas informações técnicas contidas no último. Mas o leitor que se recorda dos ataques de Durand à concepção da arquitetura como uma arte de imitação poderá ver em Milizia, cujo tratado foi reeditado pela quarta e última vez muito tempo depois da conferência de Durand, uma testemunha sobrevida da vitalidade desse conceito.

Entretanto, o visionário e professor Etienne-Louis Boullée, mestre de Durand, já reconhecia as demais dificuldades inerentes à versão das origens arquitetônicas oferecida por Milizia. Ele dirigiu seu ataque contra aquele que, apesar de falecido, era um notório e formidável oponente: Claude Perrault. Boullée desenterra uma famosa disputa acadêmica na qual o mais velho dos Blondel, François (sem qualquer relação com Jacques-François, o "jovem" Blondel), havia fracassado em apresentar uma argumentação adequada a favor da origem natural da beleza da arquitetura, e o argumento de Perrault teve de ser ponto por ponto, novamente contestado<sup>47</sup>. Boullée acreditava que a arte mediava a natureza bruta através do gosto. "O gosto é um discernimento fino e delicado dos objetos relacionados com nossos prazeres. Não basta mostrar os objetos de nossos prazeres; é mediante a esco-

46. *Idem*, p. 36.

47. Etienne-Louis Boullée, *The Treatise on Architecture*, pp. 27, 33-34.

lha que eles são estimulados dentro de nós, arrebatando nossos corações"<sup>48</sup>.

O gosto se manifesta através da graça. Boullée exclui de seus critérios os materiais nobres, tão caros a Perrault. Em geral, como era de se esperar de um fervoroso adepto de Newton — "Espírito sublime! Erudito, pródigo, Gênio! Newton, divino ser!"<sup>49</sup> —, problemas metodológicos envolvem a maneira pela qual a percepção leva ao conceito de regularidade.<sup>1</sup> O próprio Boullée testemunha que após estudar os corpos irregulares teve de reconhecer que "somente a regularidade poderia, ela própria, fornecer aos homens uma idéia clara das formas dos sólidos e determinar sua autoridade, que [...] é o resultado não apenas da regularidade e da simetria, como também da variedade"<sup>50</sup>, enumerando assim os três ingredientes essenciais da beleza, embora esta beleza seja reconhecida por um critério familiar. "Nós qualificamos como *belos* aqueles objetos que oferecem a máxima analogia com nossa organização, e rejeitamos aqueles que carecem dessa analogia não correspondem à nossa maneira de existir"<sup>51</sup>. Uma observação que Boullée apóia com um comentário tomado provavelmente de Condillac, apesar de sua origem primeira, desconhecida para Boullée, ser Locke.

Esse não é o lugar para verificar como a aplicação desses critérios leva a considerar a esfera como o objeto perfeito e, conseqüentemente, uma forma evidente para o Genotânio de Newton. Mais interessante é a idéia segundo a qual o conceito de recorrência é mais antigo que a própria arquitetura. Boullée não imagina os homens tateando pela forma da primeira cabana, em função de anseios instintivos: "A concepção é essencial à execução. Nossos antepassados não construíram suas cabanas até terem concebido a sua imagem. É esse produto da mente, é essa criação, que forma a arquitetura"<sup>52</sup>. Lembrando vagamente a distinção de Alberti entre concepção e execução, Boullée defendia a arte da arquitetura contra aqueles que a consideravam coincidente com a construção de edifícios. O verdadeiro modelo proposto ao arquiteto foi o esquema abstrato que presidiu a primeira cabana, ao contrário de sua periclitante construção. Boullée insiste na idéia de que devemos, em nossos edifícios, imitar a forma fundamental que nos foi revelada pela natureza através da percepção da regularidade. Boullée recorre novamente à idéia da cabana primitiva quando trata da transmissão da essência da arquitetura. Num breve

48. Etienne-Louis Boullée, *L'Architecture, essai sur l'art*, p. 43.

49. Boullée, *Treatise*, p. 83.

50. *Idem*, p. 35.

51. Boullée, *L'Architecture*, p. 60.

52. *Idem*, p. 27.

relato sobre como a arquitetura deveria ser ensinada, ele sugere que para

prosseguir com método [...] devem ser oferecidos aos olhos dos iniciantes aqueles entre os mais simples dos edifícios, tal como a cabana rústica mencionada por Vitruvius. Os estudantes devem desenhar essa cabana de diferentes maneiras, a fim de se familiarizarem com os conceitos fundamentais das formas da arquitetura, e somente então lhes seria permitido passar a edifícios mais complexos<sup>53</sup>.

Que forma adotaria essa cabana rústica “conforme Vitruvius”? Naturalmente, eu teria mais a comentar sobre o texto vitruviano, mas prefiro me referir aqui ao modo como a cabana primitiva foi descrita por Sir William Chambers, um contemporâneo de Boullée que ele provavelmente conhecia.

Chambers, escrevendo na metade do século XVIII, era no início consideravelmente mais convencional que Boullée.

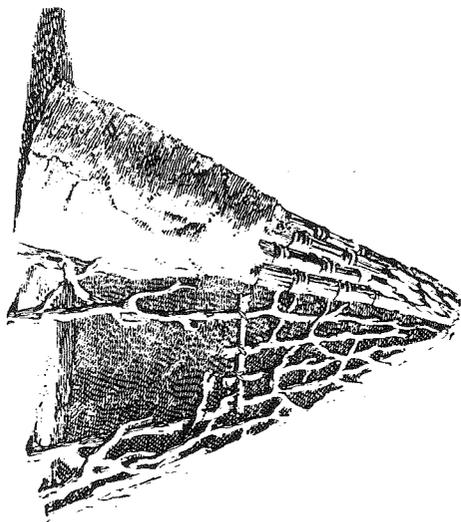
No princípio – ele afirma, referindo-se aos primeiros homens – o mais provável é que se retiraram em cavernas formadas pela natureza na rocha, em troncos de árvores ocios, ou covas que eles mesmos cavaram na terra. Porém, logo, descontentes com a unidade e a escuridão dessas habitações [sobras de Laugier!], eles começaram a buscar moradias mais salubres e confortáveis. A criação de animais indicou tanto os materiais como os métodos construtivos: ardozinhas, gralhas, abelhas e cogonhas foram os primeiros construtores. O homem observou suas operações instintivas, admirando-as e por ser dotado das facilidades do raciocínio, e de uma estrutura apropriada aos propósitos mecânicos, ele logo superou seus mestres na arte da construção.

Toscas e inconvinentes, sem dúvida, foram suas primeiras tentativas; sem experiência ou ferramentas, o construtor recolhia uns poucos galhos de árvores, estendendo-os de forma cônica e cobrindo-os com junco, ou uma mistura de folhas e argila, formando assim sua cabana, suficiente para abrigar o audacioso morador durante as noites ou nas estações de mau tempo. Contudo, com o decorrer do tempo, os homens tornaram-se mais hábeis, inventaram instrumentos para diminuir e aperfeiçoar suas tarefas; adotaram modos de construção mais engenhosos e duradouros e formas mais adaptadas que o cone para os propósitos, aos quais eram destinadas suas cabanas [...]. A hipótese de que a cabana primitiva apresentasse uma forma cônica é razoável, pois das formas sólidas, esta é a mais simples e fácil de ser construída. Onde quer que fosse encontrada madeira, é provável que os homens construísem da maneira acima descrita; porém, tão logo os habitantes descobriam a inconveniência das laterais inclinadas e a necessidade de um espaço vertical no interior do cone, eles o substituíam pelo cubo, e se supõe que procederam do seguinte modo<sup>54</sup>.

O que segue então, é uma descrição de ressonâncias vitruvianas, da construção da cabana primitiva, retomando de certo modo detalhes de Laugier. Para Chambers parecia evidente – daí a sua menção só de passagem – que esse modo construtivo fosse imitado posteriormente em pedra, convertendo-se em fonte para a arquitetura do Ocidente. Contudo, é notável a ênfase sobre a forma geométrica da

53. Boullée, *Traite*, p. 103.

54. Sir William Chambers, *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, p. 103.



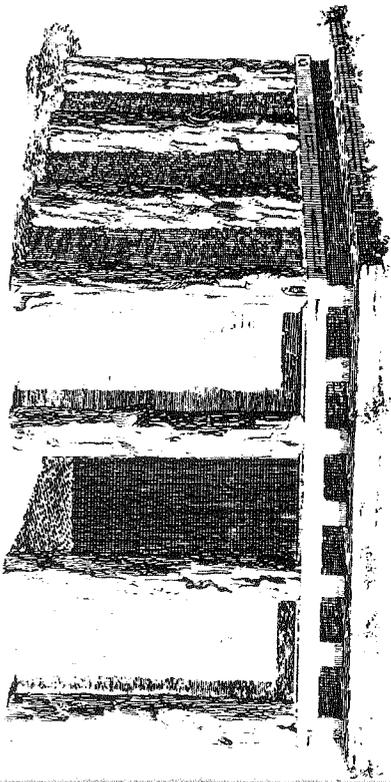
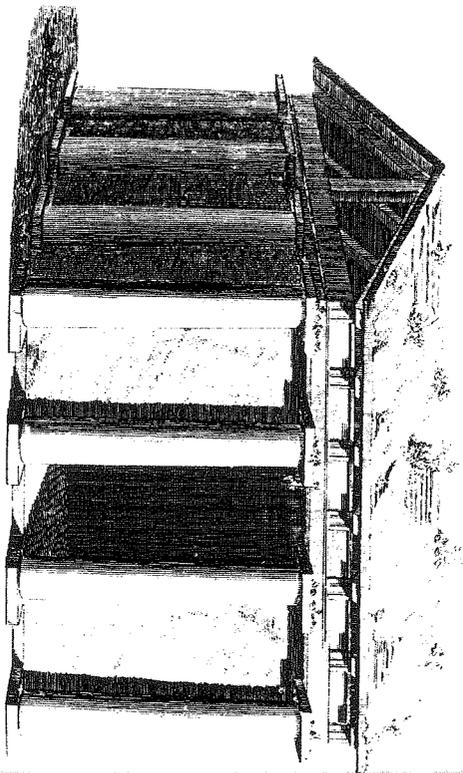
(nesta página e na seguinte) Cabanas primitivas e a origem da arquitetura, segundo Chambers.

cabana, cujas origens Chambers concebe de modo extremamente esquemático. A passagem não se faz de uma cabana cônica, tipo tenda, para uma cabana quadrada com telhado em águas, mas para um cubo de cobertura plana; apenas mais tarde, em uma terceira etapa evolutiva, “a forma do telhado também foi alterada, pois seu nivelamento não era apropriado para o escoamento das águas [...] ele foi erguido pelo centro [...] seguindo a forma do telhado em espigão”<sup>55</sup>.

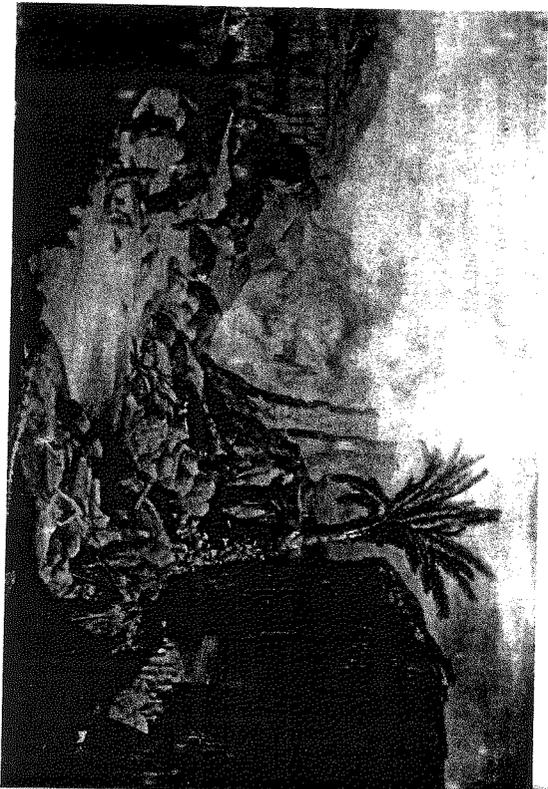
Chambers encontra-se tão preocupado com o ornamento – e sobretudo com as ordens – que muito pouco tem a dizer sobre as proporções em geral, de modo que também não toma partido entre os “antigos” (aos quais caberia esperar por sua simpatia) e os “modernos”, citando imparcialmente Blondel e Perrault como autoridades máximas. É bastante possível que a idéia da cabana cônica e cúbica fosse um comentário sobre uma ilustração de Perrault a respeito dos frígios e colúpidas<sup>56</sup> na sua notável edição de Vitruvius. Convém assinalar que um contemporâneo de Chambers, Robert Morris, advogava por uma postura extremamente rígida com relação aos elementos geométricos da composição. Ele sugeria transformar o cubo no instrumento essencial de composição, mediante permutações das suas diversas combinações numéricas e de tamanho.

55. *Idem*, p. 106.

56. Vitruvius, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement...*, par M. Claude Perrault, fig. 5.



Na visão de Boullée, assim como na de Chambers, existe uma certa ambigüidade com relação à prioridade da realidade da cabana primitiva sobre sua idéia – prioridade que é ao mesmo tempo lógica e histórica. Por exemplo, se interpretássemos historicamente a idéia de Boullée sobre a prioridade do conceito sobre a execução, resultaria uma situação impossível, como a do ovo e da galinha. E ainda assim, para esses dois autores, era essencial Fazer uma discriminação daquilo que teóricos posteriores e inclusive os contemporâneos tomariam em seu sentido estrito. Esses problemas epistemológicos não preocuparam Milizia, Laugier ou Lodoli; nem mesmo Algarotti que com todo o seu newtonismo privilegiou o conceito geométrico da cabana em favor da própria cabana. São o revolucionário radical e o acadêmico voltado ao passado que percebem a natureza como portadora do modelo conceitual da cabana antes mesmo que a necessidade de abrigo forçasse os homens a construir suas próprias cabanas.



J. M. Gandy. *Arquitetura: Seu Modelo Natural*. Aquarela. Sir John's Soane's Museum, Londres. *Esta deveria ser a primeira ilustração de uma história da arquitetura; as demais nunca foram feitas, nem tampouco o texto escrito.*

## 4. Natureza e Razão

As especulações a respeito das origens do homem não se limitaram aos diferentes escritos teóricos e filosóficos que examinei até o presente. O tom e os estilos adotados foram por vezes bastante diversos. Dois juízes escoceses, cujas vidas abarcaram o século XVIII, tinham idéias muito curiosas sobre o assunto. Lorde Kames, o mais sóbrio e mais velho entre os dois, acreditava que o homem havia nascido, por assim dizer, já equipado com suas habilidades, e que a segunda queda da civilização não se teria dado após o Dilúvio, mas como resultado da confusão de línguas na torre de Babel<sup>1</sup>. Após essa queda, o senso moral teve de ser novamente cultivado, levando os homens à perfeição alcançada na Inglaterra do século XVIII. Lorde Monboddó apresentava uma visão um tanto mais complexa das coisas, acreditando que o homem primitivo havia vivido em perfeita harmonia de mente e corpo; a interação social e a civilização progressiva (porque o homem é a única criatura capaz de progresso) haviam debilitado o corpo e aguçado a mente, o que levaria nos últimos dias, que não estariam distantes, a degeneração definitiva do corpo e o triunfo da mente, aos quais seguiria um apocalipse modificado.

Monboddó possuía visões muito definitivas a respeito da natureza dos primeiros homens. Segundo ele, o orangotango era um exemplo remanescente do que haviam sido nossos ancestrais:

1. Henry Home, Lord Kames, *Sketches of the History of Man*, vol. 1, pp. 77-79.

E eu ainda acrescentaria com relação ao tema do orangotango que, se um animal anda creio, possui uma forma humana tanto externamente quanto internamente, utiliza uma arma para defesa ou ataque, associa-se com seus pares, constrói cabanas para proteger-se do clima, que creio serem de melhor qualidade que aquelas dos habitantes da Nova Holanda [Austrália], é dócil e atável [...] possui um atributo que acredito ser essencial para a espécie humana, o senso de humor, e quando trazido à companhia dos homens civilizados comporta-se com dignidade e composta diferentemente de um macaco [...] e por fim, possui além de todas essas qualidades os órgãos de pronúncia e consequentemente a capacidade da fala, ainda que dela não faça uso efetivo, e se tal Animal não é um Homem, eu desejaria saber no que consiste a essência de um homem e o que distingue um Homem Natural do Homem de Arte?<sup>2</sup>

Para Monbodo, assim como para Francesco Milizia, a capacidade de construir era parte do equipamento natural do homem, mais essencial que a própria fala. Entretanto, ele não se estende sobre o argumento; na verdade, apesar dessa atraente hipótese ele não se compromete com idéias precisas sobre a cabana primitiva. A sua teoria a respeito do primitivo atraiu, inevitavelmente, muito escárnio, como por exemplo, o personagem Sir-Oran Haut-ton, de Thomas Love Peacock em *Melincourt*, um candidato ao parlamento, sem fala e de altos princípios, que constitui uma paródia do homem primitivo de Monbodo. O personagem do Dr. Samuel Johnson mostra-se mais breve e direto, como seu estilo.

Eu tenrei – afirma Boswel – argumentar em favor da felicidade superior da vida selvagem [...] J: Senhor, não pode haver nada tão falso. Os selvagens não possuem vantagens corporais sobre os seres humanos [...] S: Senhor, não deve sustentar tal paradoxo; não escutarei mais. Não pode ser certo, muito menos instrutivo. Lorde Monbodo, um de seus juizes escoceses, falava muito de tal absurdo. Eu tolerei a ele, mas não vos tolerarei. Boswell: Mas, Senhor, acaso Rousseau não afirma tal disparate? J: É verdade, Senhor, mas Rousseau *sabe* que está dizendo absurdos, e se ri do mundo que o observa. B: Como assim, Senhor? J: Porque, Senhor, um homem que afirma disparates com tanta maestria deve saber que está dizendo absurdos [...]<sup>3</sup>

e assim por diante. Mas o Dr. Johnson estava convencido de que “é bastante leviano conjecturar acerca de algo cujo saber seria inútil, como, por exemplo, se o homem andou sobre quatro patas”<sup>4</sup>.

Entretanto, alguns autores entenderam essas especulações de outro modo, mais empírico. O Robinson Crusó, de Daniel Defoe, por exemplo, era um homem civilizado reduzido ao estado da natureza pelas vicissitudes da sorte. Quando naufragou pela primeira vez, ele seguiu o modelo definido no século XVIII para o homem primitivo e trepou numa árvore para passar a noite.

2. James Burnett, Lord Monbodo, *Ancient Metaphysics*, vol. 3, pp. 41-42; cf. Lois Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress in English Popular Literature*, p. 282.
3. James Boswell, *Life of Johnson*, vol. 2, p. 224.
4. *Idem*, vol. 3, p. 115.

O único remédio que se ofereceu aos meus pensamentos [...] foi subir em uma árvore larga e frondosa [...] que crescia ao meu lado e na qual resolvi passar toda noite [...] e subindo [na árvore] tentei me colocar de forma que pudesse dormir sem que caísse; e tendo cortado uma vara curta para defender-me, acomodei-me em meu alojamento”.

Quando ele finalmente constrói uma casa adequada, procede novamente de acordo com os livros. Primeiramente ele encontra um local conveniente, então, temendo a natureza hostil, emprega suas idéias “principalmente em favor de minha segurança, contra os selvagens [...] ou as bestas ferozes [...] e tive muitos pensamentos sobre como fazê-lo, e que tipo de habitação construir, se deveria fazer uma covoa no chão ou uma tenda sobre a terra: e em resumo, me decidi por ambas”<sup>6</sup>.

Crusó não estava inteiramente reduzido ao estado da natureza. Ele possuía pregos, serras, pólvora, oleados, e madeira trabalhada, bem como um cabelal de lugares-comuns morais e preconceitos; porém foi a visão do milho que crescia, o fenômeno agrícola fundamental, que pela primeira vez lhe sugeriu sentimentos religiosos que transcendiam a sua moral, sentimentos que foram reforçados frente à experiência de um terremoto. Infelizmente quando ergue seu “abrigo de folhagem” no campo, Crusó fornece pouca informação a respeito da sua construção, mostrando-se sempre muito mais explícito com relação às cercas e paliçadas que com respeito aos aspectos físicos da moradia. Contudo, é óbvio, que se um simples marinheiro como Crusó, quando abandonado em uma ilha deserta, repete o desenvolvimento teórico do homem primitivo – a habitação na árvore, o modelo caverna/tenda da casa, o terror religioso pelos terremotos e trovões, o agradecimento pelos grãos, a domesticação dos animais e daí por diante – também poderia ser possível reconstruir alguns dos procedimentos mencionados pelos filósofos e observar a sua correspondência com a prática, hipótese que os filósofos encorajavam mediante seus próprios experimentos. Até mesmo Rousseau passou algum tempo em um idílico retiro rural na ilha de St. Pierre, perto de Berna, e mais tarde em Ermenonville, ainda que ambas as estadias acabassem por revelar obstáculos bastante “civilizados”. Levando essa volta ao empirismo até o absurdo, o próprio Lorde Monbodo tomava seu *air-bath* [banho de ar], que pode ser entendido como um retorno ao vigor primitivo de Adão (ele se levantava às quatro da manhã pondo-se a passear nu pelo quarto em frente a uma janela aberta antes de retornar ao leito)<sup>7</sup>. A fascinação pelos banhos russos, no final do século XVIII,

5. Daniel Defoe, *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*, p. 37.
6. *Idem*, p. 45.
7. Boswell, vol. 2, p. 169.

faz parte desse universo de idéias<sup>8</sup>, da mesma forma que o interesse pelo uso da água em terapia e os conceitos educacionais de Basedow e, mais tarde, de Pestalozzi, dos quais derivam formulações tanto da moderna teoria educacional como da ideologia que envolve a prática de esportes de nossos dias; associadas todas diretamente com o adamismo enciclopédico.

No que se refere à arquitetura, ainda também um tema que se prestava evidentemente à experimentação sobre as origens: o “desenvolvimento” das ordens. Nos séculos XV e XVI, antes que essas fossem implacavelmente “canonizadas” por Serlio, não havia problema em se criar uma nova ordem. Porém, no século XVII, uma nova ordem significava – quase que – um sacrilégio à revelação; especialmente porque no início do século um jesuíta espanhol, Juan Bautista Villalpanda, havia publicado, em um extenso comentário sobre Ezequiel, sua reconstrução da ordem empregada no Templo de Jerusalém, que ele defendia com fundamentado conhecimento sobre o preceito divino. Ainda que Fréart de Chambray acreditasse que essa ordem particular fosse adequada somente às igrejas consagradas às mártires virgens (uma vez que combinavam a graça virginal da ordem coríntia com a robustez da ordem dórica), muitos arquitetos a ela recorreram com grande afã. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, várias tentativas foram feitas no sentido de recriar a Ordem do Templo (onze colunas caramelo, pertencentes supostamente ao “Portão Dourado” do templo, ainda podem ser encontradas em São Pedro – uma delas conhecida como *Colonna Santa*, porque segundo a tradição, Nosso Senhor nela teria se apoiado, se encontra na Capela da Pietà), com toda sorte de curiosos resultados. Posteriormente terrei mais a comentar a respeito da influência das idéias de Villalpanda e as numerosas especulações acerca do Templo de Jerusalém.

Entretanto, no final do século XVI, e durante o XVII, o clima político era bastante favorável às diversas tentativas de criação de uma nova ordem “nacional” baseada no modelo “antigo”, com o particular surgimento das ordens espanholas e francesas. Em 1672, convocou-se um concurso a partir do qual deveria nascer uma ordem francesa que seria utilizada no ático do pátio do Louvre. O prêmio era de três mil *livres* e foi ganho por ninguém menos que o próprio Colbert. Todavia, a criação das ordens nacionais foi ensaiada por diversos outros desenhistas. No século XVIII, porém, toda a ideologia da composição das ordens foi inevitavelmente transferida para a arquitetura não-clássica, e as ordens gótica e chinesa foram produzidas às dezenas.

Naturalmente, os puristas tiveram que voltar seu olhar para a natureza, não apenas conceitualmente.

8. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, p. 647.

Blondel, Perrault, Girardon, Desgodetz, assim como outros artistas trabalhavam [...] produzindo uma ordem ao mesmo tempo elegante e sumptuosa, que caracterizasse a Nação [...] contudo, a maioria limitou seus esforços criando variantes do capitel coríntio [...] eles esqueceram que para competir com os gregos, não era necessário imitá-los de forma rigorosa, mas restabelecer de imediato a teoria primitiva, que é a própria Natureza

é nesses termos que Ribart de Chamouss, um cavaleiro francês, dedica seu trabalho sobre *A Ordem Francesa Encontrada na Natureza* para “a Nação”. Alguns anos antes (1776), ele havia apresentado seu manuscrito a Luís XVI, insistindo bastante sobre o caráter acidental de sua “descoberta”.

Assim, a ordem que Ribart propunha era “mais leve, mais esbelta e mais ornamentada que as outras”. Ao contrário das demais, e por razões tão curiosas quanto os resultados do artifício, as colunas deveriam ser agrupadas em ternos, conforme uma disposição triangular. Mas o que me interessa principalmente é a sua descoberta. Ribart descreve detalhadamente, sua história e o desenvolvimento de seu argumento.

Estava em minhas propriedades, passando por um bosque localizado em um vale que se abre para o Marne. Algumas árvores jovens que cresciam em ternos, embora plantadas ao acaso [...] formavam uma espécie de câmara natural, hexagonal e insólita. Diante deste espetáculo, reacordei minha concepção original relativa à mudança de volumes [*changement des masses*] e se fortaleceu, tanto mais quando percebi que ela se “enquadrava” entre todas as minhas especulações sobre uma ordem francesa. Perrault, disse a mim mesmo, dispôs as colunas em pares e agradei a todos [...] por que desperdiçaria eu menor interesse se as dispusesse em ternos, como se encontram estas árvores, uma vez que, como ele, apenas aumentaria a sua beleza, resultado daquela severidade e proximidade tão buscadas pelos antigos, enquanto que, por outro lado, facilitaria essa separação pela qual os modernos tudo sacrificaram? Andei por aquela câmara com um certo prazer, admirando-a como arquétipo. Algum tempo depois, retornando ao local, quase intentei o antigo povo de Acaia, em sua composição do dórico [ordeni]. Cortei as árvores da câmara logo acima do início de sua ramificação [...] e todas à mesma altura. A distância entre elas foi coberta por freixais ou lindéis sobre os quais foram distribuídas vigas, que por sua vez foram cobertas com um forro e um telhado, e desse modo relescobri o tipo grego, mas sob um novo aspecto e com diferenças consideráveis. Na primavera seguinte, os ternos brotos que haviam surgido nas ramificações das árvores podadas formaram capitéis mais autênticos que os de Calímaco. Algumas raízes mais grossas, naturalmente retorcidas [...] definiam as bases; uma relva que meu moleiro havia deixado ao lado de seu regato esboçava a estilobata [...] a necessidade de um local agradável para a festa [*fête*] que a Amizade celebrava em minha casa [*chez moi*] todos os anos, levou-me a escolher essa sala em detrimento de qualquer outra. Ela foi decorada com guirlandas de flores, e o local tornou naturalmente a forma daqueles templos campestres que costumavam ser dedicados ao amor<sup>9</sup>.

A paisagem e o método construtivo relembram claramente (considerando as transformações ocorridas na estrutura social que aparecem nas figuras do carpinteiro, do moleiro e do arquiteto-cavaleiro) a

9. M. Ribart de Chamouss, *L'Ordre François trouvé dans la nature*, p. 6.



descrição da construção primitiva de Laugier e Rousseau, mas eu acredito que Ribart estava apenas parcialmente consciente dessa semelhança.

Infelizmente, não posso me alongar sobre as elaboradas imagens que acompanham a nova ordem: as colunas triplas representando as três Graças, as ramificações das árvores transformadas na tripla *fleur-de-lys*, a justificativa da substituição das gutirlandas pelas caneluras e daí por diante; mas gostaria de enfatizar o caráter “sub-newtoniano” da “descoberta”, e o jargão curioso e quase científico que Ribart prefere utilizar. A ordem *quase* não é sua invenção. Ele se deparou com uma organização implícita na natureza, e mais *verdadeira* (conforme sua expressão) que a antiga invenção coríntia do Calímaco.

Essa ordem também é *nacional*, uma expressão que é relativamente nova. O dicionário de Samuel Johnson — cuja fonte, neste contexto, é impura — lista dois significados para a palavra: público em oposição ao privado, e “*begotid to one's own country*” [fanático em relação ao próprio país]<sup>10</sup>. Mas nem mesmo o Dicionário da Academia Francesa faz muito melhor, ainda que a palavra já fosse mais utilizada em francês do que em inglês. Nas circunstâncias cada vez mais ecléticas da segunda metade do século XVIII, o conceito de “nacional” passou gradualmente a significar “aquilo que não era clássico”; a Revolução Francesa criou um exército de cidadãos, um exército nacional. O termo já era utilizado em francês para designar um exército recrutado por um soberano entre seus súditos, em oposição a tropas estrangeiras ou mercenárias. A arquitetura “nacional” surgiu em torno da mesma época respeitando uma distinção semelhante: o nativo, o espontâneo, o natural, em oposição ao estrangeiro, o importado, o estranho. Nesse sentido, justificativas de ordens nacionais tais como a de Ribart não tinham muito futuro. Entretanto, o método histórico por ele adotado foi utilizado na Inglaterra, quase que da mesma forma, por Sir James Hall, geólogo escocês, para justificar e vitalizar a arquitetura gótica. Hall viveu aproximadamente uma geração após Ribart de Chamoussé e pessoalmente duvidou muito que tenha visto seu livro. Ele próprio fez a leitura de seu primeiro texto, sobre a origem da arquitetura gótica, para os membros da Royal Society of Scotland (a qual presidiria por muitos anos) em abril de 1797, ainda que o livro, do qual fazia parte esse extrato, tenha sido publicado somente em 1813.

A sua maneira antiquada, Hall acreditava que o princípio da imitação era essencial à arquitetura. A pedra, entretanto, não possuía formas ornamentais próprias à sua natureza, assim como o ato



O protótipo da ordem francesa e seu completo desenvolvimento, segundo Ribart de Chamoussé.

10. Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, s. v. “National”.

de construir não apresentava qualquer modelo evidente e imediato para imitar. Onde, a imitação da cabana de madeira, que impunha os limites dentro dos quais a liberdade do artista podia operar. Em 1785, na volta de seu Grand Tour, Hall ficou impressionado com a beleza e coerência estilística de vários edifícios góticos franceses, e chegando bem a teoria da origem das ordens, imaginou que “algumas construções rústicas, bastante afastadas do original grego, poderiam ter sugerido as formas góticas”. Decidiu investigar o assunto quando também se deparou com um feliz acaso. Sua jornada através daquela parte da França ocorre logo após o tempo da vindima. Os camponeses estavam

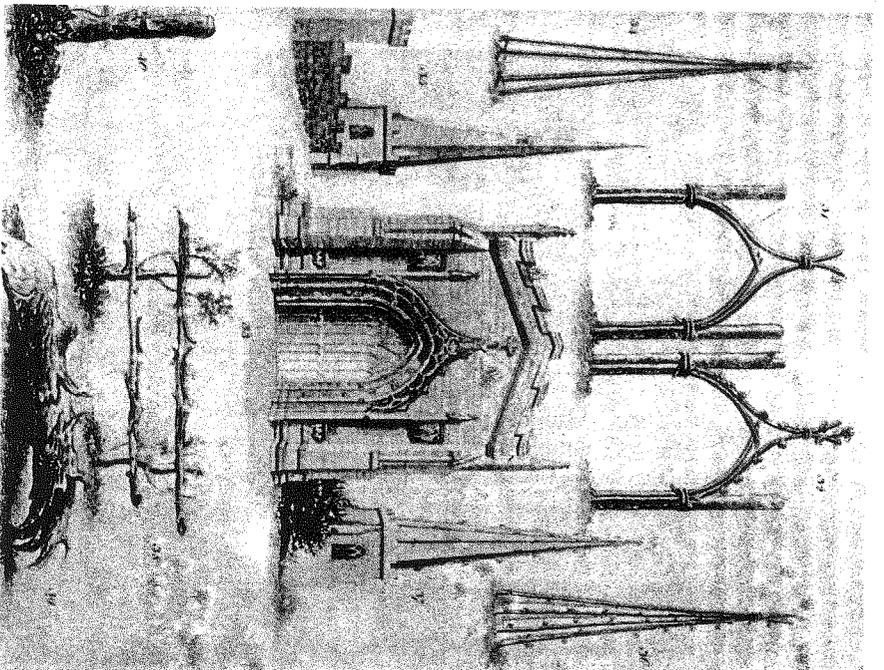
recolhendo e levando para casa as longas varas ou estacas que utilizavam para sustentar suas vinhas, ou guarnecer os tonéis; e que podiam ser vistas em todos os vilarejos, amarradas em feixes ou balançando, parcialmente soltas, sobre as carroças. Ocorreu-me que era possível construir graças a tais varas uma habitação rústica [...] ostentando uma semelhança com as obras da arquitetura gótica.<sup>11</sup>

A descoberta envolveu Hall em um experimento que, como ele assinala, é uma verdadeira *histoire raisonnée*, uma vez que ele verifica uma hipótese sobre a história reproduzindo o passado e espera que suas pesquisas levem a descobertas literárias ou arqueológicas que possam tanto confirmá-la quanto refutá-la. O sistema é simples. Como sugerem as diversas descrições das origens das ordens, uma linha de postes equidistantes, com aproximadamente a mesma altura, é cravada no solo. Porém, em cada um desses postes “góticos”, é colocada e fixada uma coroa de varas flexíveis de salgueiro. Quando as varas dos lados opostos são unidas e amarradas, a forma obtida aproxima-se a uma abóbada de arestas, forte o suficiente para sustentar uma cobertura de palha, por exemplo. As pequenas variações na junção das varas de salgueiro fornecem os diferentes modelos de arcos e abobadas, que Hall acreditava fossem assumindo complexidades progressivas, e justificaram<sup>12</sup> as “três principais características da arquitetura gótica”: o arco ogival, o pilar fasciculado e o teto nervurado.

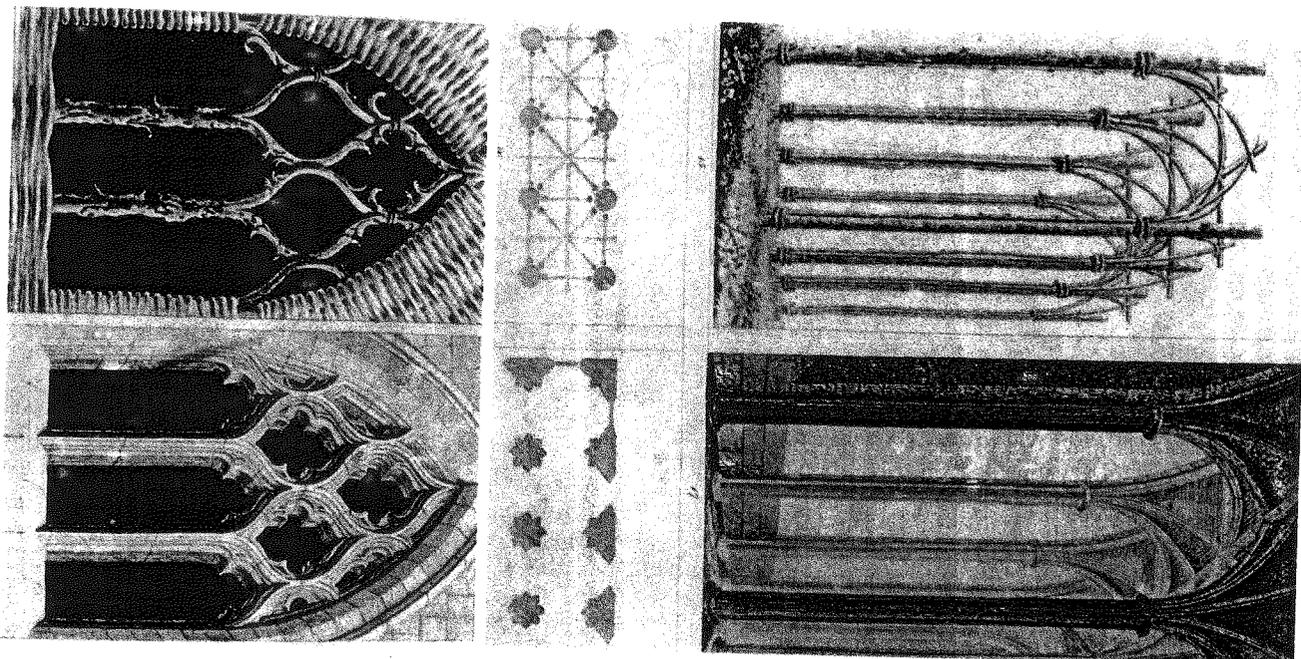
As laterais do edifício são preenchidas por varas verticais entre as quais são trançadas varas horizontais, provavelmente recobertas por argila, nos locais em que este material é disponível. Onde são necessárias janelas, não ocorre o entrelaçamento, e essas se encontram inevitavelmente entre pináculos. Por outro lado, as varas verticais, que

11. Sir James Hall, Bart., “On the Origin of Gothic Architecture”, em *Transactions of the Royal Society of Arts and Sciences of Scotland*, Edinburgh, 1797, vol. 4, sec. 2, pp. 12-53.

12. *Idem*, p. 16.



Hall.  
(nesta página e na seguinte) As origens da arquitetura gótica, segundo Sir James



quando livres não são rígidas, podem ser amarradas de várias maneiras o que explica uma outra característica arquitetônica, o trabalho escultórico que se apresenta na cabeça das envasaduras góticas com os pináculos divergindo em arcos e curvas.

Faltava realizar a verificação experimental.

Acreditando que todas as partes essenciais da arquitetura gótica poderiam então ser justificadas [...] estava desejoso de submeter a teoria a uma espécie de prova experimental [...] Com a ajuda de um trabalhador local muito engenhoso [John White, toneleiro do vilarejo de Cockburnspath em Berwickshire], comeci a experiência na primavera de 1792, completando-a durante o inverno seguinte.

Hall estava convencido de que o método era tão simples que poderia ser executado em qualquer lugar, com o emprego de praticamente qualquer instrumento afiado:

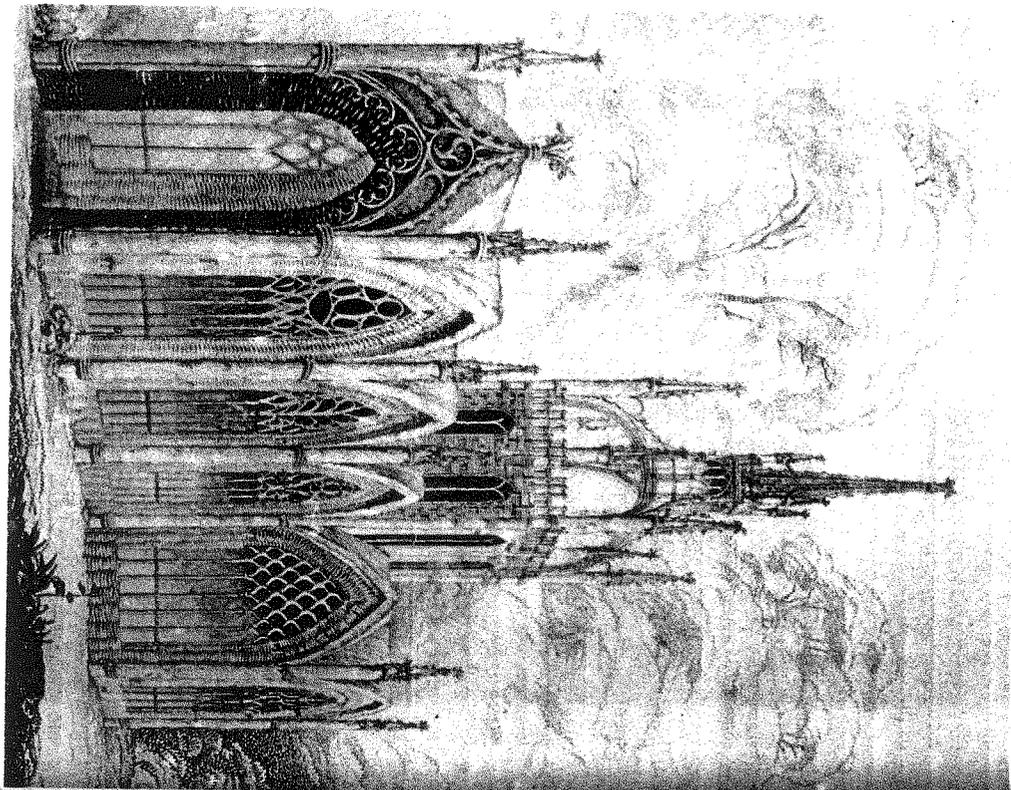
Dispusemos em duas fileiras, a quatro pés de distância, uma série de postes de freixo de umas três polegadas de diâmetro [...] então foi justaposto aos postes um número de longas e afiladas varas de salgueiro de dez pés de comprimento [...] e formaram uma estrutura que, coberta com palha, produziu um telhado bastante firme, sobre o qual uma pessoa poderia andar com facilidade.

Porém, esse edifício, assim como o de Ribart de Chamoust, não era uma construção estática ou rígida.

Durante a primavera e o verão de 1793, muitas das varas criaram raízes e se desenvolveram. Em particular, aquelas da porta, produziram tufo de folhas ao longo da parte arqueada, exatamente onde se mostram nos trabalhos em pedra [...]. No curso do outono passado [1796], tive a mesma satisfação de encontrar um vértice completo formado por cascas de árvores em decomposição, no mesmo local correspondente àqueles que vemos nas obras góticas.<sup>13</sup>

Embora a frondescência não fosse tão abundante quanto Hall havia esperado, ele justificou com grande satisfação para si próprio e para seus amigos, a partir dessa constatação, que a maioria das formas góticas teriam sido realizadas inicialmente em madeira. Na verdade, ele também havia copiado, empregando o método inverso, algumas das características das pedras (tais como o pórtico de Beverley Minster, em Yorkshire), considerando seu procedimento como plenamente justificado. Curiosamente, embora Hall seja explícito a respeito do método construtivo, da identidade de cada forma e do exame dos monumentos existentes, ele não sugere onde ou como teria ocorrido a mudança da madeira para a pedra, onde teriam sido concebidas as cabanas originais, ou as nacionalidades de seus construtores, embora seja bastante claro em sua descrição que esse processo poderia ter

13. *Idem*, p. 25.



A Cabana Gótica, construída por Sir James Hall.

ocorrido tanto na Inglaterra, como em qualquer outro lugar do centro ou norte da Europa.

A motivação de Hall ao passar por esse elaborado exercício vem de sua convicção de que, anteriormente à aparição da arquitetura gótica propriamente dita, suas características principais já existiam em um “estilo mais antigo”, sendo seu desejo “devolver à arquitetura gótica a devida parcela de apreço do público”, demonstrando como ela derivava de um simples original de madeira e, portanto era sistemática “pois seus autores foram guiados por um princípio e não, como muitos alegaram, por meras ilusões ou caprichos”<sup>14</sup>.

Em sua essência, a verificação da hipótese referente às origens da arquitetura gótica, a fim de demonstrar que um estilo “nacional” era justo, sistemático e natural, era quase idêntica ao esforço feito vinte anos antes por Ribart de Chamouist para ampliar o repertório clássico através da “descoberta”, em um contexto natural da verdadeira extrapolação “nacional” das ordens antigas.

Portanto não é de surpreender que em poucos anos a teoria de Hall fosse descartada com desdém por Friedrich von Schlegel. Admitiu-se, ao meu ver corretamente, que foi a comunicação de Hall que Schlegel encontrou no retorno de sua excursão “gótica” a Paris, em 1805, e à qual faz referência (o livro ainda não havia sido publicado) da seguinte maneira:

Entre os numerosos estudos eruditos e os tratados científicos [encontrai na biblioteca] um volume sobre arquitetura gótica, escrito por um inglês [sic]. De que estranho modo devem estar organizados os cérebros de certos indivíduos! Este autor acredita ter feito uma descoberta inatamente nova estabelecendo uma ligação entre os produtos vegetais da natureza e as formas folheadas da arquitetura gótica, semelhantes às árvores, com suas naves imponentes que se dispõem como avenidas, abóbas frondosas e a semelhança universal de cada detalhe. Além do mais, em vez de reconhecer nisso o amor pelas belezas naturais [...] ele reduz tudo a considerações físicas centradas na imitação de não sei quais objetos existentes, nos rudes esforços da produção selvagem, em casébes rústicos de ramos de salgueiro entrelaçados, cestarias de vários tipos e outras suposições igualmente arbitrárias<sup>15</sup>.

Schlegel condena as tentativas de descobrir as formas originais da arquitetura grega nessas “invenções grosseiras, impostas pelas necessidades da vida primitiva”, considerando gratuita a analogia entre a teoria de Hall sobre as origens do gótico e uma igualmente não demonstrada teoria sobre a arquitetura grega. A arquitetura românica, ele aponta ainda, não apresentaria traços dessas origens na cestaria ou similares. A arquitetura gótica ter-se-ia desenvolvido a partir da arquitetura paleocristã e românica, pela intervenção do espírito gótico.

14. *Ibid.*, p. 4.

15. Friedrich Schlegel, *Works*, vol. 5, p. 194.

Em suas conferências filosóficas – fortemente influenciadas pelos dois Schlegel –, Coleridge condensa este argumento, resumindo-o a seu modo:

Não posso conceber um símbolo mais expressivo e uma melhor analogia [do início dos tempos modernos em oposição à antiguidade] que a justaposição diante de meus olhos do palácio Imperial de Teodorico, o godo, sombrio frente ao templo cristão que, sozinho, o domina assim como domina a magnificência da arte grega e romana [...] faço desaparecer nesse templo todas as suas associações gregas e romanas, nada restando a não ser Cristo e a cruz, e em seu lugar imagino uma catedral semelhante à de York, Milão ou Estrasburgo, com seu cortejo de capelas, sua floresta de pilares e a folhagem de seu teto como se um dos bosques sagrados de Herta, a misteriosa divindade de seus antepassados pagãos, houvesse se petrificado de terror diante da proximidade da verdadeira divindade, restando assim dignificado pela permanência como um símbolo do eterno evangelho. Ouço o coral de ação de graças ressoando em repiques sobre as solenes naveas, ou o canto sagrado de penitência e piedade, das Virgens Veladas e consagradas, soluçando e agonizando nos recessos escuros entre estranhos grotescos<sup>16</sup>.

Imagino que Schlegel teria considerado simpática essa rapsódia que representa uma atitude mais próxima de seu próprio pensamento que as prosaicas bricolagens de Hall com varas e vime. Era consciente de que sua idéia poderia não ser original, mesmo sustentando que sua demonstração sim o era. Na época de seu Grand Tour – quando pela primeira vez concebeu essa hipótese – ele ainda não havia lido, conforme afirmava, a obra de Francis Grose, *Antiquities of England and Wales* [Antiguidades da Inglaterra e de Gales] (1773-89), na qual se esboçavam conceitos semelhantes aos seus, embora Grose tivesse, de fato, idéias essencialmente diferentes com relação às origens do gótico. Entretanto, Hall estava familiarizado com a genérica teoria das origens vegetais e florestais do gótico, cuja origem atribua “ao Douor Warburton”<sup>17</sup>. A referência é relativa ao comentário de Warburton a respeito da epístola papal endereçada a Lorde Burlington (sobre a qual falarei mais adiante), um comentário que se aproxima mais de Coleridge que de Hall. Porém, essa associação não deveria ocultar as diferenças essenciais entre ambos. Entre Coleridge e Warburton havia um abismo. A imitação “positiva” dos métodos de trabalho primitivos bem como dos materiais efêmeros com a ajuda de materiais mais nobres não atraiu os teóricos do século XIX. Dez anos antes que Hall visitasse as catedrais francesas, Goethe havia estado em Estrasburgo. Ele era jovem, e descreve a si mesmo como tendo a cabeça repleta de um conhecimento livreco acerca da crítica arquitetônica e dos cânones do bom gosto. Tudo isto teria se dissipado com o primeiro vislumbre da Catedral de Estrasburgo. “Como

descrever as sensações inesperadas que surpreenderam minha visão quando a vi! Um sentimento total e desmedido ocupou minha alma – pois o conjunto era composto por milhares de detalhes harmoniosos, que eu saboreava e admirava sem poder identificar ou explicar. Tal é a alegria do paraíso – assim dizem”<sup>18</sup>.

O ensaio de Goethe apareceu em 1772, sendo reeditado no ano seguinte em uma antologia de Herder. Para o jovem entusiasta, o conflito entre o discernimento e as impressões pessoais era tão violento que Goethe teve que atacar aqueles que o haviam lido, e o fez na figura do mentor de todos eles, o próprio Laugier, cujo livro havia sido publicado em alemão alguns anos antes. Para Goethe, a cabana primitiva não era modelo para os arquitetos. E de toda forma, “caro Abade” – assim se dirige a Laugier –, “a coluna não é em absoluto uma parte essencial de nossa habitação. Nossas casas não são feitas de quatro paredes junto a quatro ângulos. Elas se erguem sobre quatro paredes dispostas em quatro lados que ali estão no lugar das colunas que elas excluem totalmente, todos os pilares que são acrescentados são pesados e supérfluos”. Goethe apostrofa os arquitetos em geral: “Multipliquem, perfurem as imponentes paredes que vocês lançaram contra o céu para que ascendam quais árvores de Deus, sublimes e frondosas, cujos milhares de galhos, milhões de ramos e folhas [...] anunciam a beleza do Senhor, seu mestre [...]”<sup>19</sup>.

Em *Dichtung und Wahrheit* [Poesia e Verdade, sua autobiografia] Goethe retorna a esmagadora impressão provocada pela catedral de Estrasburgo, erguendo-se por entre o amontoado de casas baixas. Ele havia partido de Leipzig, onde presumivelmente teria tido contato com a doutrina de Laugier, ou mesmo sua obra, sob a influência do pintor Adam Oeser, amigo [e professor] de Winkelmann. Para dissociar-se das idéias de Laugier, Goethe invoca a analogia entre os bosques e as florestas do Norte e as elevadas abóbadas góticas que Warburton havia popularizado nos círculos literários. Nesse poema-prosa publicado anonimamente, ele atacava não somente Laugier, mas também o “fisiológico” historiador da arte Johann Georg Sulzer, de Zurique, que havia tentado formular cânones “objetivos” de gosto. Embora nenhum dos dois seja mencionado pelo nome, os críticos de Goethe sabiam exatamente a quem ele estava se referindo<sup>20</sup>. O tema aparece novamente na correspondência entre Goethe, Schiller e Humboldt em 1795, quando debatem entre si a questão dos critérios pelos quais os trabalhos de arquitetura devem ser julgados<sup>21</sup>. Embora

18. Johann Wolfgang von Goethe, *Gedenkausgabe der Werke*, vol. 13, p. 20.

19. *Idem*, pp. 19-20.

20. *Idem*, vol. 10, pp. 392-393, 411, 455; cf. p. 896.

21. Alste horn-Onken, *Über das Schickliche*, pp. 9-28.

16. Samuel Taylor Coleridge, *The Philosophical Lectures*, pp. 256-257.

17. Hall, *op. cit.*, p. 12 n.

a posição de Schiller seja quase pré-hegeliana, Goethe assume uma postura mais complexa, procurando formular os critérios inerentes à arquitetura a serem buscados em um edifício; mais tarde, reelaborando suas notas italianas, Goethe ainda irá se defrontar com a tese da originalidade da arquitetura de madeira, que segundo registra, estava sendo advogada em Roma pelo correspondente de Schinkel, o arqueólogo Aloys Hirth<sup>22</sup>. O seu registro apresenta um tom neutro, desprovido das animosidades iniciais. Ele lembra que Hirth manipulara bem seus exemplos de modo a sustentar sua curiosa teoria, ainda que outros tenham considerado desnecessária sua excessiva devoção às regras, e que "em arquitetura, como em qualquer outra coisa, havia um lugar para a ficção refinada da qual o artista nunca deveria prescindir."

E tentador reconhecer nessa passagem uma lembrança dos ensinamentos de Algarotti, mesmo que se trate talvez apenas de um eco da *Sic veris falsa remisscet* de Horácio. Mas Goethe se encontra no ponto alto de sua veve e prosssegue sem fornecer maiores detalhes. Quando, mais tarde, teve a oportunidade de retomar as idéias de Hirth (*Der Sammler und die Seinigen*), ele quis descartar o seu conceito de "característico" – e – contingente, como ingrediente essencial da beleza.

Contudo, Hegel aproveitaria as antigas idéias de Hirth sobre a reprodução da cabana de madeira em pedra. Para Hegel, a arquitetura era a primeira, e nesse sentido a menos "espiritual das artes. Donde não nos surpreende que Vitruviuso seja o único arquiteto cujo nome é verdadeiramente mencionado em sua *Aesthetik* (com exceção do Imperador Adriano), uma obra na qual os escultores e pintores, sem citar os músicos e poetas, mereceram grande atenção individual.

De todo modo, também para Hegel a analogia entre a igreja gótica abobadada e a floresta parecia surpreendente e aceitável:

Quando se penetra no interior de uma catedral medieval, ela não aparenta a força e a eficiência mecânica dos pilares de sustentação ou da abóbada que sobre eles repousa, mas sim uma abóbada em meio a floresta, na qual, uma série de árvores inclinam seus galhos uns contra os outros entrelaçando-se. Uma viga requer um ponto de suporte firme e uma colocação em nível; na arquitetura gótica, entretanto, as paredes erguem-se livres e independentes, assim como os pilares, que ao ascenderem se estendem em várias direções para em seguida se encontram como por acaso. Ou seja, embora a abóbada repouse realmente sobre os pilares, a finalidade de suportá-la não está visível ou assumida explicitamente para seu próprio bem [*für sich hingestellt*]. É como se eles [os pilares] não sustentassem peso algum: assim como em uma árvore os galhos não são sustentados pelo tronco, mas mantêm, com sua leve inclinação, uma aparente continuidade com o tronco, citando a partir de seus ramos uma frondosa cobertura [...] e, entretanto, tudo isso não significa que a arquitetura gótica aceitou como seu verdadeiro modelo as árvores e os bosques.

22. Goethe, *op. cit.*, vol. 11, pp. 486-488.

Está claro que Hegel considerou esta imagem secundária frente ao efeito "estético" planejado pelos construtores. Todo o contraste entre interior e exterior, as paredes fragmentadas, as colunas esbeltas, e as imensas superfícies de vidro sustentando grandes abóbadas, tudo isso apresentava um propósito sobrenatural:

As colunas erguem-se esbeltas, elegantemente delgadas, e se elevam tão altas que a vista não pode apreender sua forma de um único golpe e se vê obrigada a vagar e voar em direção ao alto até alcançar a abóbada que, suavemente curvada, descansa na intersecção dos arcos. Assim como a alma, inquietada no princípio, atormentada, gradualmente se eleva desde o terreno do finito até o céu, e encontra repouso somente em Deus<sup>23</sup>.

Essa mesma passagem manifesta claramente que, para Hegel, o "significado" de um edifício era absolutamente independente da maneira com que este havia sido executado – aspecto ao qual devo retornar – da maneira como era utilizado e até mesmo das associações imediatas que sugeria. O significado deveria ser encontrado no conceito transcendente que a arquitetura "encarnava": um conceito cujo valor seria predominante na apreciação e apreensão das formas arquitetônicas particulares por parte do observador.

Talvez essa formulação não seja inteiramente justa para com Hegel, que ao se defrontar com a questão, quando trata da arquitetura no seu *Aesthetik*, mostra-se pouco cativado e menos familiarizado com o tema. Fato estranho, pois ele acreditava, como foi dito acima, que a arquitetura fosse a arte "original", ao menos numa escala criológica: "O primeiro objetivo, o pré-requisito, da arte é que a mente produza uma concepção ou uma idéia, que seja apresentada pelo homem como um artefato [*ein Werk*]; assim como os conceitos do discurso que existem por direito próprio, que o homem apresenta e torna compreensível para os outros"<sup>24</sup>. À frente, Hegel afirma, ainda mais explicitamente, que um edifício público, "monumental", não tem outra razão de ser senão exprimir o mais elevado através de si mesmo, constituindo, portanto, um símbolo autônomo e auto-justificado de uma idéia que se refere diretamente à natureza essencial, um pensamento universalmente válido, uma evocação eloquente ainda que silenciosa endereçada ao espírito.

A hipótese de uma cabana primitiva essencialmente fiel à natureza (ou qualquer justificativa possível de seu papel arquitectónico) não poderia ter qualquer importância real para Hegel, que é explícito sobre o ponto. O argumento de Aloys Hirth sobre a origem da cabana a partir da madeira, de sua natureza material enquanto determinante de formas (transformando-se em vigas e colunas), é reproduzido integralmente por Hegel quando este inicia uma análise sobre a arquitetura

23. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetik*, vol. 2, p. 75.

24. *Ibidem*, p. 28.

clássica. A pedra, ele afirma, ao contrário da madeira, não sugere seu próprio uso; quando muito, a pedra em grandes quantidades suscita imagens de escavações. Por outro lado, como a pedra não possui formas próprias, ela pode adotar qualquer uma, o que a torna um material adaptável tanto à arquitetura simbólica dos primeiros tempos como à arquitetura romântica tardia. A madeira,

dada a natureza direcional do tronco da árvore, apresenta-se mais imediatamente apropriada ao uso, por essa exata aderência ao propósito e essa regularidade que constitui o princípio da arquitetura clássica [...] porém [...] a arquitetura clássica não se limita à construção em madeira; ao contrário, aperfeiçoada a ponto de produzir beleza, ela constrói seus edifícios em pedras<sup>25</sup>.

Hegel reconhece que as características específicas dos dois materiais fazem com que um material modifique o outro, porém em essência as informações que apresenta são coletadas entre os tratados mais conhecidos do século XVIII, informações estas que ele bem poderia ter encontrado já digeridas em Hirth.

E, contudo, Hegel me afasta de meu tema. Para ele, a primitiva cabana de madeira, imitada em pedra, não é um *Urbau*, nem é paradigmática ou mesmo uma construção original (no sentido em que tenho empregado essa expressão até o momento). No que diz respeito a Hegel, ela dificilmente pertence à arquitetura propriamente dita. Não obstante, Hegel acreditava não somente que as origens da arquitetura poderiam ser traçadas como também que esta teria sido historicamente a primeira das artes. Embora atraído pelo fascínio da idéia das origens, ele pudicamente se nega a comprometer-se com um tema cujo conhecimento empírico é deficiente e as conjecturas inevitáveis. Além disso, "por seu conteúdo, um início tão simples é algo de tão pouca importância que deve aparecer de forma completamente acidental no discurso filosófico"<sup>26</sup>. A idéia da cabana ou da caverna enquanto arquitetura original pertence ao domínio da especulação popular, que pode apresentar seus encantos mas não dispensa os filósofos de buscar explicações dentro dos limites da história.

Portanto, o primeiro objetivo da arte, tal como Hegel a vê, consiste em

formular, dar forma (*gestalten*) ao essencialmente objetivo, ao mundo natural, ao ambiente externo do espírito, de modo a insuflar um significado e imprimir uma forma àquilo que não possui alma (*dem Innerlichkeitslosen*), que, entretanto, permanecerá exterior a ele, uma vez que esta forma é significado não são iminentes ao objeto<sup>27</sup>.

25. *Idem*, pp. 53-54.

26. *Idem*, p. 23.

27. *Idem*, p. 24.

Forma e significado são, portanto, transcendentais; para o artista, o objeto em si é uma obra de arte dotada de presença física. Consequentemente, o uso do edifício, sua *faturo* ou mesmo os ecos metafóricos que o edifício possa provocar (p. ex., a catedral-Floresta) não são aspectos diretos do significado e da forma, mas pertencem a *Innerlichkeitslose* [falta de interioridade], na qual forma e significado se encontram infundidos.

Não posso aqui resumir o processo que leva Hegel à divisão tripla da história da arquitetura em uma época simbólica, na qual a arquitetura adquire sua independência; clássica, ao longo da qual deixa à escultura a criação de representações individualizadas, tornando-se independente, um cenário inorgânico; e, finalmente, a romântica (mourisca, gótica ou germânica), na qual as várias funções civis e religiosas estão relacionadas apenas indiretamente com a vida misteriosa dos próprios edifícios<sup>28</sup>. Hegel ainda enumera os primeiros edifícios conhecidos na história da arquitetura: as torres escalonadas da Mesopotâmia, os obeliscos, as pirâmides e as esfinges do Egito, obras que não necessitam ser levadas em alta conta. "As idéias que servem de conteúdos para estes edifícios permanecem — como ocorre no Simbolismo — como concepções informes, elementares [...] abstrações confusas da vida da natureza, misturadas com noções sobre a função espiritual, sem jamais serem enfocadas, em termos de idéias, como emanções de um único objeto"<sup>29</sup>. Portanto, está claro que, para Hegel, a casa nunca poderia representar a natureza da mesma forma que representava para Laugier e para os teóricos anteriores; além do mais, esse tipo de representação da natureza somente poderia constituir um elemento metafórico da construção; sua integração às técnicas construtivas era fatalmente muito acentuada para permitir o tipo de simbolização que Hegel exigia da arquitetura, tal como expôs em sua descrição da catedral gótica. Alhures, ele assumiria uma atitude mais explícita sobre esse lugar-comum, a questão da construção e da natureza. Na introdução à *Filosofia da História*, Hegel discute uma das idéias fundamentais que sustentam sua abordagem do processo histórico. A história é a narração de uma atividade que pode ser entendida como "o meio termo do silogismo, uma de suas extremidades é a essência universal, a *ideia*, que repousa no mais profundo interior do espírito; e a outra o complexo das coisas externas — a matéria objetiva. Essa atividade é o meio pelo qual o princípio universal latente é traduzido para o domínio da objetividade.

28. *Idem*, pp. 26-27.

29. *Idem*, p. 29.

Tentarei — Hegel afirma mais adiante — tornar aquilo que já foi dito mais representativo e claro através de exemplos. A construção de uma casa é, em primeira instância, um fim e uma intenção subjetivos. Por outro lado, temos como meios, as diversas substâncias necessárias para a obra: o ferro, a madeira e a pedra. Os elementos são utilizados na preparação desses materiais: o fogo para derreter o ferro, o ar para soprar o fogo, a água para movimentar as rodas e possibilitar o corte da madeira etc. O resultado, é que o vento que ajudou a construir a casa é deitado pela casa, assim como a violência das chuvas e enchentes e o poder destrutivo do fogo, na medida em que a casa é feita à prova do fogo. As pedras e vigas obedecem às leis da gravidade, tendendo para baixo, de modo que para sustentá-las são erguidos altos muros. Portanto, os elementos são empregados conforme a sua natureza contribuindo para um resultado que limitará sua própria atuação. Desse modo, são satisfeitas as paixões dos homens, que se desentolvem ao mesmo tempo em que seus objetivos, seguindo suas tendências naturais, produzem o edifício da sociedade humana assim fortalecendo uma posição de direito e de ordem *contrária a elas próprias*<sup>30</sup>.

Utilizei esse simples exemplo retirado de um longo discurso de Hegel sobre história, para demonstrar um aspecto do esquema hegeliano, em vez de procurar elucidar o conjunto de suas noções essenciais, questão que o leitor deve enfrentar referindo-se ao texto do qual foi extraída a passagem acima. Porém, gostaria de observar que até poucos anos antes de Hegel empregar esse exemplo, ele seria impensável, pois embora a casa tenha sido utilizada no sentido de afastar os elementos, bem como os diversos inimigos, ela nunca foi considerada como sendo *contra* a natureza, uma vez que os elementos, em sua manifestação hostil, eram considerados apenas aspectos da natureza contra os quais o homem encontrava, no seio da própria natureza, os remédios adaptados para a fragilidade humana. Uma mudança radical havia ocorrido. E curiosamente foram os *Précis* de Durand que deram a essa revolução uma expressão enfática em termos de teoria arquitetônica.

### EXCURSUS GÖTTICO

Uma série de autores citados — Goethe, Hegel, Coleridge — considerou a catedral gótica não como uma reminiscência de alguma cabana primitiva, mas como uma evocação da floresta ou do bosque. É fato que na literatura da época, bem como nos perfidos seguintes, podem ser encontradas inúmeras referências a abóbodas semelhantes a clareiras na floresta, e vice-versa. William Empson, em seu livro mais recente, *Seven Types of Ambiguity* (Sete Tipos de Ambiguidades), comenta um verso do septuagésimo terceiro soneto de Shakespeare, "Bare ruin'd quiets, where late the sweet bird sang" (Desnudos coros em ruínas, onde tarde cantam os doces pássaros), sugerindo que estas palavras, assim como "Those boughs which shake against the cold" (aqueles

30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Sämtliche Werke*, vol. 11, pp. 56-57.



Desenhos para ornamentos, de um caderno de esboços de Villard d'Hommeccourt.

gados que tremiam com o frio) da linha precedente, apresentam um paralelo óbvio. "A comparação sustenta-se por várias razões: porque os coros dos monastérios em ruínas são locais onde se canta, porque os assentos são dispostos em fila, porque costumam ser rodeados por um edifício protetor cristalizado na aparência de uma floresta, e colorido por vitrais e pinturas à imagem de flores e folhas [...]".<sup>31</sup> Aqui como no restante do parágrafo, Empson descreve todo o aparato da metáfora, aparentemente tão verdadeira para Shakespeare como para ele. Entretanto, duvido muito que a metáfora do coro-bosque parecesse tão óbvia a Shakespeare quanto era para Empson.

Conhecemos muito do simbolismo das igrejas medievais graças a livros como o tratado de Durandus de Mende sobre as regras do ofício divino e as várias notas deixadas por mecenas como Suger, ou mestres-construtores como Villard d'Hommeccourt, que se referem a alguns outros simbolismos (à igreja como cidade de Deus, como terra e paraíso, como *summa* e como um corpo humano etc.), porém, dificilmente se encontra uma referência à igreja como floresta. Sem dúvida, Villard mostra em seu caderno de notas, ornamentos vegetais bastante atraentes, particularmente para entalhes, contudo, quando invoca uma analogia para as formas das plantas, ele utiliza a consagrada e secular comparação com o corpo humano.

31. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, p. 2.

Suspeito que os homens da Idade Média ficariam perplexos frente a algumas das descrições feitas por Hegel de seu pensamento, assim como pela maneira com a qual certos teóricos da arte, como Schlegel, classificaram e descreveram a arquitetura gótica. Para Schlegel existe na arte uma polaridade entre os estilos "sideral" e "vegetal", que não coincide, mas era paralela à dicotomia "clássico" e "romântico". Em sua demonstração, em termos não tão divergentes em relação a Hegel, ele identificou como "vegetal" o produto do intenso pensamento "sideral" dos mestres construtores medievais, contestando assim a originalidade da analogia entre a abóbada e a floresta.

No século XVIII, o *locus classicus* dessa metáfora era encontrado na monumental edição da obra de Pope, estabelecida pelo Bispo Warburton, e mais precisamente no comentário de Warburton sobre a Quarta Epístola dos *Ensaíais Morais*, dedicada a Lord Burlington. Trata-se de uma passagem aparentemente irrelevante, na qual Pope apostrofa o nobre pedante:

Yet shall [My Lord] your just, your noble rules  
Fill half the land with Imitating fools,  
Who random drawings from your sheets shall make  
And of one beauly many blunders make;  
Load some vain church with old Theatre state,  
Turn Arcs of triumph to a Garden-gate [...] 32

Warburton se decide por interpor um argumento sobre os méritos comparativos da igreja e do arco do triunfo: "por estar destinado um ao serviço religioso, e o outro ao entretenimento civil: é impossível que os ornamentos profusos e lascivos do último transformem-se na modesta e santidade do primeiro". Na mente de Warburton a incompatibilidade é reforçada, pelo fato de que, na igreja, o ornamento é essencialmente interior, enquanto no edifício pagão, é exterior. Ele continua:

Nossos antepassados góticos tinham noções mais justas e varonis que [esses] modernos imitadores da magnificência grega e romana, e eu tentarei explicar aquilo que honra seu gênio. Sem distinção, porém erroneamente, todas as nossas igrejas antigas são chamadas góticas. Existem duas espécies de igrejas: aquelas construídas na época saxônica, e as construídas durante a dinastia dos reis normandos [...]. Quando os reis saxônicos tornam-se cristãos, sua piedade [...] consistia em edificar igrejas em seus reinos e promover peregrinações à Terra Santa [...]. Ora, a arquitetura da Terra Santa era grega, mas havia perdido

32. Entretanto, [Meu Senhor] vossas justas, vossas nobres regras / Preenchem, metade da terra [Inglaterra] de todos imitadores, / Que desatinados desenhos de vossas lâminas fazo / E da beleza, muitas asneiras produzirão: / Sobrecairegando alguma igreja vã com velhos faustos de teatro, / transformando arcos de triunfo em portas de jardim [...]. (N. da T.)

muito de sua antiga elegância. Nessa produção saxônica foi, na verdade, uma cópia mediocre daquela [...]. Porém, nossas obras normandas remontam a uma fonte bastante diversa. Quando os godos conquistaram a Espanha, e o confortante calor do clima e a religião dos antigos habitantes fez amadurecer sua perspicácia e inflamou sua piedade equivocada [...], eles conceberam uma nova forma de arquitetura, desconhecida na Grécia e em Roma, fundada sobre princípios e idéias originais, mais nobres que aquelas que haviam dado origem inclusive à grandeza clássica. Para esse povo do Norte acostumado, durante as trevas do paganismo, a adorar sua deidade nos bosques [...], quando sua nova religião necessitou de edifícios cobertos, eles engenhosamente os projetaram, tanto quanto a arquitetura poderia permitir, de modo a parecerem arvores [...]. E com tal habilidade e sucesso executaram o projeto [...] que, nenhum observador atento jamais contemplou uma alameda regular de árvores bem crescidas, entrelaçando seus ramos em direção ao céu, sem que lhe viesse à mente a perspectiva infinita da catedral gótica [...].

A partir dessa idéia, todas as constantes transgressões contra a arte, todas as monstruosas ofensas contra a natureza, desapareceram: tudo tem sua justificativa, a ordem reina, e um Todo harmonioso surge do emprego diligente dos meios apropriados e à medida do objetivo. Como poderiam os arcos não ser ogívais, se o Arcoão deveria reproduzir a curva criada pelos galhos que se entrecruzam? Como evitar que as colunas se dividam em justos distintos, quando devem representar os troncos de um grupo de árvores? Conforme o mesmo princípio, elas formam as dispersas ramificações das janelas, na obra de cantaria, e os vitrais que preenchem os interstícios. As primeiras representando os galhos e os últimos, as folhagens de uma clareira, ambos contribuindo para a preservação dessa luz melancólica que inspira a reverência religiosa e o temor. Finalmente, compreendemos a razão de sua estudada aversão pela solidez dessas massas assombrosas, consideradas demasiado absurdas pelos homens habitados à robustez aparente e real da arquitetura grega [...]. Contudo, não se pode deixar de admirar a engenhosidade do artifício, considerando que essa surpreendente leveza era necessária para completar a realização plena da concepção do arquiteto de um local de culto silvestre [...]. A arquitetura gótica foi tal como aqui se descreve. E não seria descreído algum para os mais ardentes admiradores de Jones e Palladio reconhecerem que ela apresenta seus méritos, e admitir que sua origem envolve maior grandeza que aquela da arquitetura grega e romana, mesmo tendo um parentesco mais humilde<sup>33</sup>.

Devo me desculpar pelo comprimento excessivo dessa citação. Mesmo depois de extirpados alguns dos excessos de Warburton, a passagem permanece prolixa, mas importante. De qualquer modo, é reconfortante pensar que Warburton – que no mesmo ano da publicação da obra de Pope abandonou sua prebendária em Gloucester por outra em Durham, para finalmente retornar a Gloucester como bispo – sentia uma real simpatia pela arquitetura gótica. O leitor terá, sem dúvida, reconhecido, alguns dos conceitos já reencontrados nas citações de Hegel e Goethe. Ambos tinham conhecimento, direta ou indiretamente, desse texto, que muito provavelmente se encontrava na origem da rapsódia de Coleridge. Warburton atribui às *Parentalia* de Wren a teoria da origem mourisca da arquitetura gótica, que figura igualmente no *Trois dialogues sur l'éloquence* (Três Diálogos sobre a Eloquência) de Fénelon, publicado na mesma época. A hipó-

33. Alexander Pope, *The Works*, vol. 3, pp. 326-330.

tese foi popularizada com o prefácio de Evelyn, o tradutor da edição inglesa das *Ordres parallèles*, de Fréart de Chambray, e remonta indubitavelmente à condenação em bloco, tão em voga no século XV, de todas as coisas gregas e góticas, tanto na pintura como na arquitetura. (Ver apêndice 1)

Na realidade, não pretendo considerar o modo com que se desenvolveu o conceito da arquitetura "gótica" seja como idéia sobre o passado, seja como maneira de trabalhar. O que me interessa é a transformação do modelo ou arquétipo arquitetônico, e nesse sentido parece válido mencionar o exemplo mais antigo, remanescente do "bosque" que serviu como modelo para a arquitetura gótica.

Ele aparece em um informe sobre o estado da arquitetura romana, dirigido a um Papa, cujo nome não é mencionado – escrito talvez por Rafael e/ou Baltasar Castiglione ao papa Leão X ou talvez por Peruzzi (embora, pessoalmente, não acredito nessa última hipótese). De qualquer forma, o autor lamenta a maneira com que os bárbaros, chegando em Roma, despojaram antigas estruturas de mármore e até mesmo de tijolos, para seu próprio uso, e assinala que eles haviam conseguido corromper inclusive a Grécia, beijo dos "inventores e mestres perfeitos em todas as artes", convertendo-a na pátria de um estilo abominável.

A seguir, surgiu, em quase todos os países, o estilo germânico de arquitetura [...] [que o estilo] utilizou em geral formas pequenas, inhumanas e pobremente construídas como ornamento e – ainda pior – animais estranhos, figuras e folhas, sem qualquer significado, como msculas para a sustentação das vigas. Todavia, esta arquitetura germânica tinha uma justificativa: originava-se dos ramos das árvores, amarrados e arqueados para a construção de arcos ogivais. Apesar dessas origens, não de todo desprezíveis, ainda assim, a construção é frágil pois as cabanas construídas a partir de troncos de árvores erigidos como colunas e amarrados de modo que seus topos e coberturas (descritos por Vitruvius em seu relato sobre a origem da ordem dórica) podem suportar cargas maiores que os arcos ogivais, que apresentam dois centros [...]. À parte a baixa resistência do arco ogival, ele carece da graça do nosso estilo que agrada aos olhos pela perfeição do círculo, podendo-se observar que a própria natureza não se esforça por outra forma [...].<sup>34</sup>

Com o risco de reafirmar o óbvio, devo assinalar que Rafael ou quem quer que tenha escrito o informe não oferece ao leitor nenhuma fascinante e arrebatadora visão da arquitetura gótica: a melancolia nórdica e os sagrados bosques pagãos não se fazem presentes. A arquitetura gótica se origina a partir de uma forma rústica de cobertura. Rafael se mostra mais próximo de Sir James Hall que dos românticos admiradores da arquitetura gótica. Entretanto, também encontramos algo de desconcertante. O autor do informe refere-se às origens da arquitetura gótica como se estivesse aludindo a um con-

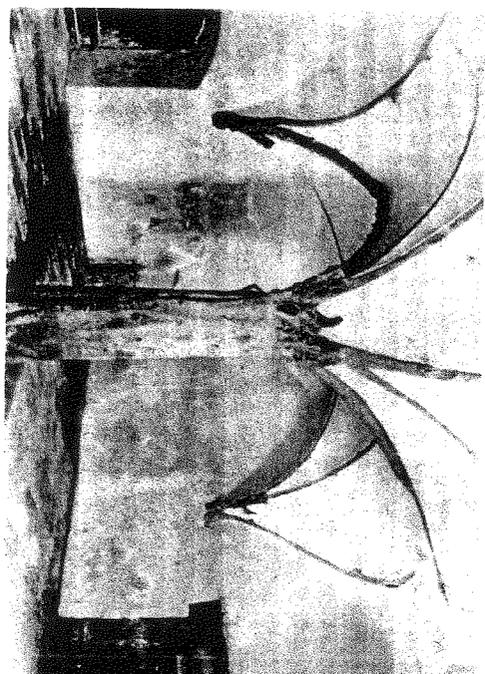
34. Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, p. 57.



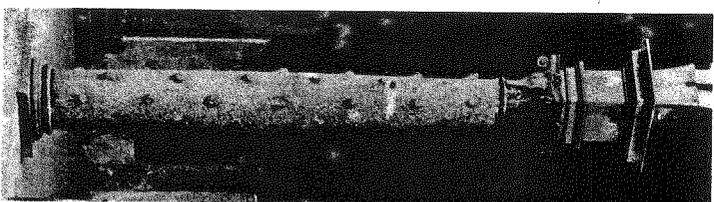
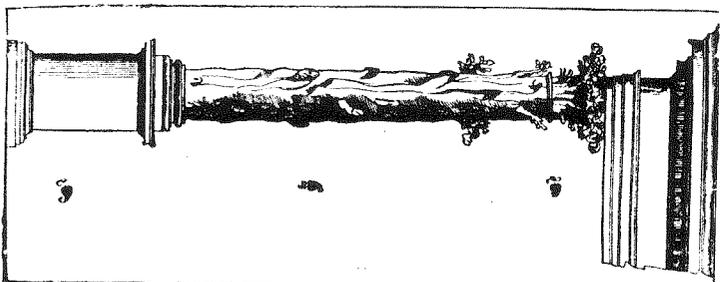
Mosaico do absíde S. Clemente, Roma.

ceito bastante difundido. Existem, é claro, uma série de referências às florestas e santuários celtas e germânicos, todas elas oportunamente compiladas por Philip de Cluver<sup>35</sup>, cuja obra era, sem dúvida, conhecida dos escritores de século XVII e certamente de Wren, Evelyn e Warburton. Porém, o único texto, entre todos aqueles a respeito de tais santuários que o pseudo-Rafael poderia ter utilizado para fundamentar seu conceito da origem do arco a partir de ramos amarrados entre si, era a descrição de Luciano do santuário existente nos bosques próximos de Marselha cujos "ramos entrelaçados encerravam um espaço central e fresco" (*Lucus erat, longo nunquam violatus ab aëre / Obscurum cingens connexis aëre ramis*)<sup>36</sup>. No caso dos textos medievais, o simbolismo da floresta simplesmente não aparece. Muitas das referências encontradas na literatura patristica e escolástica relacionam o simbolismo com plantas, porém nenhuma delas certifica a hipótese da "floresta". A fonte mais óbvia, o texto *Racionale*, de Durando de Mende, por exemplo, não mostra interesse pela hipótese, apesar do grande número de argumentos sobre o simbolismo, que foram utilizados por autores posteriores. Além disso, a tentativa de relacionar uma característica tão óbvia da construção de igrejas com santuários pagãos haveria de despertar intensa desaprovção. Contudo, a partir de São Boaventura, e particularmente na literatura mística do século XIV, abundam as referências ao simbolismo relacionado especialmente com o crescimento de plantas. Antes disso, fazem-se presentes as estranhas formas vegetais dos edifícios, mais ambiciosas que as folhagens de um capitel ou as bossagens de telhado; as raras referências literárias ao templo católico como um paraíso, demasiadamente incommuns e obscuras para qualquer utilidade, por certo, existem dois antigos e evidentes símbolos arbóreos: a cruz como árvore da vida e a "árvore de Jesse".

A seguir, já no final do século XV, ocorre um grande aumento do uso de nervuras e colunas com características vegetais, um fenômeno que dificilmente pode ser justificado pelo surgimento eventual de uma teoria explícita a esse respeito. Entretanto, também pode ter sido gerado como emulação, ou eco, da descrição virruviana das ordens que apresentava, naquela época, uma influência mais radical nos países meridionais. Porém, vale a pena notar que o texto de Virúvio era conhecido na Idade Média (a despeito da lenda de que o manuscrito foi descoberto por Pogio), sendo particularmente apreciado como um manual técnico, ainda que aparentemente também tenha sido compilado em um único volume junto com livros que se ocupavam do simbolismo dos números, assim como o opúsculo de

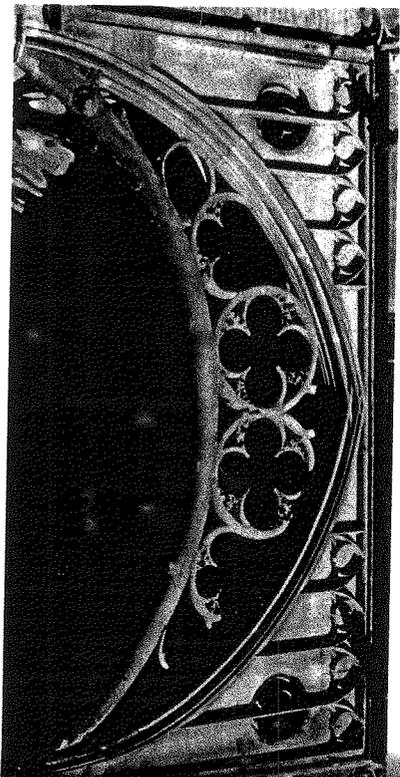


(acima) Árvore-coluna e abóbada, Castelo Bečtyně, Boêmia, segundo Borsch-Supan.  
(abaixo, à direita) Bramante: Coluna da loggia, Basílica de S. Ambrosio, Milão.  
(abaixo, à esquerda) A árvore-coluna, segundo P. de L'Orme.



35. Philip of Cluver, *Germania Antiqua*, pp. 233-257.

36. Lucian *Pharsalia*, 3. 390.

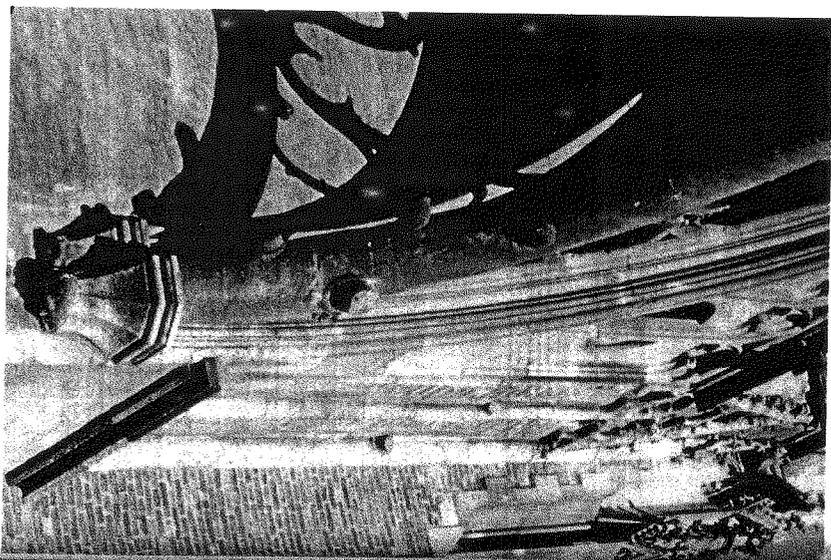


Ciervo sobre o *Sonho de Cipião*, ou os tratados de música de Santo Agostinho e Boécio. (Ver apêndice 2)

De toda forma, o pseudo-Rafael formula a teoria dos "galhos trançados" sem a intenção de invocar o caráter sublime da arquitetura gótica, mas como uma possível circunstância atenuante de seus defeitos. Ele parece afirmar que, embora a arquitetura gótica seja tecnicamente pobre, sem regras ou medidas, tosca e rústica, ainda assim possui a característica redentora de ser derivada do que aparentemente foi uma operação *natural*. Contudo, uma vez que se trata de uma operação humana, as origens da arquitetura gótica encontram-se, mais uma vez, nos procedimentos dos homens com a natureza, e não em características naturais "descobertas", aprendidas pelos construtores e a seguir traduzidas para a pedra. Portanto, trata-se de uma maneira de compreender a natureza e dela se aproximar, meditando-a por meio de uma técnica, mesmo que seja a mais simples.

Ora, o que Warburton, Hegel, e Coleridge admiravam era a essência dependência da arquitetura gótica com relação não à arte, mas à própria natureza; uma natureza que não era absolutamente mediada quer seja pelo método de trabalho do construtor, quer seja pela conceituação. A catedral gótica não é um símbolo (e utilizo esse termo muito mais com o significado empregado por Charles Sanders Peirce, que aquele utilizado por Hegel), mas uma imagem, uma reflexão direta: ou ainda a solidificação, a petrificação de um bosque. Hegel concebe o espectador na catedral gótica como sendo submetido a uma gama de sensações que a floresta *podéria* ter induzido a fim de alcançar a emoção desejada.

Já sugeri que essa leitura parece pressupor uma mudança radical na maneira como a arquitetura vinha sendo entendida. Mas aqui temos a oportunidade de observar essa mudança a partir de outro ângulo, que esclarece de outra forma o desaparecimento, na metade do século XVIII, da desaprovção generalizada, nem sempre indiscriminada, que a arquitetura gótica vinha sofrendo até então. Na Inglaterra certamente, mas também por toda a Europa setentrional, e mesmo na França, desperta o interesse pela arquitetura autóctone, entarçado no conhecimento de uma herança passada e na revalorização dos monumentos remanescentes de um passado medieval glorioso. O que havia sido um brinquedo para Horace Walpole e um divertimento para William Beckford, tornar-se-ia uma paixão e uma indústria. Na época dourada do sentimento, essa mudança não poderia ser justificada por nenhum apelo a um passado recente, inventariado, histórico. O apelo deveria, é claro, ser encontrado além da história, no homem natural, à maneira de Sir James Hall, ou de preferência na natureza intocada pela mão humana.



Árvore-arco, Catedral de Uim.

Um aspecto curioso dessa situação é oferecido pelo Bispo Thomas Percy, que, em 1765, publicou o livro *Reliques of Ancient English Poetry* (Relíquias da Antiga Poesia Inglesa), obra que se tornaria a fonte das primeiras baladas inglesas, com um traumático impacto sobre a poesia inglesa de seu tempo. Com falsa modestia, e um embaraço visivelmente não de todo sincero, Percy dedica o livro à Condessa de Northumberland, “e espera que as bárbaras produções de épocas incultas possam obter a aprovação ou a atenção daquela que adorna as cortes com sua presença, e difunde elegância com seus exemplos”.

A apologia prosegue: “Mas a impropriedade, supõe-se, desaparecerá quando se declare que esses poemas são apresentados a vossa senhoria não como obras de arte, mas como efusões da natureza, mostrando os primeiros esforços do gênio antigo, e exibindo costumes e opiniões de épocas remotas”.

“Não como labores de arte, mas efusões da natureza”, eis aqui, em um certo sentido, o que os românticos admiravam nas catedrais góticas. E ainda assim, sua imagem da natureza em nada correspondia à dos construtores de catedrais. Curiosamente, a diferença de pontos de vista se reflete intensamente nas reações frente às ruínas.

Até a metade do século XVII, o termo ruínas indicava as ruínas clássicas, e, particularmente, as de Roma:

Who lists to see what ever nature, arte,  
And heaven could doo, O Rome, thee let him see  
In case thy greatness he can gesse in harte,  
By that which but the picture is of thee.<sup>37</sup>

Assim Joachim du Bellay convida o peregrino (na tradução de Spenser) a reconstruir a grandeza perdida, a partir de remanescentes despedaçados e empoeirados, sendo que com esse exercício ele terá apreendido ao mesmo tempo respeito pela majestade romana e uma salutar apreciação dos caprichos da fortuna dos homens.

For if that time make end of things so sure  
It aits will end the pain I endure.<sup>38</sup>

Porém, os escritores do século XVIII raramente alcançaram tal profundidade com relação às ruínas. Da grandeza de du Bellay ao

pobre Lorde Kames, que já apareceu no capítulo precedente, há um terrível retrocesso; mas Kames também refletiu muito a respeito das ruínas. As ruínas, ruínas artificiais, entraram em voga como lembranças melancólicas de sentimentos semelhantes aos de Bellay, porém, em torno da década de 1760, no momento em que Kames e Percy escreviam, elas haviam se convertido, apesar de todas as suas possíveis nuances, apenas em ornamentos de jardim refinados. Kames aplicou-se sobre uma questão de gosto da qual se ocuparam alguns de seus contemporâneos: gótico ou clássico? Entre os dois, Kames preferia o gótico, uma vez que as ruínas góticas demonstravam o triunfo do tempo sobre a força<sup>39</sup>. A ruína clássica, entretanto, testemunhava o triunfo do barbarismo sobre o gosto e, ao mesmo tempo, invocava lembranças “históricas”, recorrendo a uma leitura em prosa, enquanto a ruína gótica era claramente relacionada com a épica, com o mito atemporal, com os antepassados místicos e heróicos de Lorde Kames (e, pelas mesmas razões, de Lady Northumberland). Não surpreende que a *Faerie Queene*, de Spenser, tivesse experimentado uma ressurreição nesse período e que Camelot, a lendária corte do rei Arthur, fosse considerada como o exemplo mais próximo que os britânicos tinham do paraíso perdido.

37. “Quem anseia ver o que quer que a natureza, a arte, e o céu poderiam fazer. Oh Roma, deixai-o ver / Se ele puder conceber tua grandeza / Por aquilo que é somente tua pintura morta”. (N. da T.)

38. Edmund Spenser, *Poetical Works*, vol. 5, pp. 42-43. [“Se o tempo pôe fim a coisas tão certas / também acabará com a dor que suporto”]

39. Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762, vol. 1, p. 183.