

ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA. UMA PROPOSTA DE MÉTODO*

Manfredo Tafuri**

Resumo

O assunto central de nossa investigação é a verificação do papel histórico da ideologia. Adotando como certa a sua superestruturalidade, abre-se como campo original de pesquisa a historização de suas concretas intervenções no real. Iniciaremos, portanto, privilegiando da atividade arquitetônica o dado mais imediatamente "matérial", mas ao mesmo tempo o mais compreensivo, das múltiplas variáveis que nela concorrem. Vamos dirigir a atenção para a arquitetura como forma particular de trabalho intelectual. Um trabalho intelectual com o privilégio de se erguer sobre uma gama de atividades diretamente produtivas. Isso significa acentuar uma dialética: aquela que se institui ao longo do tempo, entre trabalho concreto e trabalho abstrato, no significado marxista das expressões. Desse modo, a história da arquitetura pode ser lida com base nos parâmetros historiográficos relativos, ao mesmo tempo, à incidência do trabalho intelectual e aos desenvolvimentos de modos e relações de produção.

Abstract

The subject of our enquire is the verification of the historical role of ideology. Accepting its superstructural character as correct, an original field of research is open to the history of its concrete interventions on reality. Therefore, among the multiple variables of architectural activity, we begin privileging the more immediately material, but at the same time more comprehensive, data. We shall focus architecture as a particular form of intellectual work. An intellectual work raised on a spectrum of directly productive activities. This means enforcing the dialect instituted by time between concrete work and abstract work, in the Marxist meaning of the terms. In this way, history of architecture can be read on basis of the historiographic parameters concerning simultaneously the presence of intellectual work and the development of modes and relations of production

* Manfredo Tafuri, "Architettura e storiografia. Una proposta di metodo", *Arte Veneta XXIX* (1975): 276-282. Tradução do italiano: Luis Fabio Antonioli; revisão: Adalberto Retto e José Lira.

** Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, professor do Departamento de História do Instituto Universitario de Arquitetura de Veneza entre 1968 e 1994.

Em face da proliferação de investigações sobre o "significado", superficial ou profundo, dos sistemas arquitetônicos, é hora de se perguntar se não seria o caso de proceder a uma radical recolocação da temática relativa à história da linguagem arquitetônica. Se não por outro motivo, ao menos para conseguirmos nos livrar dos densos emaranhados que vão se estratificando sobre ela. O tema que nos interessa, portanto, diz respeito à função da linguagem, à maneira pela qual a própria linguagem "age", colocando provisoriamente entre parênteses as maneiras específicas de sua comunicação. Isto parte de uma premissa que deve ser imediatamente explicitada: de fato, damos por certo que – ao menos no caso da arquitetura – a riqueza comunicativa não coincide completamente com a densidade histórica das obras tomadas para exame.

Quantas vezes uma obra malsucedida, uma tentativa não realizada ou um fragmento já suscitaram problemas que se escondem no interior das obras acabadas, elevadas ao status de "textos"? Os "erros" de perspectiva de Alberti, ou os exasperados "jogos geométricos"³ de Peruzzi não falam, talvez, com maior evidência das dificuldades intrínsecas à utopia humanista do

que os monumentos nos quais se aplaca a ânsia que explode naquelas tentativas incompletas?

E para compreender em profundidade a dialética entre os extremos do trágico e do banal, que molda a tradição das vanguardas dos anos 1900, não é mais útil voltar às experimentações do Cabaret Voltaire^b, em lugar de examinar as obras nas quais aquele trágico e aquele banal se reconciliam com a realidade?

Além disso, há no ciclo da arquitetura contemporânea um motivo mais profundo que justifica nossa asserção. A partir do Iluminismo, a manipulação das formas tem sempre um objetivo que transcende as próprias formas: é esse constante “além da arquitetura” que constitui a mola propulsora dos momentos de ruptura da “tradição do novo”. O historiador hoje é chamado a se defrontar precisamente com este “além”. Não tê-lo constantemente presente tem um custo elevado: implica afundar-se na areia movediça das sublimes mistificações sobre as quais repousa a monumental construção do movimento moderno. Portanto, somos obrigados a uma constante obra de desmontagem nos exames do objeto de nossa investigação. O que pressupõe, portanto, o exame químico daquelas areias movediças e sua análise por meio de reagentes de natureza oposta a eles¹.

Iniciaremos, portanto, privilegiando na atividade arquitetônica o dado mais imediatamente “material”, que é ao mesmo tempo o dado mais compreensivo das múltiplas variáveis que nela concorrem. Vamos dirigir nossa atenção para a arquitetura como *forma particular de trabalho intelectual*. Um trabalho intelectual que tem o privilégio de se erguer sobre uma gama de atividades diretamente produtivas. Isso significa acentuar uma dialética: aquela que se institui ao longo do tempo entre *trabalho concreto* e *trabalho abstrato*, no significado marxista das expressões. Desse modo, a história da arquitetura pode ser lida com base nos parâmetros historiográficos relativos, ao mesmo tempo, à incidência do trabalho intelectual e aos desenvolvimentos de modos e relações de produção.

A história da arquitetura assume assim uma dupla função:

a) Por um lado, torna-se capaz de descrever criticamente os processos que condicionam a face “concreta” da invenção projetual, ou seja, a autonomia das escolhas linguísticas e sua função histórica como capítulo de uma história geral do trabalho intelectual e de seus modos de recepção;

b) Por outro, a história da arquitetura é reinserida na história geral das estruturas e das relações de produção; vai, em outras palavras, “reagir” com relação ao desenvolvimento do *trabalho abstrato*.

Por este critério, a história da arquitetura sempre aparecerá como fruto de uma dialética. A trama entre antecipações intelectuais, condições reais e modos de consumo deve “cindir” a síntese contida na obra. Ali onde ela acontece como um todo finito, como completude, é necessário introduzir uma desagregação, um despedaçamento de componentes – uma “disseminação”, diria Derrida – de suas unidades constitutivas. A partir destes componentes desregrados será necessário proceder a uma análise separada. Relações de encomenda, horizontes simbólicos, hipóteses de vanguarda, estruturas de linguagem, métodos de reestruturação da produção e invenções tecnológicas vão se apresentar, assim, despidos da ambiguidade congênita à síntese “aparente” na obra.

Está claro que nenhuma metodologia específica, aplicada aos componentes assim isolados, poderá dar conta da totalidade da obra. Iconologia, história da economia política, história do pensamento, das religiões, das ciências e das tradições populares poderão se apropriar separadamente dos fragmentos da obra desagregada. Para cada uma destas histórias, a obra terá algo a dizer. Desmembrando uma obra de Alberti, será possível iluminar os fundamentos da ética intelectual-burguesa em formação, a crise do historicismo humanista, a estrutura do mundo simbólico do século 15, a estrutura de uma relação particular de encomenda, a consolidação da nova divisão de trabalho no âmbito da produção das edificações, e assim por

1. Ainda que estranha ao método que o presente ensaio leva a conhecimento, uma observação de Foucault dá conta, em certa medida, daquilo que aqui expressamos: “É preciso pensar o discurso como uma violência que nós fazemos às coisas”, escreve, “de qualquer maneira, uma prática que impomos a elas; nesta prática, precisamente, os eventos do discurso encontram o princípio de sua regularidade. Outra regra é aquela da exterioridade: não transitar do discurso para o núcleo interno e escondido, para aquilo que dá lugar às séries aleatórias destes eventos e que fixa seus limites.” M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, 1970.

2. Considere-se, por exemplo, o texto de J. Tynyanov e R. Jakobson, *Voprosy izucheniya literatury* in "Novy LeF", 1927, n. 12, no qual os dois autores afirmam que a correlação entre as séries literárias e outras séries históricas possui leis estruturais próprias, por sua vez sujeitas à análise. Em comparação ao formalismo shlovskyano, temos aqui um reconhecimento da autonomia da análise do "sistema dos sistemas", para estabelecer correlação com a descoberta do valor de integração dinâmica dos materiais como fundamento da obra. Ver J. Tynyanov, *Vopros o literaturnoi evolutsii*, in *Arhaisty i novatory*, Leningrad 1929, pp. 30-47. Ver em Tzvetan Todorov (org.), *I formalisti russi*, Turim 1968, p.122 e seg. Ver também S. BANN e J. E. BOWLT (edits.), "Russian Formalism", Nova York, 1973. A ligação entre o pensamento de Mukaovský e o de Tynyanov e Jakobson foi notada igualmente em CORDUAS, *Introduzione a J. Mukaovský, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Turim, 1971 (Praga, 1966). Ver também, de J. Mukaovský, *Studie z estetiky*, Praga, 1966. Nessas obras (e naquela de Karel Teige, ainda pouco conhecido na Itália), observar no entanto que a extensão dada ao conceito de "série extraestética" é completamente limitante e tradicional (ver Mukaovský, op. cit., pp. 250 e ss.). Ainda mais limitada nos parece a utilização da psicologia da Gestalt e das teorias de Piaget, Bense e Ehrenzweig, feita por Norberg-Schulz, na tentativa de definir um método analítico-global da obra arquitetônica. Ver NORBERG-SCHULZ, *Intentions in Architecture*, 1963.

3. Ver R. BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, 1965, e S. DOUBROVSKY, *Pouquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, 1967. Mas: o limite (e, ao mesmo tempo, a expressão máxima) do "aprofundamento" nas metáforas da obra, de parte de um Barthes, é verificável nas verdades "muito verdadeiras" expressas no livro do próprio R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, 1973.

4. Ver, a esse respeito, o capítulo *L'architettura come oggetto trascurabile e la crisi*

diante. Mas nenhum destes componentes será útil para explicar aquela obra. O ato crítico vai consistir em uma recomposição dos fragmentos, uma vez historiados: em sua "remontagem". Jakobson e Tynyanov, seguidos de certo modo por Karel Teige e Mukaovský, falavam em relações contínuas entre as séries linguísticas e as extralinguísticas². A completa historicização dos múltiplos componentes "não-linguísticos" de uma obra e sua recomposição vão ter, nesse sentido, dois efeitos: aquele de romper o círculo mágico da linguagem, obrigando-o a revelar os fundamentos sobre os quais repousa; e aquele de permitir a recuperação da "função" da própria linguagem.

Com isto, retornamos ao nosso assunto inicial. Estudar como uma linguagem "age" significa verificar sua incidência sobre todas as esferas extralinguísticas isoladas, obtidas com a "disseminação" da obra. Neste ponto, estaremos diante de duas alternativas. Ou, seguindo Barthes e a *nouvelle critique*³, faremos o possível para multiplicar as metáforas do texto arquitetônico, desdobrando e variando ao infinito sua capacidade de estabelecer ligações⁴, ou seja, o seu "sistema de ambiguidades" específico³, ou vamos recorrer a um princípio de síntese externo à obra, estranho à sua construção aparente. Fazendo fragmentar a estrutura profunda da linguagem, em outras palavras, teremos à nossa disposição uma série de materiais prontos para a reconstrução que poderá ser, por sua vez, arbitrária ou verificável.

Ambos são caminhos legítimos: depende apenas dos fins aos quais nos propusermos. Podemos escolher nos aprofundarmos naquilo definido como o círculo mágico da linguagem – o "espaço literário" de Blanchot – transformando-o em um poço sem fundo: é isto que a assim chamada "crítica operativa" tem feito há tempo, servindo, como víveres de pronto consumo, seus desdobramentos arbitrários e pirotécnicos de Michelangelo, Borromini ou Wright. Mas ao proceder assim é preciso que tenhamos bem claro que nosso objetivo não é fazer história, mas dar forma a um espaço neutro no qual se faz flutuar, acima do tempo, um acervo de metáforas desprovidas de espessura. A estas, podemos pedir

apenas que nos fascinem, que agradavelmente nos enganem.

Caso contrário, deveremos medir a incidência real de linguagem nas séries extralinguísticas às quais ela se conecta. Deveremos, portanto, medir de que modo a introdução de uma concepção mensurável do espaço figurativo reage em contato com a crise da burguesia renascentista; de que modo a desagregação do conceito de forma, consumada pelas vanguardas históricas, responde à formação do novo universo metropolitano; de que modo a ideologia de uma arquitetura reduzida a "objeto negligenciado", a mera tipologia, a projeto de reorganização da indústria da construção, pode se inserir em uma real perspectiva de gestão "alternativa" da cidade⁴. O entrelaçamento formado pelo trabalho intelectual e as condições produtivas nos dará, neste caso, o único parâmetro válido para recompor o mosaico de peças resultantes da desmontagem analítica, anteriormente executado. Com uma consequência: que a história da arquitetura que daí deriva terá como objetivo preeminente a construção de um capítulo particular de uma história geral do trabalho e de sua divisão social. É óbvio que uma análise integrada de produção linguística e produção material deverá entrar em dialética com modos de distribuição e modos de consumo⁵.

Fazer a história da arquitetura reingressar no âmbito de uma história da divisão social do trabalho não significa regredir a um "marxismo vulgar": não significa, de modo algum, anular as características específicas da própria arquitetura. Ao contrário, estas vão ser exaltadas mediante uma leitura capaz de conectar, com base em parâmetros verificáveis, o significado real das escolhas projetuais à dinâmica das transformações produtivas que tais características ativam, retardam e tentam impedir. É claro que uma abordagem semelhante pretende de qualquer modo responder, em certa medida, à questão proposta por Walter Benjamin, quando, em "O Autor como Produtor", indicava como de importância secundária aquilo que a obra (em seu caso, literária) diz das relações de produção,

para colocar em primeiro plano, ao contrário, a função da própria obra *no interior* das relações de produção⁶.

Tudo isso tem duas consequências imediatas:

a.) Relativa à historiografia clássica, obriga a rever todos os critérios de periodização, permitindo encontrar uma integração, desprovida de mediações arbitrárias, com a história das transformações produtivas: a dialética acima mencionada (trabalho concreto – trabalho abstrato) é reproposta, na verdade, com características originais apenas ali onde é acionado um mecanismo de integração entre prefiguração intelectual e modos de desenvolvimento produtivo. Reconhecer esta integração para construir verdadeiros *ciclos estruturais*, no mais pleno sentido da expressão, é dever da análise histórica.

b.) Com referência ao debate sobre a análise da linguagem artística, o método proposto desloca a atenção do plano das comunicações imediatas ao dos significados últimos. Vale dizer, obriga a avaliar a “produtividade” das inovações linguísticas, a construir uma ponte entre a palavra e as estruturas, a submeter o reino das formas simbólicas a uma análise *capaz de, a qualquer instante, colocar em causa a legitimidade histórica da divisão capitalista do trabalho*.

A necessidade de tal reversão dos critérios analíticos está implícita no assunto central de nossa investigação: isto é, a verificação do papel histórico da ideologia. De fato, adotando como certa a sua superestruturalidade, abre-se como campo original de pesquisa a historicização de suas intervenções concretas no real. Cada vez mais, na verdade, uma exigência se mostra urgente: a face ambígua da superestrutura não deve ser deixada a si própria. É necessário, pois, impedi-la de se multiplicar ao infinito no envolvente jogo de espelhos que ela pressupõe como próprio e específico: mas isto ocorre apenas se for possível entrarmos no castelo encantado das formas ideológicas, munidos de um filtro que funcione como antídoto eficaz para a hipnose.

Os parâmetros próprios de uma história das

leis que permitem a existência da arquitetura são, portanto, invocados como fios de Ariadne⁶, capazes de desenredar os percursos emaranhados da utopia: para projetar sobre um traçado retilíneo o “movimento do cavalo”⁷, institucionalizado pela linguagem poética.

É justamente isto que Viktor Shklovsky pretendia sublinhar ao falar, pela via da linguagem poética, do “movimento do cavalo”⁷. Assim como no percurso descontínuo do cavalo em um jogo de xadrez, a estrutura semântica do produto artístico efetua uma “exclusão” com respeito ao real, ativa um “estranhamento” (como bem compreendeu Bertolt Brecht) e se organiza como uma “surrealidade”⁸ permanente. Todo o empenho de um filósofo como Max Bense está concentrado na definição das relações entre esta “surrealidade” e o universo tecnológico de onde ela provém e – o caso da arte de vanguarda é exemplar – ao qual retorna, como estímulo à inovação contínua e permanente, e como sua imagem codificada.

Mas mesmo aqui é necessário efetuar diferenciações cuidadosas. Definir simplesmente a ideologia como expressão de falsa consciência intelectual é, no mínimo, inútil.

Nenhuma obra, nem mesmo a mais insignificante e sem sucesso, consegue “refletir” uma ideologia preexistente a ela. As teorias sobre “reflexo” e “espelhamento” dão o assunto como encerrado. Mas o “descarte”⁹ que a obra efetua com respeito ao outro de si é, por sua vez, repleta de ideologia: mesmo que suas formas não sejam completamente dizíveis. É possível reconstruir a estrutura específica dessas formas, lembrando-se que sempre irá existir um descarte entre a ideologia incorporada nos signos da obra e os modos correntes de produção ideológica. Mais imediato, no entanto, é reconhecer como este descarte “funciona” com respeito ao real: reconhecer de que modo ele estabelece acordos em face do mundo, bem como quais as condições que permitem a sua existência.

A isto se acrescenta outra consideração: o esforço preeminente de grande parte da arte e da arquitetura de vanguarda foi reduzir, até a

dell'attenzione critica, in M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1973.

5. A esse respeito, fica preciso que o estudo das relações entre artista e clientela é sempre dialético; em outras palavras, é contestada a homogeneidade do “público”, ainda que, a partir do final dos anos 1800, o anonimato aparente do público vá se tornar motivo de angústia ou de estímulo provocativo para o artista. É um trabalho ainda por fazer, esta individualização dos ordenamentos, frequentemente em oposição e que, na época renascentista ou barroca, utilizavam artistas diversos (ou um mesmo artista, mas com propósitos diferentes), seguindo estratégias culturais advindas, na maior parte das vezes, de contextos político-religiosos. Nesse sentido, um exemplo eloquente é o projeto conduzido por Daniele Barbaro e parte da aristocracia veneta na contraposição de Palladio a Sansovino, na cidade de Veneza. Vários outros exemplos poderiam ser adotados: o problema é sempre individualizar os elementos caracterizando tais estratégias culturais, conduzidas frequentemente fora dos critérios estritamente de mercado.

6. Ver W. BENJAMIN, *Der Autor als Produzent*, in *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1971. Uma inaceitável leitura crítica do ensaio de Benjamin está no texto de Jürgen HABERMAS, *Zur Aktualität Walter Benjamin*, Frankfurt, 1972.

7. Ver V. SHKLOVSKY, *Chod Konja*, Moscou-Berlin, 1923. Queremos sublinhar, a propósito, a significativa notação de Shklovsky a propósito da “obliquidade” do procedimento artístico: “o cavalo não é livre, move-se lateralmente, porque o caminho direto lhe é vetado”.

8. Ver, em particular, M. BENSE, *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965; e *Gerausch in der Strasse*, Baden-Baden e Krefeld, 1960. Ver também o ótimo livro de G. PASQUALOTTO, *I problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, 1971.

9. F. FORTINI, *Duas vanguardas* in Aa.Vv., *Avanguardia e neovanguardia*, Milão, 1966, pp.

9-21. A contradição e o conflito encarnados pelo artista de vanguarda, escreve Fortini, "ignoram a dialética". São "justaposição ou alternância polar entre subjetividade absoluta e absoluta objetividade, entre irracionalidade abstrata – ou seja, recusa do momento discursivo, dialógico, comunicativo, a favor da associação, da memória involuntária e do sonho – e abstrata racionalidade, ou seja, concebibilidade por via discursiva na acepção particular naturalista e positivista da ideia de 'razão'. A vanguarda se refugia em um ato ou no ato extremo, ou vive ambos simultaneamente, de modo bem conhecido por toda a tradição crítica" (op. cit., pp. 9-10). Ver também, de F. FORTINI, *Avanguardia e Mediazione*, in "Nuova Corrente", 1968, n° 45, p. 100 e ss. Nem todo discurso de Fortini é partilhável; mas consideramos que sua interpretação da vanguarda como ausência de mediação – retomando um tema de Lukács – possa ser posteriormente ampliada. Para a vanguarda, recusa e aceitação não apenas não entram em dialética (com frequência, um tema se esconde disfarçado no outro), mas, além disso, se tiraram de qualquer mediação em face do real, no qual, todavia, pretendem "irromper". Isto pode dar lugar a importantes redimensionamentos metodológicos no estudo das vanguardas históricas.

anulação, o "descarte" entre a obra e o outro da obra, entre o objeto e suas condições de existência, de produção, de uso.

Mas também aqui as ideologias invocadas para dar sustentação ao fazer arquitetônico, ou nele subentendidas, são multifacetadas, pedindo uma operação frequentemente complexa de reconstrução crítica. A uma ideologia que se plasma sobre a ordem existente, de valor puramente documental, contrapõem-se na história pelo menos três outros modos de produção ideológica:

a) Uma ideologia "progressiva" – típica das vanguardas históricas – que indica, *apoiando-se apenas no instrumento da imagem*, um salto de tomada de posse, global e totalizante, do real: trata-se daquela vanguarda que rejeita toda e qualquer mediação, da qual Fortini⁹ falava e que, no teste decisivo dos fatos, confronta-se com as estruturas de mediação do consenso, que a reduzem a mera "propaganda".

b) Uma ideologia "regressiva", ou seja, uma "utopia da nostalgia", perfeitamente expressa a partir dos anos 1800, por todas as formas de pensamento antiurbano, pela sociologia de um Tönnies e pela tentativa de oposição à nova realidade comercial das metrópoles, com propostas inclinadas a recuperar mitologias de origem anárquica ou "comunitária".

c) Uma ideologia que insiste diretamente na reforma de instituições primárias relativas à gestão urbana, territorial ou do setor da construção, antecipando não apenas as verdadeiras reformas de estrutura, mas igualmente novos modos de produção e uma organização diferente da divisão de trabalho: trata-se, por exemplo, da tradição progressista norte-americana, do pensamento e obras de Olmsted, Clarence Stein, Henry Wright, Robert Moses e das atuais tentativas de gestão democrática das transformações físicas das cidades e dos territórios.

É claro que não pretendemos, com isto, propor classificações esquemáticas. Com frequência a história de uma utopia regressiva chega a uma reviravolta das hipóteses iniciais. É

exemplar o caso da ideologia antiurbana: com a obra de Geddes e de Unwin e com sua convergência aos filões do Conservacionismo e do Regionalismo norte-americanos dos anos 1920, ela assume feições inéditas, fundando as técnicas modernas de planejamento territorial. Da mesma maneira, um mesmo ciclo de obras – aqui o exemplo de Le Corbusier é extremamente adequado – é apreciável segundo parâmetros diversos de juízo, apresentando-se ao mesmo tempo como capítulo completamente interno ao evento global da vanguarda, e como instrumento de reforma institucional.

É bastante importante não confundir os diversos planos de análise. Ou seja, é necessário analisar com métodos distintos produtos que interferem de modo diferente no quadro da estrutura produtiva. Especificamos mais detalhadamente: sempre será possível efetuar uma análise puramente linguística de assentamentos como Radburn ou as Greenbelt Cities do New Deal norte-americano. Um método similar – o único válido para dar conta historicamente da obra de um Melnikov ou de um Stirling – seria, no entanto, inadequado para situar aquelas propostas em seu próprio contexto; que é aquele da relação entre renovação institucional da gestão econômica dos agentes públicos e reorganização da demanda em nível das construções.

Aos que nos acusarem de ecletismo metodológico, responderemos que não são capazes de aceitar o papel de transição (e, por isto, ambíguo) que uma disciplina desmembrada e multiforme como a arquitetura ainda desempenha.

Tudo isso implica, ainda, adotar um sentido extremamente amplo para o termo "arquitetura". Está claro que a validade das análises que propomos é mensurável de modo bastante específico na idade moderna e contemporânea – desde a crise do sistema feudal até hoje – atravessando, portanto, acepções de trabalho intelectual, ligadas às transformações na economia das construções, irredutíveis a um único denominador comum. A dificuldade pode ser

contornada atribuindo-se um significado transitório e flexível ao conceito de *arquitetura*. Portanto, será necessário fazer cair a falsa mitologia ligada ao conceito de obra. Mas não, como Foucault propõe, para estabelecer uma primazia indescritível da Palavra pronunciada anonimamente, nem para reavaliar *slogans* caros à infância do movimento moderno, como aquele relativo à indiferença quanto às escalas de projeto¹⁰. Devemos prontamente dizer que a proposição – hoje enunciada diferentemente, com acentos mais ou menos *naïves* – que exprime uma leitura unitária da produção arquitetônica e urbanística, parece-nos desprovida de sentido. Assumindo que seja conhecido que, entre história do urbanismo (ou melhor, história das tentativas de controle global do desenvolvimento urbano) e história da cidade (história de sua dinâmica real) exista uma distinção precisa, e uma leitura não muito atenta do desenvolvimento da arquitetura moderna revela a origem de muitas confusões e muitas especificações falsas. Quando a vanguarda escolheu inserir no real sua vontade nietzschiana de superação, definiu o próprio campo de intervenção na dinâmica metropolitana. Mas – e aqui Fortini volta a ter razão – sem mediações (toda a história do construtivismo soviético demonstra isso, das propostas urbanas de Tatlin às teorias “desurbanistas”; o caso Le Corbusier é igualmente demonstrativo). Também onde a arquitetura “radical” se envolveu na gestão econômica direta – é o caso das comunas democráticas da Alemanha de Weimar – o peso da ideologia inicial desempenhou um papel determinante.

Porém a história do urbanismo não coincide absolutamente com a história das hipóteses da vanguarda. Ao contrário, como algumas pesquisas filológicas recentes puderam verificar, a tradição do urbanismo moderno repousa sobre bases construídas fora de qualquer vanguarda; nas teorias oitocentistas com Stübben, Baumeister, Eberstadt, na práxis do Park Movement norte-americano e no regionalismo francês e inglês¹¹. Isto impõe uma releitura radical da trama desta história com aquela, paralela, da ideologia do

movimento moderno: muitos mitos, seguindo um método similar, estão fadados a ruir.

Isto tudo impõe ao nosso discurso uma indicação metodológica: para desembaraçar uma meada de fios artificialmente emaranhados entre si, vamos ter de dispor paralelamente muitas histórias independentes para então verificar, onde existirem, suas interdependências mútuas. O “para além” ao qual a arquitetura moderna tende, por definição, não se confunde com a realidade da dinâmica urbana. A “produtividade da ideologia” é verificada refletindo seus resultados na política econômica concretizada na história urbana.

Exigência, por conseguinte, de mais histórias entrelaçadas entre si, de mais abordagens históricas integradas. Talvez já não baste nem mesmo o método dos “*Annales*”. No plano das estruturas da didática e da pesquisa, tudo isto teria, como instrumento válido, departamentos universitários de história capazes de acolher a globalidade das disciplinas históricas, em nova acepção do método interdisciplinar: mesmo que, no estado atual, isto se choque com as viscosidades contrapostas pelas estruturas universitárias e por antigos e novos acadêmicos.

No entanto, estamos convencidos de que tudo o que foi dito até aqui, partindo de problemas relativos ao presente, possa ser projetado na análise histórica de seus antecedentes imediatos; ou seja, no ciclo histórico do classicismo.

Robert Klein delineou as etapas de um processo de “perda do referente” para o ciclo da arte moderna, e André Chastel observou com propriedade a afinidade entre as abordagens de Klein e de Benjamin.

“Esta contradição [a agonia da referência e seu transformar-se caleidoscópico] – escreve Klein¹² – é, em última análise, epistemológica, comparável às aporias do objeto do conhecimento. Como se pode afirmar, para além da imagem, uma norma não figurada, um telos da figuração, a partir do qual se dimensiona a imagem? Em algum momento é preciso fazer a referência baixar à própria obra; convém acabar com todo pensamento que coloca externamente a si um sujeito e um objeto

10. Tal confusão metodológica é comum, quer na “*urbatettura*” enunciada por Zevi, quer na poética – mas que seja levado em conta que neste caso se trata apenas de uma “poética” – de Samonà, de quem vir o recente livro *L'unità architettura urbanistica*, Milão 1975. Sobre seu significado, ver os ensaios de G. CIUCCI, *La ricerca impaziente*, e de F. DAL CO, *Il gioco della memoria*, no livro *Giuseppe Samonà, 50 anni di architetture*, Roma, 1975.

11. Ver A. FEIN, *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*, Nova York, 1972; D. CALABI e M. Folin (org.), *Eugène Henard. Alle origini dell'urbanistica. La costruzione della metropoli*, Pádua, 1972; F. DAL CO, *Dai parchi alla regione. L'ideologia progressista e la riforma della città americana*, na publicação de Aa.Vv. *La città americana della guerra civile al New Deal*, Bari, 1973, pp. 149-314; G. PICCINATO, *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1871-1914*, Roma, 1974; M. TAFURI, *Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Russia Sovietica: Mosca 1918-1924*, in “*Rassegna sovietica*”, 1974, n. 1, pp. 80-93.

12. R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*. Paris, 1970. Sobre a relação Klein-Benjamin, ver a introdução de André Chastel na obra cit., pp. XI-XII.

e cuja última palavra, já instável em função de seu postulado inicial, foi o psicologismo na filosofia e o impressionismo na arte". A relação entre referentes, valores e "aura" é imediata: não se ministra história das atuais tentativas de reduzir a obra ao puro exercício do ato que mimetiza os processos de arte, nem se ministra história da tentativa executada pela arquitetura moderna de romper a barreira entre a linguagem das formas e a da existência, senão em contraposição dialética com o ciclo histórico do classicismo. "Atualizar" este ciclo não significa reduzir Michelangelo a Wright ou Borromini a Tatlin: significa, ao contrário, reconhecer sua profunda estruturalidade, individualizar diacronicamente sua sistematicidade fechada. Mas significa igualmente compreender sua dúplice característica: a aparição de um modo de produção intelectual, com o qual ainda precisamos nos entender, e uma concepção da linguagem inteiramente projetada em direção a "referentes", que a "dialética do Iluminismo" já havia se encarregado de destruir.

Por isso, a história do classicismo reflete as dificuldades da arte contemporânea. Por isso, o método que procuramos criar deve poder ser aplicado, com oportunos ajustes, à pré-história da civilização burguesa. Em outras palavras, o ciclo aberto pela racionalização visiva introduzida pelo humanismo toscano pode funcionar como espelho retrovisor – espelho no qual são refletidos os fantasmas da má consciência atual – para uma história empenhada em examinar as origens da *Zivilisation* capitalista¹³.

Mas mesmo no interior de uma colocação similar é necessário proceder a substanciais revisões do material historiográfico e dos critérios a adotar, a fim de captar os laços estruturais dos acontecimentos que nos interessam.

Vamos tentar exemplificar, no ciclo da arquitetura classicista, alguns destes laços.

Existe, sem dúvida, uma "produtividade indireta" na rigorosa proposta humanista de controle racional do visivo. No entanto, menos aprofundadas são as questões das consequências, do desenvolvimento do pensamento científico e

da instância de clara separação entre intelecto racional e natureza. Separação necessária, se o intelecto for convocado a intervir diretamente nas transformações do real. Nesta chave, o problema historiográfico emergente é a razão pela qual, no ciclo da arquitetura classicista, não se presencia um vínculo real entre inovação linguística e inovação tecnológica, a não ser em casos isolados e extremamente específicos (os casos de Leonardo e de Guarini, por exemplo). Para iluminar esse mesmo problema, não será tão útil um exame dos temas iconológicos – a iconologia parece, hoje, ter-se tornado o campo de ação privilegiado de um "novo idealismo" historiográfico¹⁴ – quanto à individuação de uma série de temas que vejam elaborações ideológicas e transformações estruturais entrelaçadas de modo complexo.

Vamos citar algumas a título de exemplo:

A) A ideologia da inovação nos "engenheiros" dos anos 1400 e 1500: Aristotele Fieravanti, Fra Giocondo e, principalmente, Leonardo. Para além das indagações descritivas, já realizadas, este tema pode se revelar fundamental para traçar uma história das "dificuldades" que o pensamento humanista encontrou na tentativa de se explicar integralmente: para reconhecer, em outras palavras, quais resistências um humanismo integral teria encontrado se tivesse ido até o fim em suas premissas. As relações de encomenda e as estruturas econômicas operantes serão exploradas a fim de colocar com exatidão a função das propostas inovadoras de um Leonardo, que pressupõem a existência de uma organização produtiva coordenada e rigorosamente dirigida. Portanto, não um discurso clássico sobre a utopia, mas a tentativa de apreender o prenúncio de um papel gerencial do Estado – um Estado maquiavélico, diga-se – no desenvolvimento tecnológico e no controle racional do ambiente.

B) A verificação material das consequências da ideologia racionalista na comparação entre as histórias de dois canteiros de obras em oposição entre si: aquele relativo à renovação da *Basilica di San Pietro* em Roma, e aquele do Escorial de Felipe II na Espanha. A escolha é motivada. Trata-se de duas construções simbólicas em modos

13. Uma análise diacrônica magistral, nesse sentido, encontra-se no ensaio de M. CACCIARI, *Vita cartesian est simplicissima*, in "Contropiano", 1970, n. 2, pp. 375-399.

14. Um redimensionamento singular do método iconológico, por parte de quem teve o mérito de ter sido uma das primeiras pessoas a trazer Panofsky para a Itália, encontra-se no breve artigo de E. Battisti, *Claude Bragdon: teosofia e architettura*, in "Psicon", 1975, ns. 2-3, pp. 147-152.

diversos do ecúmeno católico, emblemas da nova universalidade da velha igreja, que presenciam a execução de duas organizações antitéticas de canteiros. *San Pietro*, financiada por toda a Europa católica, constitui ocasião de receitas artificiais para a desprovida economia da capital pontifícia. Nenhum assombro, portanto, que o canteiro desta basílica seja completamente irracional, conduzido com inacreditáveis atrasos, lentidões e ineficiências burocráticas e de organização.

No Escorial, ao contrário, Herrera atua como organizador, e introduz métodos de controle do trabalho rigorosamente científicos. Herrera e Felipe II certamente ainda estão embebidos de filosofias herméticas e sugestões mágicas; mas no prédio do Escorial reflete-se mais outra utopia: o empenho de Herrera em criar na Espanha uma academia de matemática sob proteção real. A tentativa historicamente significativa é, nesse caso, criar – na Espanha regressiva do final dos anos 1500 – aquilo que apenas a Royal Society^h irá conseguir fundar no século 17 na Inglaterra.

C) A resposta arquitetônica aos grandes programas de transformação das estruturas econômicas de alcance territorial: por exemplo, nas regiões do *Veneto* contempladas com programas de melhoramentos nos anos 1500. Isto significa trazer a obra palladiana para um contexto no qual se agitam, ao mesmo tempo, ideias econômicas de vanguarda e resistências de natureza neofeudal, agitações de ideologias heréticas e “*rappels à ordre*”, sugestões científicas e involuções de origem aristocrática e anti-burguesas. O confronto entre um sistema linguístico como o palladiano, rigorosamente enciumado da própria autonomia, e seus contextos divergentes em que ele se insere e aos quais reage, vai ter o sentido de colocar à prova a produtividade de todo o universo humanístico, precisamente ali onde é convocado diretamente a dar forma a estruturas, de algum modo, de “vanguarda”¹⁵.

Está claro que estas exemplificações só têm valor ao interpretarem o ciclo classicista como pré-história da crise dos papéis tradicionais atribuídos ao trabalho intelectual; crise que

constitui o centro de nossos interesses historiográficos. É por esta razão que o método proposto contém em si as premissas de uma nova história da arquitetura contemporânea, embasada em uma escolha de eventos e de protagonistas fundamentalmente distinta daquela levada a cabo nas histórias “clássicas”. Em verdade não é mais possível, a partir da metade do século 18, simplesmente indagar como o trabalho intelectual se entrelaça com as transformações produtivas. Em vez disso, devem ser privilegiados os momentos em que uma escolha de projeção – sempre menos de tipo linguístico e sempre mais de tipo organizativo – contenha as premissas de uma reforma institucional na gestão da cidade e dos territórios, ou pressione diretamente aquela gestão e os modos de produção imobiliária.

As leituras realizadas da história da arquitetura contemporânea até hoje, voluntariamente ignoraram esta correlação entre valores linguísticos e transformações produtivas. Foi definitivamente ignorada a lacuna (a “ruptura epistemológica”, como definiria Foucault), que Benjamin sintetizava com a formulação da “morte da aura”¹⁶.

Com este propósito, podemos até mesmo aceitar a advertência formulada por Adorno. “*A teoria da aura*,” – escreveu Adorno¹⁷ – “*manejada de modo não dialético, conduz a abusos. Pode permitir falsificar aquela desarticulação da arte que abre caminhos na época da reprodutibilidade técnica, reinventando-a como palavra de ordem. A aura da obra de arte não é apenas seu aqui e agora, segundo a tese de Benjamin, mas tudo aquilo que, na obra, reenvia para além do modo através do qual ela se revela à capacidade cognitiva (...). Mesmo as obras mais desencantadas são algo além daquilo que lhes seria oportuno. O ‘valor de exposição’, que nelas deveria substituir o ‘valor de culto’ aurático, é um ‘ímago’ do processo de troca.*”

Em verdade, o resultado dessa postura não modifica muito a tese de Benjamin, que pode perfeitamente admitir que o “valor de exposição” seja “ímago” do valor de troca, mas apenas em obras que não tenham incorporado integralmente aquele processo. Uma nostalgia transparece da

15. Uma abordagem metodologicamente exemplar, a esse respeito, encontra-se no livro de L. PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza, 1973.

16. Fazemos referência, obviamente, ao ensaio de W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in “*Zeitschrift für Sozialforschung*”, Paris, 1936. Queremos, no entanto, ressaltar que o consumo acrítico desse escrito de Benjamin já produziu muitos estragos. Entre as teses contidas em *A obra de arte*, etc., e em *Autor als Produzent*, existe pelo menos uma exclusão, que é sublinhada e não encoberta. No entanto, não pensamos que esta exclusão seja, em si, contraditória. Certamente tem razão Pasqualotto ao criticar o Benjamin teórico por um engajamento identificado com a adesão plena ao ditado tecnológico (G. PASQUALOTTO, *Avanguardia e tecnologia*, cit.). Mas as contradições de Benjamin são dialéticas: o tema da revolução dos modos de produção pode ser separado de ingenuidades políticas e de ansiosas expectativas de exílio da Alemanha nazista: aquilo que se apresenta, em Benjamin, como pacificação de mudança tecnológica e introjção desta na obra de arte, hoje é traduzido em novos termos. A inovação linguística que apresenta novos modos e relações de produção está bem distante de se apresentar com um traço imediato de classe operária, como pretendia Benjamin. Mas as novas contradições que aquela obra, inscrita no universo do desenvolvimento capitalista, introduz neste último, estão em razão direta à sua capacidade de remoção das contradições secundárias que o sistema capitalista reproduz continuamente. O interesse pelos origens do planejamento e sua ideologia no século 19 tem precisamente este valor de método: uma indagação (cf. Nota 11) desse tipo está em condição de esclarecer a relação direta entre *instância de forma* e *instância de reforma*. Uma análise excelente, nesse sentido, é encontrada no livro de G. TEYSOT, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il Giovane*, Roma, 1974. Sob este ponto de vista, não

podemos concordar com leituras da vanguarda histórica muito literalmente benjaminianas; ver, por exemplo, o recente livro de G. RONDOLINO, *László Moholy-Nagy, pintura, fotografia, film*, Turim, 1975, ótimo sob o ponto de vista filológico, mas que reintroduz avaliações sobre o "caráter político" da vanguarda tecnológica, de que o livro cit. de Pasqualotto já havia se ocupado.

17. T. W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

18. *Idem*.

19. Seria preciso, no entanto, recordar aquilo que Kristeva escrevia há alguns anos a propósito da pesquisa semiológica: mesmo partindo de um marxismo bem menos teleológico que aquele da autora, pode-se admitir que "a pesquisa semiológica é uma pesquisa que não encontra nada no fim da pesquisa ('nenhuma chave para nenhum mistério', diz Lévi-Strauss) a não ser seu próprio gesto ideológico, para registrá-lo, contestá-lo e recomençar novamente. Tendo começado com um conhecimento como finalidade," – prossegue Kristeva – "ela acaba por encontrar como resultado de seu trajeto uma teoria que, sendo ela mesma um sistema signifiante, remete a pesquisa semiótica a seu ponto de partida: ao modelo da própria semiologia, para criticá-lo ou desfazê-lo". (J. KRISTEVA, *La sémiologie comme science critique*, in *Théorie d'ensemble*, collection Tel Quel, Paris, 1968, p. 83). No mais, que a atividade semiológica seja "criativa", é dado como certo por grande parte da crítica francesa. Isso é menos evidente nas tentativas de tradução literal da linguística no campo dos textos arquitetônicos. Recentemente, muitos dos equívocos aborrecidos que compraziam os estudiosos italianos de semiologia arquitetônica foram definitivamente postos de lado no livro de E. GARRONI, *Progetto di semiótica*, Bari, 1973. Com parte de suas teses sobre a inadequação de falar em uma "linguagem", a propósito da arquitetura –, a não ser que não se trate de uma metáfora – concorda o ensaio de D. AGREST e M. GANDELSONAS, *Semiotics and architecture: Ideological consumption or Theoretical Work*,

proposição adorniana e se torna evidente no final de sua passagem sobre "expressão e construção": "A categoria do fragmentário" – conclui, a propósito da comparação entre integridade e desintegração da obra – "não é aquela da singularidade contingente: o fragmento é aquela parte da totalidade da obra que resiste à própria totalidade"¹⁸. Além dessa nostalgia, permanece o problema de "manejar de modo dialético a teoria da aura": reconduzi-la aos canais de uma análise comparada das histórias dos modos de produção formal, de recepção e de produção. Aquilo que a obra "expõe", mesmo quando isso parte do desejo de desvendar os procedimentos de seu próprio fazer, é apenas o lado menos vulnerável de sua estrutura. A abordagem semiológica pode dirigir as leis de produção das imagens sobre si mesmas¹⁹, mas o esclarecimento das implicações destas imagens pertence a um método bastante diverso de análise da obra.

Ter ignorado a necessidade de novos métodos analíticos, que pudessem ser entretecidos entre si, conduziu a um impasse historiográfico. Em lugar de esclarecer as reais resistências, opostas pelas instituições do sistema capitalista, às hipóteses de renovação global do arranjo físico do território, propostas pela vanguarda, preferiu-se traçar histórias totalmente internas ao desenvolvimento da ideologia da própria vanguarda. Com um inevitável resultado: a completa cisão da história do trabalho intelectual daquela das instituições que a condicionam.

Não por acaso, as lamentações sobre a "crise da arquitetura", assim como as sonhadoras re-proposições de "linguagens anticlássicas" parecem cada vez mais defasadas e inoperantes. Caso se queira compreender o sentido das transformações reais da atividade de projeto, será necessário construir uma nova história do trabalho intelectual e de sua lenta transformação em puro trabalho técnico (em "trabalho abstrato", precisamente).

Afinal, o produtivismo de um Rodchenko, o trabalho de Maiakovski para a ROSTA, as profecias de Le Corbusier e (em outra orientação) de Hannes Meyer não tinham, talvez, colocado o

problema da transformação da atividade artística em trabalho diretamente inserido na organização produtiva?

É inútil se lamentar sobre um dado concreto: a ideologia mudou-se em realidade, mesmo que o sonho romântico de intelectuais, que se propunham dirigir os destinos do universo produtivo, tenha permanecido, logicamente, na esfera superestrutural da utopia. Na condição de historiadores, nossa tarefa é reconstruir lucidamente o percurso real traçado pelo trabalho intelectual, reconhecendo as atribuições circunstanciais às quais pode responder uma nova organização do trabalho, para desbloquear os obstáculos que o desenvolvimento capitalista coloca a si próprio. Isto significa, insistimos, construir um novo modelo historiográfico, em alternativa àquele que se tornou canônico.

A influência do pensamento fisiocrata sobre as ideias de reforma urbana do século 18, o nascimento e o desenvolvimento das *company-towns* nos anos 1800, o nascimento da disciplina do urbanismo na Alemanha de Bismarck, as experiências de Sir Patrick Geddes e de Raymond Unwin e, depois, dos administradores social-democratas e radicais das cidades alemãs (de Martin Wagner a Fritz Schumacher e Ernst May), a obra teórica e as pesquisas da *Regional Planning Association of America*, a organização das cidades dos primeiros planos quinquenais na União Soviética, o contraditório arranjo territorial executado pelo *New Deal* rooseveltiano, o *Urban Renewal* norte-americano da era Kennedy: estes são os capítulos de um enredo que presencia, ligadas entre si, experimentações múltiplas, todas direcionadas para a busca de novos papéis para a obra de um técnico, que irá continuar aquela do arquiteto tradicional apenas nos casos menos significativos (mesmo se, por vezes, mais linguisticamente significativos).

Se alguém levantar a questão de que, entre a história que se delineia seguindo esta cadeia contínua de temas e aquela outra das *formas* da arquitetura do movimento moderno, existe muitas vezes uma exclusão, vamos responder que se trata da mesma exclusão que opõe a ideologia da

vanguarda, quando traduzida em técnica, às suas próprias instâncias. Uma lacuna que a história não tem o poder de preencher, mas que é seu dever acentuar e transformar em matéria de conhecimento concreto e difundido.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. *Aesthetic Theory*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- BANN, S. e BOWLI, J.E. (eds.). *Russian Formalism*. Edimburgo: Scottish Academy, 1973.
- BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1965.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BATTISTI, E. "Claude Bragdon: teosofia e architettura." In *Psicon*, 1975, ns. 2-3, pp. 147-152.
- BENJAMIN, W. "Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." In *Zeitschrift für Sozialforschung*. Paris, 1936.
- BENJAMIN, W. "Der Autor als Produzent." In *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- BENSE, M. *Aesthetica*. Baden-Baden: Agis, 1965.
- _____. *Gerausch in der Strasse*. Baden-Baden e Krefeld: Agis, 1960.
- CACCIARI, M. "Vita cartesii est simplicissima." In *Contropiano*, 1970, n. 2, pp. 375-399.
- CALABI, D. e FOLIN, M. (orgs.). *Eugène Henard. Alle origini dell'urbanistica. La costruzione della metropoli*. Pádua: Marsilio, 1972.
- CIUCCI, G. "La ricerca impaziente." In AA.VV. *Giuseppe Samonà, 50 anni di architetture*. Roma: Officina, 1975.
- CORDUAS, S. *Introduzione a J. Mukašovský, la funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Turim: Einaudi, 1971.
- DAL CO, F. "Dai parchi alla regione. L'ideologia progressista e la riforma della città americana." In TAFURI, M., DAL CO, F. et alii. *La città americana della guerra civile al New Deal*. Bari: Laterza, 1973, pp. 149-314.
- _____. "Il gioco della memória." In AA.VV. *Giuseppe Samonà, 50 anni di architetture*. Roma: Officina, 1975.
- DOUBROVSKY, S. *Pouquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1967.
- FEIN, A. *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*. Nova York: George Braziller, 1972.
- FORTINI, F. "Avanguardia e Mediazione." In *Nuova Corrente*, n° 45, 1968.
- _____. "Le Due avanguardie." In AA.VV. *Avanguardia e neovanguardia*. Milão: Sugar, 1966.
- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.
- HABERMAS, J. *Zur Aktualität Walter Benjamin*. Frankfurt: Siegfried Unseld, 1972.
- KLEIN, R. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970.
- MUKAROVSKY, J. *Studie z estetiky*. Praga, 1966.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass: MIT, 1963.
- PASQUALOTTO, G. *I Avanguardia e tecnologia*. Roma: Officina, 1971.
- PICCATO, G. *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1871-1914*. Roma: Officina, 1974.
- PUPPI, L. *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XV*. Vicenza: Accademia Olimpica, 1973.
- RONDILINO, G. *László Moholy-Nagy, pittura, fotografia, film*. Turim: Martano, 1975.
- SAMONÀ, G. *L'unità architettura urbanistica*. Milão: Franco Angeli, 1975.
- SHKLOVSKY, V. *Chod Konja*. Moscou: Gelikon, 1923.
- TAFURI, M. "Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Russia Sovietica: Mosca 1918-1924." In *Rassegna sovietica*, 1974, n. 1, pp. 80-93.
- _____. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1973.
- TEYSSOT, G. *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il Giovane*. Roma: Officina, 1974.

- TODOROV, T. (org.). *I formalisti russi*. Turim: Einaudi, 1968.
- TYNYANOV, J. "Vopros o literaturnoi evolyutsii." In *Arhaisty i novatory*. Leningrado, 1929.

in "Oppositions", 1973, n. 1, pp. 94-100. Um balanço sobre as recentes pesquisas da semiologia arquitetônica encontra-se no artigo de P. LOMBARDO, *Sémiotique: l'architecte s'est mis au tic*, in "L'architecture d'aujourd'hui", 1975, n. 179, pp. XI-XV.

NOTAS DE TRADUÇÃO

(a) No texto original, *ludi geometrici*: em 1515, Leonardo Da Vinci reúne problemas geométricos no compêndio "*De Ludo Geometrico*", cuja solução vai se configurar como uma espécie de jogo de paciência. A pesquisa de Leonardo também inclui a investigação das relações de proporção; quando posteriormente a expressão é usada em italiano, os dois sentidos são contemplados. Jogos tais como o Tangram são *ludi geometrici*; pesquisas gráficas de relações geométricas podem ser *ludi geometrici*.

(b) *Cabaret Voltaire* é o nome do clube aberto pelo filósofo Hugo Ball e pela cantora Emmy Hennings em fevereiro de 1916, na *Spiegelgasse*, em Zurique, Suíça. Naquele espaço, artistas plásticos, cantores, poetas e filósofos se apresentavam com grande liberdade para a experimentação (poemas aleatórios, arte *ready-made*). Um grupo aí originado veio a formar o movimento dadaísta.

(c) No texto original, em francês: *nouvelle critique*, "nova crítica".

(d) No texto original, *valenze libere*: "valências livres"; mais utilizada no campo da Química, a expressão também aparece em outras disciplinas. Por exemplo, no trecho sobre psicopatologia de Gilberto Di Petta, "*L'altra coscienza*": "*La coscienza, nell'accezione fenomenologica, posso rappresentarmela come una sostanza caratterizzata da una valenza libera ed insatura, ad altissima affinità di legame...*" / "A outra consciência": "Posso representar a consciência, na aceção fenomenológica, como uma substância caracterizada por uma valência livre e insaturada, com altíssima afinidade para [estabelecer] ligações...". In: Di Petta, Gilberto. *L'altra coscienza: clinica e critica degli stati psicopatologici*. Conferência em 15 de fevereiro de 2001, em Pádua, Itália. "Capacidade de estabelecer ligações" parece ser uma tradução que contempla o significado em seu contexto.

(e) No texto original, *filii di Arianna*: "fios de Ariadne". Na mitologia grega, Teseu vai a Creta e se oferece para ser enviado ao Labirinto, com o propósito de matar o Minotauro. Ariadne, filha do rei de Creta, apaixona-se por Teseu e o ajuda. Dá a ele uma espada envenenada e um novelo de fio. Posteriormente, Teseu levou consigo Ariadne ao deixar Creta, mas a abandonou na ilha de Naxos. Nietzsche aborda o "Mistério de Ariadne" e, depois, Deleuze escreve um artigo sobre o texto nietzscheano. Deleuze, Gilles, *Critique et clinique* (Mystère d'Ariane selon Nietzsche), Minuit, 1993.

(f) No texto original, *mossa del cavallo*: "movimento do cavalo". Alusão ao jogo de xadrez onde, sobre um tabuleiro ortogonal, a peça representada pelo cavalo efetua movimentos não-ortogonais com permissão para ignorar a presença de quaisquer outras peças entre sua origem e seu destino.

(g) No original, "scarto", resíduo, sobra, descarte.

(h) A *Royal Society*, academia nacional da ciência do Reino Unido e Commonwealth, foi fundada em novembro de 1660 em Londres.

(i) ROSTA é a Agência Telegráfica Russa, sigla de *Rossiiskoe Tieligráficoe Agentstvo*. Vladimir Maiakovski trabalha na ROSTA de Moscou entre 1919 e 1922, onde redige versos para cartazes, chegando a desenhar alguns deles.