

MANFREDO TAFURI

projecto e utopia

arquitectura
e desenvolvimento
do capitalismo

DEDALUS - Acervo - FAU



20200002112

COLECCÃO DIMENSÕES

1. A ARTE COMO OFÍCIO, Bruno Munari
2. O *DESIGN* INDUSTRIAL E A SUA ESTÉTICA, Gillo Dorfles
3. ARTISTA E *DESIGNER*, Bruno Munari
4. APRENDIZAGEM DA FOTOGRAFIA — INICIAÇÃO, Michael Langford
5. DESENHO DE PERSPECTIVA, Robert W. Gill
6. DESENHO BÁSICO — As Dinâmicas da Forma Visual, Maurice de Sausmarez
7. PROJECTAR A CIDADE MODERNA, L. Benevolo, Tommaso Giura Longo e Carlo Melograni
8. APRENDIZAGEM DA FOTOGRAFIA — APERFEIÇOAMENTO, Michael Langford
9. FANTASIA, Invenção, Criatividade e Imaginação, Bruno Munari
10. AS ORIGENS DA URBANÍSTICA MODERNA, Leonardo Benevolo
11. A BANDA DESENHADA, Jean-Bruno Renard
12. BREVE HISTÓRIA DO URBANISMO, Fernando Chueca Goitia
13. EDUCAÇÃO EM ARTE, Maurice Barrett
14. WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, Giulio Carlo Argan
15. O SIGNIFICADO DAS CIDADES, Carlo Aymonino
16. PROJECTO E UTOPIA, Manfredo Tafuri



EDITORIAL
PRESENÇA

12 A
34

AS AVENTURAS DA RAZÃO: NATURALISMO E CIDADE NO SÉCULO DAS LUZES

Afugentar a angústia compreendendo e introspectando as suas causas: parece ser este um dos principais imperativos éticos da arte burguesa. Pouco importa se os conflitos, as contradições, as lacerações que produzem a angústia se vêem absorvidos num mecanismo global capaz de compor provisoriamente esses diferendos, ou se a catarse é atingida através da sublimação contemplativa.

A fenomenologia da angústia burguesa encontra-se completamente inscrita na «livre» contemplação do destino. É impossível não chocarmos continuamente com as perspectivas produzidas por essa liberdade; é impossível não perpetuar nesse trágico confronto — a experiência do choque. O choque, derivado da experiência metropolitana, e que tentaremos analisar nas páginas que se seguem, é já um modo de tornar «activa» a angústia. O *grito* de Münch fala já, nesse sentido, da necessidade de uma *ponte* entre o «vazio» absoluto de cada um, capaz de se exprimir apenas num fonema contraído, e a passividade do comportamento colectivo.

A metrópole, o lugar da alienação absoluta, é, não por acaso, o centro das elaborações de vanguarda.

Enquanto o sistema capitalista teve necessidade de apresentar a si mesmo a sua própria angústia — para continuar a agir, aceitando-se com a «viril objectividade» de que fala Weber — a ideologia pôde colmatar o precipício existente entre os imperativos da ética burguesa e o universo da Necessidade.

Neste livro tentaremos, também, delinear as etapas através das quais essa necessidade de compensação no céu da ideologia deixou de ser funcional.

O dever-ser do intelectual burguês reconhece-se, todavia, no valor imperativo que assume a sua missão «social»: entre as «vanguardas» intelectuais existe uma espécie de entendimento tácito tal, que a simples tentativa de pô-lo à vista provoca um coro de protestos indignados. A função mediadora da cultura identificou de tal modo as suas próprias aparências em ter-

mos ideológicos, que a sua astúcia chega — para além de todas as boas fés individuais — a impor formas de contestação e protesto aos próprios produtos. Quanto mais elevada é a subestimação dos conflitos no plano da forma, tanto melhor se mantêm escondidas as estruturas validadas por aquela sublimação.

Enfrentar o tema da ideologia arquitectónica, deste ponto de vista, significa tentar demonstrar como as propostas aparentemente mais funcionais para a reorganização de um sector do desenvolvimento capitalista se viram forçadas a suportar as mais humilhantes frustrações, tanto para poderem ser apresentadas até hoje como valores objectivos, para além de qualquer conotação de classe, como na qualidade de momentos «alternativos», enquanto terreno de choque directo entre os intelectuais e o capital.

Devemos dizer de imediato que não consideramos casual que uma grande parte das recentes hipóteses interiores ao debate arquitectónico volte a um exame rigoroso sobre as origens das próprias vanguardas históricas. Voltando às origens, correctamente identificadas no período que vê a estreita ligação entre ideologias burguesas e antecipações intelectuais, envolve-se numa estrutura unitária todo o ciclo da arquitectura moderna.

Aceitar tal indicação permite considerar globalmente a formação das ideologias arquitectónicas, e em particular as suas implicações relativamente à cidade.

Mas será então necessário reconhecer o carácter unitário do ciclo cultural percorrido pelo pensamento burguês: será necessário, por outras palavras, ter continuamente presente todo o quadro das suas elaborações. Não é por acaso que a exploração sistemática do debate iluminista permite colher, ao seu nível ideológico puro, grande parte das contradições que em diversas formas acompanham o percurso da arte contemporânea.

Formação do arquitecto como ideólogo do «social», individualização do campo adequado de intervenção na fenomenologia urbana, papel persuasivo da forma nos confrontos com o público e autocrítico nos confrontos com a investigação própria, dialéctica — ao nível do inquérito formal — entre o papel do «objecto» arquitectónico e o papel da organização urbana: são estas as constantes que ocorrem no interior da «dialéctica do Iluminismo».

Quando Laugier, em 1753, enuncia as suas teorias sobre o desenho das cidades, abrindo oficialmente a investigação teórica da arquitectura iluminista, as suas palavras traduzem uma intenção dupla. Por um lado a redução da própria cidade a fenómeno natural, por outro a de superar qualquer ideia apriorística do ordenamento urbano, através da extensão ao tecido citadino de dimensões formais ligadas à estética do Pitoresco.

«Quiconque sçait bien dessiner un parc» — escreve Laugier — «traçera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des opposi-

tions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble⁽¹⁾.»

A realidade formal da cidade setecentista é retratada, nas palavras de Laugier, de modo penetrante. Já não encontramos arquétipos de ordem, mas a aceitação do carácter antiprospectivo do espaço urbano; e mesmo a referência ao jardim tem um significado novo: a variedade da natureza, que é chamada a fazer parte da estrutura urbana, contraria o naturalismo consolador, oratório e formativo que durante toda a época que vai de 1600 a 1700 tinha dominado a episódica narratividade das sistematizações barrocas.

Nesta medida, o apelo ao naturalismo significa simultaneamente apelo à pureza original do acto de configuração do ambiente, e compreensão do carácter *antiorgânico*, por excelência, que é próprio da cidade. Mas há ainda mais. A redução da cidade a um fenómeno natural responde certamente à estética do Pitoresco, que o empirismo inglês tinha introduzido desde os primeiros decénios do século XVIII, e que receberá em Cozens, em 1759, uma teorização extremamente rica e consequente.

Não sabemos até que ponto possam ter influído directamente sobre a concepção de cidade de Laugier as teorias inglesas ou as considerações de Robert Castell em *As cidades dos Antigos*. É no entanto certo que a invenção urbana do abade francês e o paisagismo do pintor têm em comum um método baseado na selecção, como instrumento para uma intervenção crítica sobre a realidade «natural»⁽²⁾.

Ora, tendo em conta que a cidade, para os teóricos dos anos 700, se

(1) M. A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, Haia 1765, págs. 312-3. Note-se no entanto que o texto citado retoma as teses já apresentadas pelo mesmo Laugier no seu *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753 (págs. 258-65). Sobre Laugier, consultar Wolfgang Hermann, *Laugier and the 18th Century Theory*, Zwemmer, Londres, 1962. O confronto entre as teorias urbanísticas de Laugier e os projectos de Gwynn e de George Dance Junior para Londres revela-se extremamente interessante. A propósito, consulte-se: John Gwynn, *London and Westminster Improved*, com o *Discourse on Publick Magnificence*, Londres 1766; M. Hugo-Brunt, *George Dance the Younger, as Town-Planner (1768-1814)*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XIV, 1955, n.º 4 (com muitas inexactidões); D. Stroud, *George Dance Architect, 1714-1825*, Faber and Faber, Londres 1971. O melhor contributo sobre o tema publicado até hoje é o volume de Georges Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese. George Dance il giovane*, Roma 1974.

(2) Alexander Cozens, *A New Method of assisting the Invention Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres 1786. É importante avaliar o significado que assumem as palavras de Pope, citado por Cozens ao iniciar o seu tratado: «Those Rules which are discovered, not devised / are Nature still, but Nature methodized: / Nature, like Monarchy, is but restrained / by the same Laws which first herself ordained». (ver, G. C. Argan, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra da Reynolds a Constable*, Bulzoni, Roma 1965, págs. 153 e segs). O valor civil atribuído à Natureza — sujeito e objecto de acção ético-pedagógica — revela-se como o substituto dos tradicionais princípios de autoridade que o racionalismo e o sensismo estavam a demolir. Consultar ainda Robert Castell, *The Villas of the Ancients*, Londres 1728, dedicado a Lord Burlington. Sobre o significado dos tratados de Castell e de Chambers (William Chambers, *Designs of Chinese Buildings*, Londres 1757), veja-se o ensaio fundamental de Rudolf Wittkower, *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China, and the Enlightenment*, «L'Arte», 1969, n.º 6, págs. 18-35.

mantém na mesma área formal que a pintura, a selectividade e o criticismo significam a introdução, no urbanismo, de um fragmentarismo que coloque no mesmo plano dos valores não apenas a Natureza e a Razão, mas também o fragmento natural e o fragmento urbano.

A cidade, enquanto obra do homem, tende para uma condição natural, tal como a paisagem, através da selectividade crítica realizada pelo pintor, deve receber o selo de uma moralidade social.

E é significativo que, enquanto Laugier compreende agudamente, tal como os teóricos ingleses do Iluminismo, o carácter artificial da linguagem urbana, nem Ledoux nem Boullée, tão inovadores nas suas obras, se arriscam a abandonar uma consideração mítica e abstracta da Natureza. A polémica de Boullée contra as perspicazes antecipações de Perrault a propósito do carácter artificial da linguagem arquitectónica é altamente indicadora a propósito disto⁽³⁾.

Pode acontecer que a *cidade como floresta* de Laugier só tivesse como objectivo as variadas sequências de espaços que apareciam na planta de Paris feita por Patte, registando, num único quadro de conjunto, os projectos da nova praça régia. Mas é indubitável que se reclamam dessa mesma concepção os projectos de George Dance o Jovem para Londres: projectos sem dúvida de vanguarda para a Europa de Setecentos⁽⁴⁾. Limitar-nos-emos portanto a registar as intuições teóricas contidas na passagem de Laugier, tanto máis sintomáticas quanto é certo que Le Corbusier se apoiará nelas ao delinear os princípios teóricos da sua *Ville radieuse*⁽⁵⁾.

O que significa, no plano ideológico, assimilar a cidade a um objecto *natural*? Por um lado, neste assunto transparece uma sublimação das teorias fisiocráticas: a cidade não é vista como estrutura que determina, através dos seus próprios mecanismos de acumulação, a transformação dos processos de aproveitamento do solo e dos rendimentos agrícolas e fundiários. Enquanto fenómeno assimilável a um processo «natural», não histórico porque universal, é desvinculada de qualquer consideração de natureza estrutural. O «naturalismo» formal serve num primeiro momento para persuadir quanto à necessidade *objectiva* dos processos postos em movimento pela burguesia pré-revolucionária; num segundo momento, para consolidar e proteger as conquistas adquiridas de qualquer transformação ulterior.

Por outro lado, esse naturalismo altera a sua própria função ao assegurar à actividade artística um papel ideológico em sentido estrito. Não é por acaso que, precisamente no momento em que a economia burguesa começa

(3) Sobre o significado das teorias de Perrault (expostas principalmente em: Claude Perrault, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Paris 1673), consultar Manfredo Tafuri, «Architettura Artificialis»: Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico, in *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco salentino*, Lecce 1971, págs. 375-98. Sobre a polémica com Boullée, consultar Helen Rosenau, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres 1963 (comentários e notas) e W. Harmann, *The Theory of Claude Perrault*, Zwemmer, Londres, 1973.

(4) Sobre a actividade urbanista de Dance jr., veja-se a bibliografia citada na nota 1.

(5) Consultar Le Corbusier, *Urbanisme*, «Esprit Nouveau», Crès, Paris 1925.

a descobrir e a lançar as próprias categorias de acção e juízo, dando aos «valores» conteúdos directamente mensuráveis com os metros ditados pelos novos métodos de produção e de troca, a crise dos antigos sistemas de «valores» seja subitamente escondida por um recurso a novas sublimações, tornadas artificialmente objectivas através do recurso à universalidade da Natureza.

É por isto que a Razão e a Natureza devem agora unificar-se. O racionalismo iluminista não pode assumir por si próprio toda a responsabilidade das operações que está a realizar, e considera necessário evitar um confronto directo com as suas próprias premissas.

É evidente que esta cobertura ideológica se baseia, durante todo o século de Setecentos e os primeiros decénios do seguinte, sobre as contradições do *ancien régime*. O capitalismo urbano em formação e as estruturas económicas baseadas no aproveitamento pré-capitalista do solo chocam já entre si. É significativo que os teóricos da cidade não evidenciem essa contradição, antes se preocupando em escondê-la ou, melhor, resolvê-la, anulando a cidade no grande oceano da Natureza e concentrando inteiramente as suas atenções nos aspectos superestruturais da própria cidade.

Naturalismo urbano, inserção do *Pitoresco* na cidade e na arquitectura, valorização da paisagem na ideologia artística, tudo isto tende a negar a dicotomia, já patente, entre a realidade urbana e os campos: serve para persuadir de que não existe nenhum salto entre a valorização da natureza e a valorização da cidade, enquanto máquina produtora de novas formas de acumulação económica.

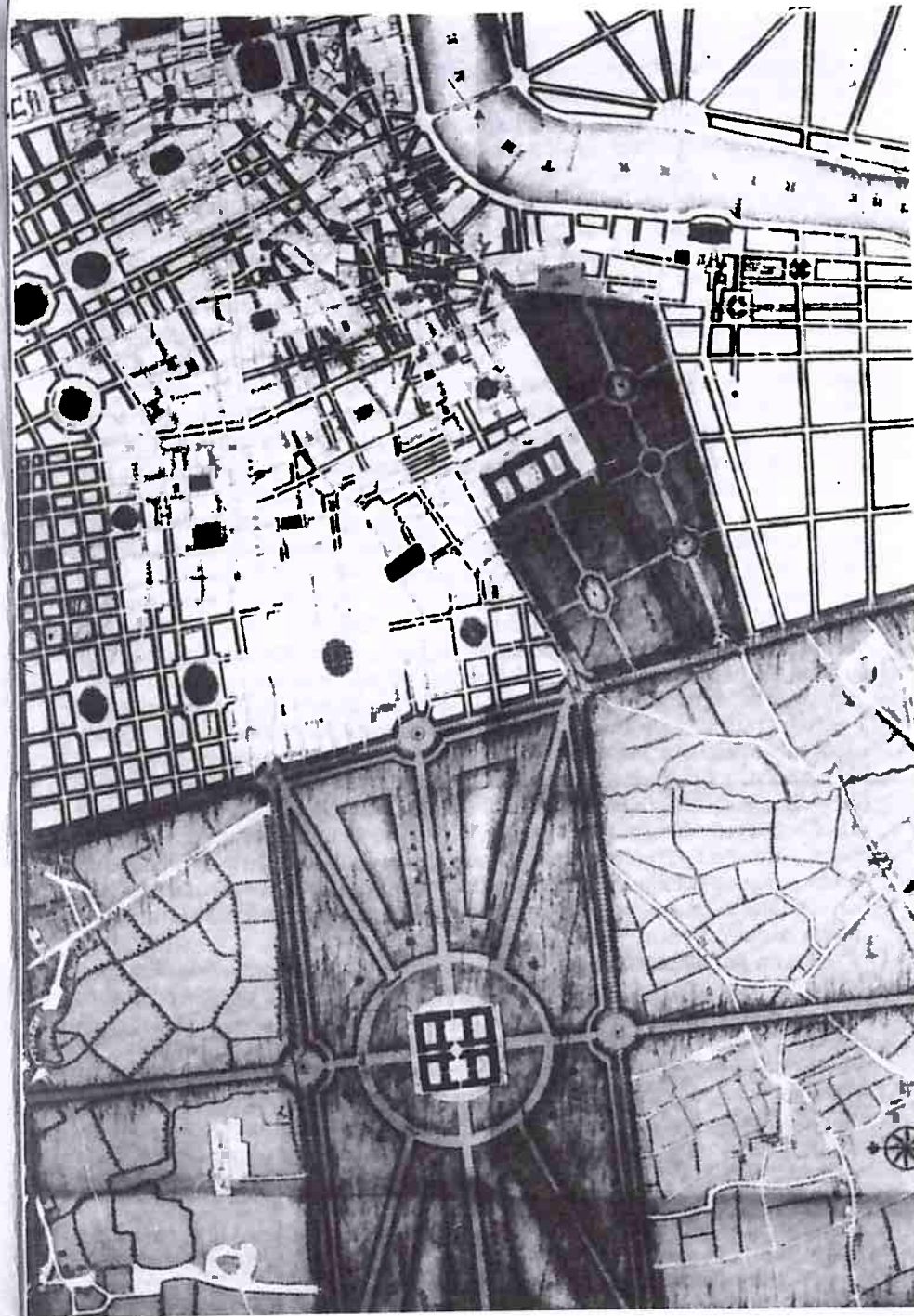
Ao naturalismo oratório e académico da cultura seiscentista, substituiu-se agora um naturalismo diferentemente persuasivo.

É no entanto importante sublinhar que a pretendida abstracção das teorias iluministas sobre a cidade serve em primeiro lugar para destruir os esquemas de planeamento e de desenvolvimento da cidade barroca, e num segundo momento para evitar, mais do que para condicionar, a formação de modelos globais de desenvolvimento. Não é por acaso que uma operação gigantesca e de vanguarda, como a reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, sob a direcção do Marquês de Pombal, foi conduzida num clima completamente empírico, longe de quaisquer abstracções teóricas⁽⁶⁾.

De um modo certamente anómalo relativamente às linhas gerais do criticismo iluminista, a cultura arquitectónica desempenha portanto, nos anos de Setecentos e Oitocentos, um papel essencialmente destrutivo. E isto explica-se. Não se encontrando à sua disposição um substrato já maduro de técnicas de produção adequadas às novas condições da ideologia burguesa e do liberalismo económico, a arquitectura é obrigada a concentrar o seu trabalho autocrítico em duas direcções:

a) Na exaltação, com intuítos polémicos, de tudo aquilo que pode assumir um significado anti-europeu. O fragmentismo de Piranesi é uma con-

⁽⁶⁾ Consultar José Augusto França, *Uma cidade das Luzes: a Lisboa de Pombal*.



1 — John Gwynn, figura do volume *London and Westminster Improved*, 1766.

sequência da descoberta dessa nova ciência burguesa que a é a crítica histórica mas que é também, paradoxalmente, *crítica da crítica*. Toda a moda das referências à arquitectura gótica, chinesa, hindu, e o naturalismo romântico dos jardins paisagísticos, onde imergem os gracejos sem ironia dos pavilhões exóticos e das falsas ruínas, liga-se igualmente ao clima das *Lettres persanes* de Montesquieu, do *Ingénu* de Voltaire, do cáustico antiocidentalismo de Leibnitz. Para integrar o racionalismo e o criticismo, os mitos europeus são colocados em confronto com tudo o que pode, contestando-o, confirmar a sua validade. No jardim paisagístico inglês consuma-se a anulação da perspectiva histórica. Não é tanto a evasão na fábula que se pretende atingir com a agregação de pequenos templos, pavilhões, grutas, na qual se parecem ter unido as mais díspares testemunhas da história da humanidade. O «pitoresco» de Brown, de Kent, dos Wood, ou o «horível» de Lequeu, apresentam de facto um pedido. Com os instrumentos de uma arquitectura que já renunciou a formar «objectos» para se transformar em *técnica de organização de materiais previamente formulados*, pedem uma verificação feita fora da arquitectura.

Com todo o desprendimento típico dos grandes críticos do Iluminismo, esses arquitectos iniciam uma sistemática e fatal autópsia da arquitectura e de todas as suas convenções.

b) Em segundo lugar, apesar de colocar entre parêntesis o seu próprio papel formal no âmbito da cidade, a arquitectura apresenta uma alternativa à perspectiva niilista claramente descortinável atrás das fantasias alucinadas de um Lequeu, de um Bélanger, de um Piranesi.

Renunciando a um papel simbólico, pelo menos no sentido tradicional, a arquitectura — para evitar a sua própria destruição — descobre a sua vocação científica. Por um lado, pode transformar-se em instrumento de equilíbrio social; e então deverá enfrentar — o que será feito por Durand e Dubut — a questão dos tipos. Por outro, pode tornar-se ciência das sensações: e nesta direcção lançaram-se Ledoux e, de modo mais sistemático, Le Camus de Mézières. Tipologia e *arquitectura falante*, portanto: são ainda estes os temas levados a chocar entre si por Piranesi e que, mais do que conduzirem a soluções, acentuarão durante os anos de Oitocentos a crise interna da cultura arquitectónica.

Ora a arquitectura aceita tornar «política» a sua própria obra. Enquanto agentes políticos, os arquitectos devem assumir a tarefa de invenção contínua de soluções de vanguarda, aos níveis mais generalizáveis. O papel da ideologia, nestas condições, torna-se determinante.

O utopismo, que a historiografia moderna quis reconhecer nas obras do Iluminismo arquitectónico, é portanto exactamente definido nos seus significados autênticos. Na realidade, as propostas arquitectónicas do Setecentos europeu não têm nada de irrealizável, nem é por acaso que toda a vasta teorização dos filósofos da arquitectura não contém qualquer utopia social em apoio do reformismo urbano preconizado ao puro nível formal.

A própria introdução ao título *Architecture*, escrita por Quatremère de Quincy para a *Encyclopédie méthodique*, é uma obra-prima de realismo mesmo nos termos abstractos em que se exprime.

«Entre tous les arts» — escreve Quatremère —, «ces enfants du plaisir et de la nécessité, que l'homme s'est associés, pour l'aider à supporter les peines de la vie et à transmettre sa mémoire aux générations futures, on ne serait nier que l'architecture ne doit tenir un rang des plus distingués. A ne l'envisager que sous le point de vue de l'utilité, elle l'emporte sur tous les arts. Elle entretient la salubrité dans les villes, elle veille à la santé des hommes, elle assure leurs propriétés, elle ne travaille que pour la sûreté, le repos, et le bon ordre de la vie civile(7).»

O realismo iluminista não é desmentido sequer pelos sonhos arquitectónicos em escala gigantesca de um Boullée ou dos sócios da Academia. A exaltação dimensional, a depuração geométrica, o primitivismo ostentado, que constituem as constantes desses projectos, assumem um significado concreto quando postos à luz daquilo que pretendem ser: não tanto sonhos irrealizáveis, como modelos experimentais de um novo método de projectar.

Do simbolismo desenfreado de Ledoux ou de Lequeu ao silêncio geométrico da tipologia de Durand: o processo seguido pela arquitectura do Iluminismo é coerente com o novo papel ideológico que assume. A arquitectura deve redimensionar-se a si mesma ao entrar na estrutura da cidade burguesa, dissolvendo-se na uniformidade assegurada de tipologias previamente constituídas.

Mas tal dissolução não ocorre sem consequências. Quem conduz ao limite as intuições teóricas de Laugier é Piranesi: a sua ambígua reevocação da *Iconographia Campi Martii* é o monumento gráfico da manifestação da cultura tardobarroca em resposta às ideologias revolucionárias, de que o seu *Parere sull'architettura* é o mais claro testemunho literário(8).

No Campo de Marte piranesiano já não existe qualquer fidelidade ao princípio tardobarroco de *variedade*. Dado que a antiguidade romana não é apenas um valor de referência carregado de nostalgias ideológicas e de testemunhos revolucionários, mas também um mito a contestar, todas as formas de derivação classicista são tratadas como mero fragmento, como símbolo deformado, como resto alucinado de uma «ordem» maltratada.

A ordem no pormenor não conduz portanto ao simples *tumulte dans*

(7) M. Quatremère de Quincy, título *Architecture*, em *Encyclopédie méthodique*, T. I, pág. 109.

(8) Cf. G. B. Piranesi, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma 1761-62; Id., *Parere sull'architettura*, unido às *Osservazioni*, Roma 1765; Werner Körte, *G. B. Piranesi als praktischer Architekt*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», II, 1933; R. Wittkower, *Piranesi's «Parere sull'architettura»*, «Journal of the Warburg Institute», III, 1938, pág. 2; Ulya Vogt-Cöknil, *Giovanni Battista Piranesi's «Carceri»*, Origo Verlag, Zurique 1958; Patricia May Sekler, *G. B. Piranesi's Carceri: Etchings and Related Drawings*, «The Art Quarterly», XXV, págs. 331-63; Maurizio Calvesi, *Introduzione alla nuova edizione del Focillon del Piranesi* (Alfa, Bolonha 1967); John Harris, *Le Gray, Piranesi and the International Neo-Classicism in Rome, 1740-1750*, em *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, Londres 1967, págs. 189-96; Maria Grazia Messina, *Teoria dell'architettura in G. B. Piranesi*, «Controspazio», 1970, n. 8/9, págs. 6-10, e 1971, n. 6, págs. 20-8; Manfredo Tafuri, *G. B. Piranesi: l'architettura come «utopia negativa»*, «Angelus Novus», 1971, n. 20, págs. 89-127; Jonathan Scott, *Piranesi*, Academy Editions, Londres, St. Martin's Press, Nova Iorque, 1975.

l'ensemble, mas sim a um monstruoso pulular de símbolos privados de significado. A floresta piranesiana, tal como as sádicas atmosferas das suas Carceri, demonstra que não é apenas o «sonho da razão» que produz monstros, mas que também a «vigília da razão» pode conduzir ao disforme: mesmo quando o objectivo para o qual aponta é o Sublime.

Pode-se atribuir um valor profético ao criticismo do Campo de Marte piranesiano. Nele, a ponta mais avançada do Iluminismo arquitectónico parece descobrir com um ênfase amargurado o perigo iminente da perda definitiva da organicidade da forma: os ideais da totalidade e da universalidade já se encontram em crise.

A arquitectura pode esforçar-se por manter um carácter completo que a preserva da dissolução total. Mas esse esforço é tornado vão pela montagem das peças arquitectónicas na cidade. É na cidade que esses fragmentos são desapiedadamente absorvidos e privados de toda a autonomia; e de nada lhes serve querer obstinar-se em assumir configurações articuladas e complexas. No *Campo Marzio dell'antica Roma* assiste-se a uma representação épica da batalha provocada pela arquitectura contra si mesma: a tipologia é afirmada como instância de ordenamento superior, mas a configuração dos tipos isolados tende a destruir o próprio conceito de tipologia; a história é invocada como «valor» imanente, mas a paradoxal recusa da realidade arqueológica põe em dúvida o seu potencial civil; a invenção formal parece enunciar o seu próprio primado, mas a reiteração obsessiva das invenções reduz todo o organismo urbano a uma espécie de gigantesca «máquina inútil».

O racionalismo parece descobrir a sua própria irracionalidade. Ao querer absorver todas as suas próprias contradições, o «raciocínio» arquitectónico dá uma base à técnica do choque. Os fragmentos arquitectónicos isolados chocam entre si, indiferentes ao embate, e acumulam-se demonstrando a inutilidade do esforço inventivo utilizado para definir a sua forma.

A cidade permanece uma incógnita — dado que o Campo de Marte piranesiano não engana ninguém quanto à sua própria qualidade de elaboração experimental, escondida atrás da máscara arqueológica — e o acto de projectar não é capaz de definir novas constantes de ordenação. Existe apenas um axioma que resulta deste colossal *bricolage*: o irracional e o racional devem deixar de excluir-se alternadamente. Piranesi não possui os instrumentos para traduzir em forma a dialéctica das contradições: deve limitar-se portanto a enunciar, enfaticamente, que o novo e grande problema é o do equilíbrio dos opostos, que tem na cidade o seu lugar representativo; infelizmente, a destruição do próprio conceito de arquitectura.

Trata-se, em suma, da luta entre a arquitectura e a cidade, entre as instâncias da ordem e o domínio do informe, que assume uma tonalidade épica no Campo de Marte de Piranesi. Neste, a «dialéctica do Iluminismo» atinge um potencial insuperado, mas também uma tensão ideal tão violenta que não pode ser aceite como tal pelos contemporâneos. O excesso piranesiano — como, sob outros aspectos, os excessos da literatura libertina da idade das Luzes — transforma-se, enquanto tal, em revelação de uma verda-



2 — Giovanni Battista Piranesi, ilustração do *Campo Marzio dell'antica Roma* (1761-62), projecto da zona do Mausoleu de Adriano e do «Bustum Hadriani».

de: os desenvolvimentos da cultura arquitectónica e urbanística do Iluminismo apressar-se-ão a escondê-la.

No entanto, a descoberta da contradição como pretexto de salvação, para uma cultura condenada — a expressão é piranesiana⁽⁹⁾ — a construir com materiais degradados, encontra, na obra do próprio Piranesi, uma clamorosa utilização. E não tanto no *bricolage* formal das ecléticas imagens arquitectónicas contidas no *Parere* (também aqui a contradição é absorvida e recomposta, tornada inofensiva), como nas duas redacções dos *Carceri*.

É nos *Carceri*, em particular na edição de 1761, que Piranesi revela a consequência da «perda» denunciada no Campo de Marte. A crise da *ordo*, da Forma, do classicista conceito de *Stimmung* assume aqui conotações «sociais». A destruição do próprio conceito de espaço realiza-se nos *Carceri*, funde-se com a alusão simbólica à condição nova que se perfila no horizonte da sociedade que está a realizar um salto radical (a «romanidade» de Piranesi choca sempre, com efeito, com uma inegável vocação europeia). O espaço do constrangimento — o cárcere — é, nas gravuras piranesianas, um espaço infinito. O que é destruído é o «centro» desse espaço: isto é, ao arruinar dos antigos valores da ordem antiga corresponde a «totalidade» da desordem. A *raison*, que produz aquela destruição, sentida de resto como fatal pelo gravador setecentista, traduz-se em irracionalidade. Mas os *Carceri*, precisamente porque infinitos, coincidem com o espaço da existência humana. As cenas herméticas desenhadas por Piranesi, nas malhas das suas composições «impossíveis», mostram-no com uma clareza extrema. O que significa que nos *Carceri* só poderemos ver a nova condição existencial da colectividade, libertada e amaldiçoada, simultaneamente, pela sua própria razão. Piranesi não traduz tanto em imagens uma crítica reaccionária às premissas sociais do Iluminismo, mas sim uma lúcida previsão do que deverá ser uma sociedade libertada dos antigos valores e dos consequentes constrangimentos por estes impostos.

Só resta então a possibilidade de uma alienação global, e voluntária, numa forma colectiva. O constrangimento é a nova lei, com a qual é absurdo discutir: a resistência a esta lei inexprimível é paga com a tortura. Veja-se a cena de tortura inserida na figura II dos *Carceri*; não é por acaso que a figura do torturado é a de um ser super-humano, rodeado de uma massa indistinta. Na sociedade totalmente alienada, o libertino seiscentista e setecentista já não tem salvação: o seu «heroísmo» é condenado, com indiferença, pelo próprio gravador⁽¹⁰⁾.

A experiência da angústia surge pela primeira vez em Piranesi na sua

(9) G. B. Piranesi, *Parere su l'architettura*, cit., pág. 2.

(10) Lopez-Rey observou que nos *Carceri* de Piranesi as figuras humanas se encontram presentes mais para permitir às máquinas de tortura funcionarem, do que para comunicarem o horror do tormento: é o mesmo autor, de resto, que institui uma relação de contraste entre a obra de Piranesi e a de Goya. Cfr. José Lopez-Rey, *Los Cárceles de Piranesi, los prisioneros de Goya*, em *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, De Luca, Roma 1956, vol. II, págs. 111-6.

forma moderna. Estamos já, nos *Carceri*, em presença de uma angústia produzida pelo anonimato do sujeito e pelo «silêncio das coisas».

Pensamos ser, aliás, evidente que esse silêncio coincide, para Piranesi, com o do «signo». As imagens e as formas são reduzidas — após o eclipse do rococó, representado nos quatro *Capricci* de cerca de 1744 — a signos vazios: a esfera pura do altar do Priorato é disto bastante eloquente.

Mas um universo de signos vazios é o lugar da desordem total. Restará portanto utilizar como um novo sistema aquilo que na obra piranesiana é antecipação angustiada; o negativo que existe em Piranesi surgirá apenas a intervalos na experiência arquitectónica do Iluminismo, como súbito aflorar de um remoto complexo de culpa.

A inerência da ambiguidade e da desordem à cidade, que por volta de meados do século XVIII está a assumir novos papéis representativos no âmbito da economia nacional (apesar de a relação estrutural cidade-campo só ser revolucionada muito mais tarde), é o conceito que preside à maior parte do urbanismo de Setecentos. Mas é bastante difícil encontrar, nos Wood, em Palmer, nos Adam, em George Dance o Jovem, em Karl Ludwig Engel, em L'Enfant, a consciência do significado atribuído por Piranesi ao *eclipse da Forma* representado no âmbito urbano.

Porém, o fragmentismo urbano, introduzido ao nível ideológico por Laugier, volta a viver na teorização eclética de Milizia.

«Uma cidade é como uma floresta» — escreve este nos seus *Principi*, parafraseando quase literalmente Laugier — «quando a distribuição da cidade é como a de um parque. São necessárias praças, cruzamentos principais, vias em quantidade, espaçosas e direitas. Mas isto não basta; é necessário que o plano seja desenhado com gosto, e com brio, a fim de que nele se encontre ordem, bizarrria, eurritmia e variedade: aqui as vias abrem-se em estrela, ali em pata de ganso, num sítio em espiga, noutra em leque, compridas paralelas, por todo o lado cruzamentos de três e quatro vias, em diversas posições e com uma multidão de praças de figura, grandeza e decoração sempre diferentes⁽¹¹⁾.»

Não é difícil ver a influência de um refinado prazer dos sentidos na afirmação seguinte de Milizia: «quem não sabe variar os nossos prazeres, nunca terá prazer. Deve ser em suma um quadro variado de infinitos acidentes; uma grande ordem nos detalhes; confusão, estrépito e tumulto no conjunto».

«A planta da cidade» — prossegue Milizia⁽¹²⁾ — «é distribuída de tal modo que a magnificência da totalidade seja subdividida numa infinidade de

(11) F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Bassano 1813³, vol. II, págs. 26-7. Note-se, porém, que mesmo esta passagem, como quase toda a obra de Milizia, é fruto de um verdadeiro plágio: as ideias de Laugier são de facto retomadas aqui, numa paráfrase evidente. A nós, portanto, o texto de Milizia interessa como documento demonstrativo da difusão, no decurso de Setecentos, da teoria da «cidade naturalista».

(12) *Ibidem*, pág. 28.

belezas particulares, todas de facto diferentes, que não se encontrem nunca nos mesmos objectos, e que percorrendo-a de uma extremidade à outra se encontre em todos os bairros algo de novo, de singular, de surpreendente. Deve reinar nela a ordem, mas entre uma espécie de confusão [...] e da multidão de partes regulares deve resultar no conjunto uma certa ideia de irregularidade e de caos, que tanto convém às grandes Cidades.»

Ordem e caos, regularidade e irregularidade, organicidade e desorganicidade. Estamos muito longe, aqui, daquele preceito tardobarroco de *unidade na variedade*, que no pensamento de Shaftesbury assumira tonalidades místicas.

O controlo de uma realidade não orgânica, uma actuação sobre essa «desorganicidade» não para alterar a sua estrutura mas para fazer surgir desta uma rosa complexa de significados simultaneamente presentes: é esta a exigência que os escritos de Laugier, Piranesi, Milizia e — mais tarde e em tons moderados — os de Quatremère de Quincy introduzem no debate arquitectónico.

Mas rapidamente erguem-se, contra tais hipótese, as instâncias de um rigorismo tradicional. Giovanni Antolini, ao comentar os *Principi* de Milizia, não deixa de lançar os seus dardos contra as intuições do teórico da Puglia, defendendo a autoridade vitruviana e a exemplificação ideal dela feita por Galiani; contra a exaltação do empirismo e do «pitoresco» dos Wood e de Palmer a Baths, dos *Crescents* de Edimburgo, do plano de 1807 para Milão, ergue-se o rigorismo racionalista dos projectos de Gwynn para Londres, da Bari muratiana, da nova Pietrburgo, da nova Helsínquia.

No final da nossa análise, torna-se particularmente interessante a oposição ideal entre Antolini e os membros da comissão do plano napoleónico para Milão.

Estes últimos aceitam assumir uma dialéctica com a estrutura da cidade, tal como esta se tinha configurado na história. Porém, fazem implicitamente um juízo sobre ela. Enquanto produto de forças e acontecimentos determinados pelo preconceito, o mito, as estruturas feudais ou da contra-reforma, o complexo tecido histórico do centro lombardo é para eles algo que deve ser racionalizado, esclarecido nas suas funções e na sua forma, até mesmo valorizado, a fim de que do embate entre as persistências antigas — lugares representativos do obscurantismo — e os novos traçados e influências — lugares representativos da *clarté* das *lumières* — se torne evidente e operante na vida civil uma escolha a que corresponda uma clara e inequívoca hipótese acerca do destino e da estrutura física da cidade.

Não é por acaso que Antolini se opõe ao plano napoleónico. Se a comissão napoleónica aceita de algum modo o colóquio com a cidade histórica e dilui no seu tecido a ideologia que informa as influências, Antolini recusa-se a esse colóquio. O seu projecto para o Foro Bonaparte é, simultaneamente, uma alternativa radical à história da cidade, um símbolo carregado de valores ideológicos absolutos, um lugar urbano que, como presença totalizante, se propõe o objectivo de alterar toda a estrutura urbana recuperan-

do, para a arquitectura, um papel comunicativo de valor peremptório⁽¹³⁾.

A antítese não é contingente: envolve toda a consideração das funções comunicativas da cidade. Para a Comissão de 1807, a protagonista das novas mensagens ideais e funcionais é a estrutura urbana enquanto tal, apesar de estar disposta a inserir nela o Foro antoliniano.

Para Antolini, pelo contrário, a reestruturação da cidade é realizada introduzindo na rede dos seus valores contraditórios um lugar urbano irradiante, capaz de produzir efeitos induzidos capazes de impedir qualquer contaminação; a cidade, como universo de discurso ou como sistema de comunicação, transforma-se para ele numa «mensagem» absoluta e peremptória.

Já se encontram delineadas aqui as duas vias da arte e da arquitectura modernas.

Com efeito, é a dialéctica imanente a todo o decurso da arte moderna que parece opor entre si quem tenta revolver as próprias vísceras do real para conhecer e assumir os seus valores e misérias, e quem pretende lançar-se para além do real, quem quer construir de novo novas realidades, novos valores, novos símbolos públicos.

O que separa a Comissão napoleónica de Antolini é a mesma oposição que separará Monet de Cézanne, Munch de Bracque, Raoul Hausmann de Mondrian, Häring de Mies, Rauschenberg de Vasarely.

Entre a «floresta» de Laugier e a reserva de Antolini situa-se uma terceira via, destinada a transformar-se na protagonista de um novo modo de intervenção e controlo da morfologia urbana. O plano de L'Enfant para Washington ou o elaborado para Jeffersonville, Jackson e Missouri City, inspirados nas teorias urbanistas de Jefferson, actuam com instrumentos novos relativamente aos modelos europeus⁽¹⁴⁾.

É no entanto importante sublinhar que a ideologia naturalista encontra, na América de Setecentos, um campo de explicação propriamente político. É Jefferson quem reconhece com extrema lucidez o valor institucional e pedagógico da arquitectura.

A referência ao classicismo, ao palladianismo, ao experimentalismo inglês⁽¹⁵⁾ é para Jefferson nada mais do que a demonstração do facto de a *raison* do Iluminismo europeu se ter transformado, com a Revolução americana, em guia prático da «construção da Democracia». Com maior eficácia

(13) Cfr. G. Antolini, *Descrizione del Foro Bonaparte, presentato coi disegni al comitato de governo della Repubblica Cisalpina*, etc., Parma 1806; A. Rossi, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, «Società», XII, 1956, n. 2, págs. 474-93; G. Mezzanotte, *L'architettura neoclassica in Lombardia*, Esi, Nápoles 1966.

(14) Sobre a actividade urbanística de Jefferson veja-se o ensaio de John Reys, *Thomas Jefferson's Checkerboard Towns*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XX, 1961, n. 3, págs. 108-14.

(15) Ver a influência sobre a arquitectura de Jefferson do volume de Robert Morris, *Select Architecture*, Londres 1755. Cfr. Clay Lancaster, *Jefferson's Architectural Indebtedness to Robert Morris*, «Journal of the Society of Architectural Historians», X, 1951, n.º 1, págs. 2-10, e T. H. Waterman, *Thomas Jefferson. His Early Works in Architecture*, «Gazette des Beaux-Arts», XXIV, 1943, n.º 918, págs. 89-106.

do que qualquer outro protagonista da arte europeia politicamente empenhada, ele possui assim um modo de desenvolver a própria tarefa de organizador da cultura em operações «oficiais»: ver as suas intervenções de consulta para o plano de Washington, para os projectos da Casa Branca, do Campidoglio ou para a restauração do palácio do Governador em Williamsburg e, em geral, toda a sua actividade arquitectónica⁽¹⁶⁾.

É neste âmbito que deve ser considerada também a sua política agrária e antiurbana.

Contra Hamilton, que prossegue lúcida e friamente uma obra de aceleração do desenvolvimento do capital financeiro e industrial americano, dando cumprimento económico à reviravolta política iniciada pelas revoluções anti-inglesas, Jefferson é fiel a uma Democracia mantida ao nível da utopia.

A economia agrícola, as autonomias locais e regionais transformadas em eixos do sistema democrático, o travão oposto ao desenvolvimento da indústria têm para Jefferson um significado simples: constituem sintomas do seu receio frente aos processos que a própria Revolução tinha posto em movimento; receio, em substância, dos perigos de involução, de tradução da Democracia num novo autoritarismo, devido à competição capitalista, aos desenvolvimentos urbanos, ao nascimento e ao crescimento do proletariado urbano.

Neste sentido, Jefferson está contra a cidade e contra o desenvolvimento da economia industrial; é esta a razão pela qual tenta impedir a Democracia de traduzir-se nas suas lógicas consequências económicas.

Com ele nasce a «América radical», nasce, portanto, a *consciência ambígua* dos intelectuais americanos, que se reconhecem nos fundamentos do sistema democrático e se opõem à sua manifestação concreta.

Aqui a atitude de Jefferson é ainda uma utopia, se bem que já não como *vanguarda* mas sim como *rectaguarda* (note-se, a propósito, a afinidade ideológica existente entre a cultura de Jefferson e a de Frank Lloyd Wright, a quem se dirigiram críticos como Fitch e Scully)⁽¹⁷⁾.

A democracia agrária deve portanto celebrar-se a si mesma. Monticello, a cidade-fábrica projectada e construída por Jefferson para si mesmo em

⁽¹⁶⁾ Sobre Jefferson arquitecto, consultar Fiske Kimball, *Thomas Jefferson Architect*, Boston 1916, reimpressão, Da Capo Press, Nova Iorque, 1968; I. T. Frary, *Thomas Jefferson, Architect and Builder*, Garret and Massie, Richmond 1939; Frederick Doveton Nichols, *Thomas Jefferson's Architectural Drawings*, Massachusetts Historical Society, Memorial Foundation, University of Virginia Press, 1961; James S. Ackerman, *Il Presidente Jefferson e il palladianesimo americano*, «Bolletino del centro studi A. Palladio», VI, 1964, parte II, págs. 39-48. Encontra-se recolhido um completo repertório bibliográfico, actualizado até 1959, no volume de William B. O'Neal, *A Checklist of Writings on Thomas Jefferson as an Architect*, The American Association of Architectural Bibliographers, 1959.

⁽¹⁷⁾ Consultar James Marston Fitch, *Architecture of Democracy: Jefferson and Wright*, in *Architecture and the Esthetics of Plenty*, Columbia University Press, Nova Iorque-Londres 1961, págs. 31 e segs.; Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, Thames and Hudson, Londres 1969; Id. *American Houses: Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*, no volume de AA. VV., *The Rise of an American Architecture*, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, and Pall Mall Press, Londres 1970, págs. 163 e segs.

diversos momentos (de 1749 em diante) é um monumento à utopia agrária. Mesmo em Monticello os modelos palladianos, scamozzianos e morrisianos são utilizados pragmatisticamente. Em vez dos alpendres laterais encontramos aqui duas alas de serviços cobertas com terraços que confluem para o núcleo residencial que se destaca na sua aparência de villa-templo. Mas no esquema geométrico encontra-se toda uma série de invenções tecnológicas e funcionais, que mostram a intenção de integrar o Classicismo nas exigências «modernas», de demonstrar toda a sua disponibilidade para um uso civil e social concreto (já foi notado, por exemplo, que em Monticello Jefferson antecipa, através da sua nítida distinção entre espaço de serviço e espaços servidos, um tema que será típico no primeiro Wright e em Kahn).

Noutros projectos arquitectónicos, Jefferson leva mais longe este seu mesmo programa: vejam-se os desenhos para as cidades de Battersea, de Farmington no Kentucky⁽¹⁸⁾, de Poplar Forest, onde o uso de uma geometria combinatória baseada em polígonos compostos e intersectados — segundo uma síntese reconhecida por Lancaster como derivada do estudo da obra gráfica de Morris⁽¹⁹⁾ — assume um valor antecipatório relativamente à redução da linguagem à pura geometria (numa acepção completamente anti-simbólica, portanto) que será o ponto de chegada do debate do Iluminismo arquitectónico na Europa (consultar a obra didáctica de Durand e de Dubut).

O aspecto heróico do Classicismo é portanto aceite por Jefferson como mito europeu a «tornar» americano (mantendo-se portanto válida a sua aplicação sem preconceitos). Mas ao apresentar-se como *Valor*, como *Razão construída*, como capaz de unificar os ideais divergentes da compósita sociedade dos jovens Estados Unidos, deverá apresentar-se também como valor acessível, disseminável, social.

A utopia de Jefferson arquitecto traduz-se toda no «heroísmo doméstico» do seu Classicismo. Os *valores* (ler: a imagem da Razão) são «importados» já feitos da Europa, em toda a sua carga celebrativa, mas imediatamente despojados de tudo o que possa isolá-los da vida civil: por outras palavras, da sua «aura» inacessível.

Veja-se como Jefferson actua ao projectar o novo Campidoglio de Richmond. Baseando-se em consultas do arquitecto francês Clérissseau — Jefferson encontra-se em França em 1784 — reelabora o modelo da *Maison Carrée* de Nîmes, onde é apenas alterada a ordem das colunas externas (de coríntias para jónicas), e envia o projecto para a América. O Campidoglio de Richmond acaba portanto por receber um valor *ready-made* na Europa, adaptado à celebração das novas instituições democráticas, tornadas «sagradas» pelo *Templo social* do Campidoglio (depois assumido como modelo constante de referência e aplicado várias vezes: ver o Girard College de Th. Walker, o Banco da Pennsylvania de Latrobe, as obras de Strickland, etc.).

⁽¹⁸⁾ Consultar F. Kimball, *Jefferson's Designs for two Kentucky Houses*, «Journal of the Society of Architectural Historians», IX, 1950, n. 3, págs. 14-6.

⁽¹⁹⁾ Consultar Clay Lancaster, *op. cit.*

O novo e uma visão completamente empírica do antigo tentam assim uma fusão. Jefferson propõe a manutenção em vida de uma «ressurreição dos mortos» — para usar as palavras de Marx⁽²⁰⁾ — utilizada na crise revolucionária do Iluminismo europeu. O que é transparente na sua programação da universidade da Virgínia em Charlottesville, para a qual usufrui do conselho de Thornton e de Latrobe (1817-26). O *campus* universitário deverá ser — segundo o Estatuto jeffersoniano — uma «aldeia académica»: a ideologia agrária abate-se completamente sobre o programa pedagógico. Organizada segundo o esquema de um U aberto, convergente na biblioteca com cúpula central, a universidade fracciona-se numa série de pavilhões separados, verdadeiros núcleos didáticos auto-suficientes, completos com residências académicas e unidos por um pórtico contínuo. A ordem e a liberdade procuram encontrar na organização formal a sua integração: os pavilhões, completamente diferentes entre si, demonstram a extrema flexibilidade da tipologia classicista (não é por acaso que os muros divisórios dos jardins colocados entre os núcleos didáticos e as residências assumem uma forma ondulada, estranha em termos de coerência formal), enquanto o rigor da distribuição geral e da rotunda final aludem explicitamente à estabilidade, à permanência, ao carácter absoluto das instituições.

Jefferson produz assim uma primeira imagem eloquente daquilo que será o esforço mais dramático realizado pela América «radical»: compensar a mobilidade dos valores e a estabilidade dos princípios, o ímpeto individual — sempre estimulado até ao limite da anarquia ou da nevrose — e a dimensão social. Exactamente a contradição não resolvida que Tocqueville denunciara na sua *La Démocratie en Amérique* (1835-40) como o perigo que ameaça a nova ordem democrática.

Fica no entanto assente que ao nível arquitectónico e urbanístico, a ideologia agrária de Jefferson só poderá registar — apesar da imensa carga de optimismo que pressupõe e da sua total oposição a qualquer incerteza polémica — que de futuro o único modo correcto de «usar» a ideologia europeia da Razão consiste em reconhecer que a utopia (o Classicismo arquitectónico ou a democracia antifederal e antiurbana) deve renunciar, a este nível, a apresentar-se como vanguarda. O que é completamente evidente nas vicissitudes da planificação de Washington e nos desenvolvimentos do movimento *City Beautiful*.

Na planificação de Washington, o programa ideológico jeffersoniano é rapidamente aceite por L'Enfant: *fundar* uma capital traduz obviamente a «fundação» de um «mundo novo», corresponde a uma escolha unitária, a uma decisão, a uma «livre escolha» que até então nenhuma vontade colectiva tinha podido apresentar na Europa. A forma da nova cidade assume logicamente, neste quadro, um significado primário e preponderante: deverá falar das escolhas políticas realizadas, apropriando-se dos modelos disponíveis da cultura e da praxis urbanista europeia. Deverá enxertar esse modelo na

⁽²⁰⁾ K. Marx e F. Engels, 1848 na Alemanha e em França.

tradição urbana americana. Não é por acaso que L'Enfant desenha um plano que vê sobrepor-se o esquema do *quadrillage* colonial àquele, então de vanguarda, sugerido pelo jardim francês de Lenôtre, pelo plano de Wren para a cidade de Londres, pela Karlsruhe setecentista, pela fantástica Paris de Patte.

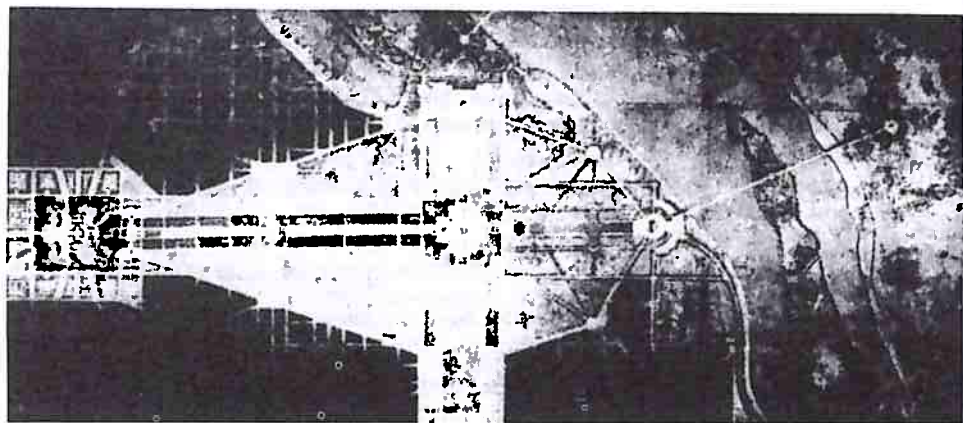
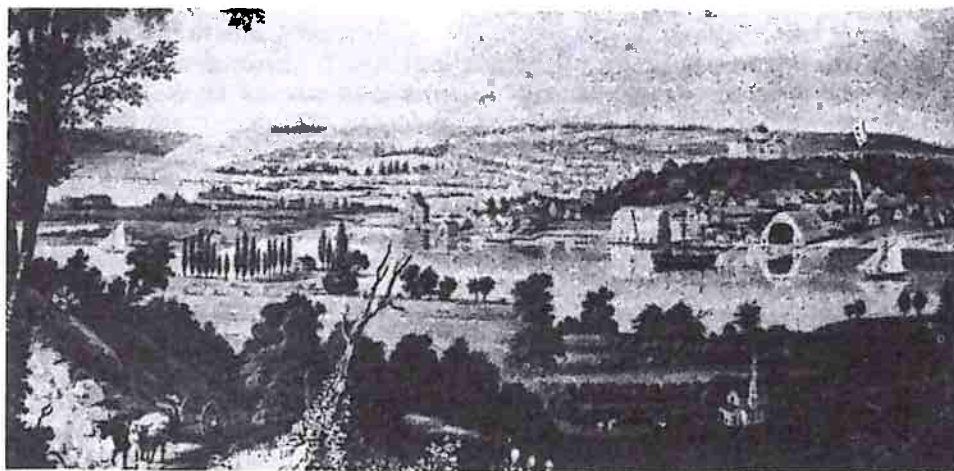
A cidade é de facto uma *natureza nova* na Washington de L'Enfant. Os modelos da cultura do absolutismo e do despotismo europeus são agora expropriados pela capital das Instituições democráticas, e traduzidas numa dimensão social certamente ignorada nas Versailles de Luís XIV (e é também significativo que enquanto Washington é realizada, a *city wreniana* permanece apenas como um exemplo cultural, por ausência de instrumentos administrativos).

Os fermentos já vivos nos planos das cidades coloniais de Annapolis e Savannah podem agora ser integrados entre si, e traduzidos num modelo eloquente relativamente ao mundo, até pelas suas dimensões físicas. No interior da rede dupla de malhas ortogonais e radiais (da floresta urbana, isto é, da natureza tornada objecto de uso civil) às quinze praças, alegorias dos quinze estados da União, criam outros tantos pólos de desenvolvimento, enquanto a divisão entre poder legislativo e poder executivo se transforma em imagem concreta na estrutura em «L» dos dois eixos que, partindo da Casa Branca e do Campidoglio, se intersectam no monumento a G. Washington (projectado por Robert Mills, também autor do edifício do Tesouro, mas realizado depois sob a forma de um obelisco geométrico e metafísico): a ligação entre os dois pólos funcionais e simbólicos da nova capital é assegurada pela artéria oblíqua da Pennsylvania Avenue⁽²¹⁾.

Afastado L'Enfant por problemas causados pela sua pretensão de controlar rigorosa e despoticamente os desenvolvimentos da cidade (note-se que Jefferson é contrário desde início ao plano grandiloquente do arquitecto francês), Washington inicia a sua vida, alcançando em 1800 3 000 habitantes: viajantes europeus como Trollope e Dickens admiram-na, mas a nova cidade é ainda um compromisso entre a ideologia anti-urbana de Jefferson — apenas provisoriamente esquecida pelo estadista, e favorecendo a criação de um lugar simbólico onde a ideia da União se possa materializar totalmente — e a *grandeur* de L'Enfant. A disponibilidade do plano é compensada e confirmada pelos pontos fixos que estruturam a sua imagem: não é sem razão que a cidade economicamente menos necessária da América é também a mais «configurada».

Assim, o Classicismo, que domina a forma, os desenvolvimentos e os

⁽²¹⁾ Sobre a história urbana de Washington, veja-se o documentado volume de John W. Reps, *Monumental Washington. The Planning and Development of the Capital Center*, Princeton University Press, Princeton 1967, comentado criticamente por Stanley M. Sherman, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1969, vol. XXVIII, n. 2, págs. 145-8. Cfr. também Elbert Peets, *The Genealogy of the Plan of Washington*, idem, 1959, vol. X, n. 2, págs. 3-4, e os dois volumes de Constance McLaughlin Green, *Washington: Village and Capital, 1800-1878*, e *Washington: Capital City, 1879-1950*, Princeton University Press, Princeton 1962 e 1963.



3 — Em cima: vista da cidade de Washington da margem sul do Anacostia River, 1834. No centro e em baixo: vista prospectiva e planimetria do projecto do centro de Washington, elaborado pela Senate Park Commission, 1902.

seus lugares monumentais, responde na sua atemporalidade ao programa ideológico de Jefferson. Em Washington, permanece a referência nostálgica aos valores europeus, concentrados precisamente na capital de uma sociedade que se orienta através da sua corrida ao desenvolvimento económico e industrial, para a destruição concreta, real, motivada, desses valores.

Washington constitui assim uma espécie de «má consciência» americana, que pode no entanto conviver com as frias e férreas leis do desenvolvimento industrial: o preço disto é que, enquanto monumento, mostra continuamente e sem fingimentos a sua própria inactualidade.

Nestas condições, após as tentativas fracassadas de definição naturalista e romântica do Mall, do arquitecto-paisagista Andrew Jackson Downing (de 1850 em diante), após as mais realistas iniciativas especulativas de Alexander Robey Shepherd, de 1871 a 1873, que tenta introduzir no plano a dimensão dilatada da Paris haussmanniana, depois dos projectos de Theodore Bingham, Samuel Parsons Junior e Cass Gilbert, para o Potomac Park e o Mall, e sob as influências da Exposição Colombiana de Chicago (1893), será o plano da *Park Commission* que retomará e levará à execução, com uma continuidade significativamente supra-histórica, a ideia original de L'Enfant (a *Park Commission*, constituída em 1901 pelo senador McMillan segundo o conselho do seu secretário Charles Moore, é formada por Daniel Burnham, Charles McKim e Frederick Law Olmsted Junior).

O modelo é ainda a Europa «académica»: Burnham e os seus colegas realizam uma longa viagem de estudo analisando as distribuições urbanas de Viena, Budapeste, Paris, Roma, Frankfurt e Londres. Todos os programas do movimento *City Beautiful* embocam no projecto do coração representativo de Washington; aliás, é precisamente aqui que esses programas se revelam completamente adequados. A *Park Commission* deve executar não uma cidade disponível e adaptada ao *business*, mas sim um símbolo colectivo e voluntariamente abstracto, uma ideologia realizada em imagem urbana, a alegoria de um ordenamento político que pretende agora apresentar-se imóvel nos seus princípios, apesar da rápida e móvel evolução nas consequências socio-económicas. Washington, enquanto cidade, encarna a imobilidade e a convencionalidade daqueles princípios, apresentados agora como não históricos; em Nova Iorque, em Chicago e em Detroit são reservadas partes de protagonista do desenvolvimento (isto apesar de Burnham e de os urbanistas da *City Beautiful* tentarem interpretar a nova dimensão daquelas cidades em termos de valor formal: na realidade estão a prever, ao nível da mais abstracta e ingénua superestruturalidade, as exigências de um controlo unitário do desenvolvimento).

O projecto da *Park Commission* para o Mall é exposto em 1902 e provoca um enorme interesse por parte do público. Ainda em estado de plano, cumpre já o seu objectivo: apresentar-se como *ponto firme* dos Estados Unidos, como símbolo por excelência da escolha popular que deu vida à União. As duas avenidas infinitas, convergentes na zona — oportunamente preparada através de uma série de aterros — do monumento a Washington, são terminados por Memorials a Jefferson e a Lincoln, realizados o primeiro a par-

tir de 1930 (arquitecto J. Russel-Pope, e depois Eggers e Higgins), o segundo por Henry Bacon de 1912 em diante. O projecto da Park Commission e os dois Memorials (o plano definitivo para a Pennsylvania Avenue será apresentado apenas em 1964 pelo grupo Skidmore, Owings e Merrill) são indícios eloquentes das escolhas realizadas.

O Classicismo que os informa é integral, não mediatizado ou de compromisso como acontece — nos anos 20 a 40 — na área da cultura académica europeia. Sem inibições, mostra que, para a ideia da União, a história terminou. A escala desmesurada dos projectos renuncia propositadamente a enfrentar o particular; aqui interessa a dimensão pública, social, mundial, como única protagonista: A *Razão feita Democracia* deve anunciar ao mundo os princípios abstractos da *pax americana*.

Isto explica porque razão se renunciou — em 1902, tal como nos anos 30 ou nos anos 60 — a utilizar, para a capital dos USA, as influências da cultura arquitectónica de vanguarda. Washington tende a sublinhar de todos os modos a sua própria distância (não a sua estranheza) aos planos de desenvolvimento. Nela se concentra, numa espécie de Olimpo sem tempo porque indiscutível, antidialéctico, todo ele «positivo», a ânsia da sociedade americana à procura de raízes.

A representação da estabilidade dos valores pode assim apresentar-se tal qual é: uma aspiração convencional mas real, a que é necessário dar satisfação, mantendo-a rigorosamente distanciada das forças que prevalecem no sentido do desenvolvimento, da actualização contínua e do desenvolvimento tecnológico.

Valores, estabilidade, forma, são assim apresentados como objectos irreais, mas transformados em matéria. São símbolos da nostalgia americana pelo *diferente de si*, termos de referência para uma sociedade continuamente aterrorizada pelos processos que ela própria coloca em movimento e que — no entanto — ela mesma apresenta como irreversíveis. O Classicismo, como ideal de uma Razão não contaminada, apresenta-se portanto conscientemente em todo o seu carácter de retaguarda. É isto que acontece em Washington durante todo o nosso século, mas que reaparece, de modo subterrâneo, no interior de toda a cultura americana, para desaguar na arquitectura dos «rigoristas da composição», na definição de Kallmann — de Louis Kahn, do Próprio Kallmann, de Romaldo Giurgola — que entre os anos 50 e os 60 puderam apresentar as suas próprias investigações como aspirações destrutivas, «anticonsumistas». A má consciência da América radical, de Jefferson a Kahn, fecha-se sobre si mesma numa patética homenagem a valores inoperantes.

Mas frente ao desenvolvimento de Washington vemos o de Nova Iorque, a antítese daquele.

Já foi bastantes vezes analisada a relação que liga o pragmático esquema de desenvolvimento da Nova Iorque planificada pela comissão de 1807-11 à estrutura de valores típica da sociedade dos Estados Unidos desde o momento em que se afirmou, não sendo necessário retomar aqui o exame deste tema⁽²⁾.

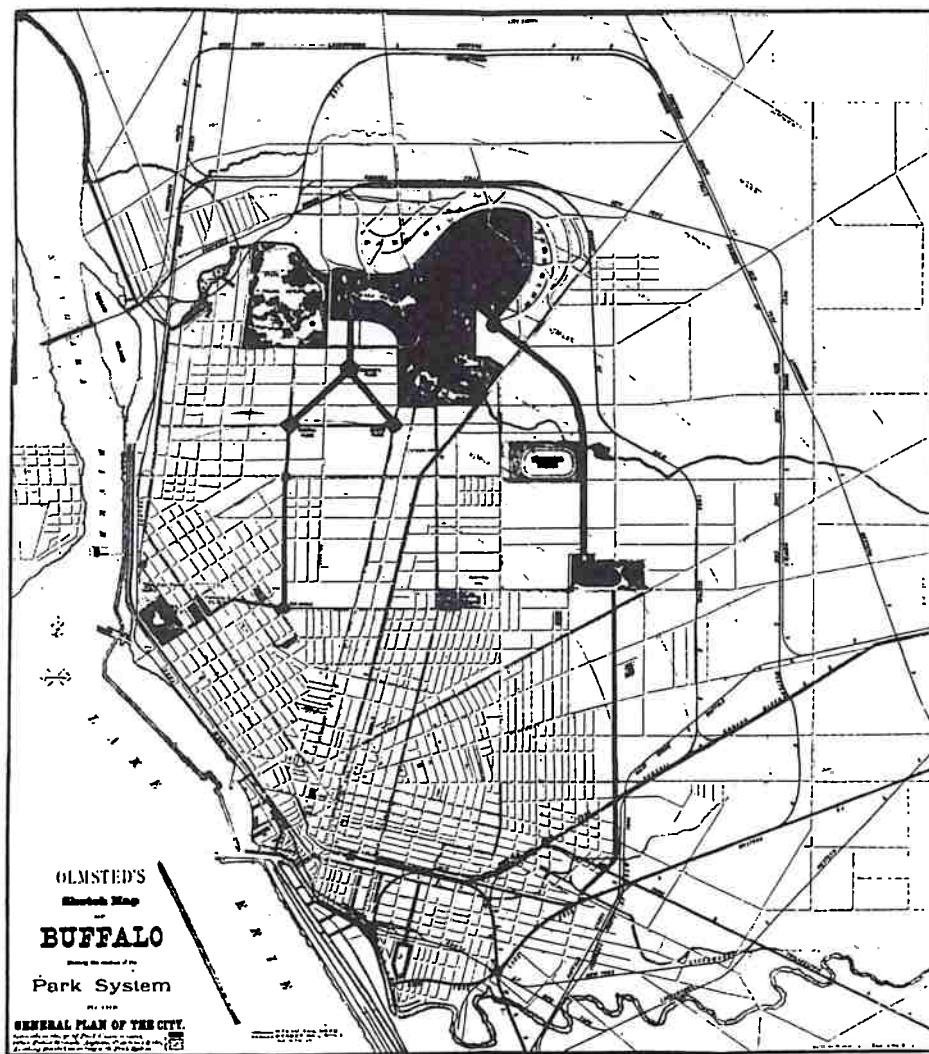
⁽²⁾ Cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1977; M. Manieri-

Colocar-se explicitamente do lado das forças que provocam a mutação morfológica na cidade, controlando-a com uma atitude pragmática completamente estranha à cultura europeia, é o grande mérito histórico da concepção urbana adoptada pelo urbanismo americano desde a primeira metade de Setecentos.

O uso de uma malha regular de artérias de escoamento como suporte simples e flexível, para uma estrutura urbana que deseja salvaguardar a mutação contínua, realiza o objectivo que a cultura europeia não conseguira atingir. A liberdade absoluta concedida ao fragmento arquitectónico isolado situa-se exactamente, aqui, num contexto que não é formalmente condicionado por ele. A cidade americana consegue atribuir o máximo de articulação aos elementos secundários que a configuram, mantendo rígidas as leis que a governam enquanto conjunto.

Urbanismo e arquitectura vêem-se finalmente separados. O geometrismo do plano não quer em Washington, como anteriormente em Filadélfia e mais tarde em Nova Iorque, encontrar uma correspondência arquitectónica nas formas isoladas dos edifícios. Ao contrário do que acontece em Petersburgo ou em Berlim, a arquitectura é livre de explorar os mais diversos e longínquos campos de comunicação. É reservada ao sistema urbano a tarefa de exprimir o grau de funcionalidade dessa liberdade figurativa. Ou melhor, de assegurar, através da sua rigidez formal, uma dimensão estável de referência. Deste modo, a estrutura urbana apresenta uma incrível riqueza expressiva que, principalmente a partir da segunda metade de Oitocentos, se deposita nas redes livres da cidade dos Estados Unidos: a ética liberal encontra assim os mitos pioneiros.

-Elia, *L'architettura del dopoguerra in USA*, Capelle, Bolonha 1976. «À escala urbanística — escreve Manieri a propósito do plano para a cidade de Nova Iorque de 1811 — dir-se-ia que a atitude puritana e 'antiarquitectónica' se ajusta bem ao sentido de individualismo libertário jefersoniano, para o qual o sistema, como é bastante evidente na *Declaração de independência* [...] consiste num suporte funcional tão pouco embaraçoso quanto possível: se o governo deve ser apenas uma estrutura elástica e modificável em qualquer momento ao serviço de inalienáveis direitos humanos, por maioria de razão um plano regulador deve dar a máxima garantia de elasticidade e apresentar uma resistência mínima à iniciativa produtiva» (*op. cit.*, págs. 64-5). Cfr. ainda a excepcional documentação sobre a formação das cidades americanas contida em J. W. Reps, *The Making of Urban America*, Princeton University Press, Princeton 1965. Sobre Washington, exemplo clamoroso de continuidade entre a ideologia iluminista e o europeísmo do movimento *City Beautiful* na América entre 1893 e cerca de 1920, ver: J. W. Reps, *Monumental Washington*, cit. Consultar ainda: Albert Fein, *The American City: the Ideal and the Real*, in *The Rise of an American Architecture*, cit., págs. 51-112.



4 — Frederick Law Olmsted, plano do sistema dos parques de Buffalo em relação ao plano de desenvolvimento urbano, 1876.

II

A FORMA COMO UTOPIA REGRESSIVA

Aquilo que por agora ressalta da análise sumária das experiências e das previsões da cultura arquitectónica setecentista é a crise — descoberta precisamente ao tomar consciência do problema da cidade como campo autónomo de intervenção — do conceito tradicional de *forma* (a digressão histórica sobre o desenvolvimento de Washington cabe perfeitamente neste quadro).

Desarticulação da forma e antiorganicidade da estrutura: já nos primórdios da arquitectura do Iluminismo se postulava um dos princípios com base no qual se articulava o percurso da arte contemporânea. Nem é alheio a tal o facto de a intuição destes novos valores formais estar ligada desde o início ao problema da cidade nova, que se prepara para ser o lugar institucional da moderna sociedade burguesa.

Mas as instâncias teóricas de revisão dos princípios formais não conduzem tanto a uma verdadeira revolução de significados e sim a uma crise aguda de valores. As novas dimensões apresentadas pelos problemas da cidade industrial, durante o século XIX, apenas contribuirão para agudizar essa crise, durante a qual a arte terá dificuldade em encontrar as vias adequadas para acompanhar os desenvolvimentos da realidade urbana.

Por outro lado, a desagregação da organicidade da forma concentra-se na operação arquitectónica, sem conseguir encontrar uma saída na dimensão cidadina. Quando ao observarmos um «trecho» de arquitectura da época vitoriana somos tocados pela impressão de exacerbamento do «objecto» que aí está consumado, muito raramente temos presente que eclectismo e pluralismo representavam, para os arquitectos do século XIX, a resposta exacta aos múltiplos estímulos desagregadores induzidos pelo novo ambiente configurado pelo «universo da precisão» da realidade tecnológica.

O facto de a arquitectura somente conseguir responder a este «universo da precisão» com um confuso «aproximadamente» não nos deve espantar. Na realidade, é a estrutura urbana, precisamente enquanto registo dos conflitos que são o teatro dessa vitória do progresso tecnológico, que muda violentamente de dimensão, configurando-se como estrutura aberta, na qual é utópico procurar encontrar pontos de equilíbrio.