

Roger Scruton

ESTÉTICA DA ARQUITETURA



Ltda.

Roger Scruton

**ESTÉTICA
DA ARQUITETURA**



Título original: *The Aesthetics of Architecture*

© 1979 Roger Scruton

Tradução de Maria Amélia Belo

Revisão de Artur Lopes Cardoso

Capa de Edições 70, a partir de um projecto de casa de apartamentos em Nova Iorque de Diana Agrest e Mario Gandelsonas

Direitos reservados para todos os países de Língua Portuguesa por Edições 70, Lisboa — Portugal

LIVRARIA MARTINS FONTES

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — São Paulo

Roger Scruton

**ESTÉTICA
DA ARQUITETURA**

PREFÁCIO

*O que é arquitectura? Porque é que ela é importante? Como se deve construir? Estas questões nunca foram tão urgentes, mas os arquitectos e teóricos parecem agora hesitantes em responder a elas de forma séria e sistemática. Como escreveu Hans Sedlmayr em *Verlust der Mitte*, «o novo tipo de arquitecto tornou-se desesperadamente inseguro de si. Olha com desdém o engenheiro, imagina-se no papel de inventor e mesmo no de reformador das vidas humanas, mas esqueceu-se de ser arquitecto.» Nesta obra abordo o assunto ab initio, fazendo o mínimo de suposições que posso. Embora o livro seja, em primeiro lugar, uma aplicação da estética filosófica, a confusão da teoria arquitectural parece-me tão grande, que nenhuma investigação filosófica se pode abster de se ocupar dos argumentos dela. Espero mostrar que as urgentes questões, que o arquitecto enfrenta, são, na verdade, questões filosóficas e que podem ser clarificadas e, por vezes, mesmo resolvidas.*

O livro tem um tema e uma tese. Está projectado, primeiro, para introduzir o assunto da estética aos que tenham um interesse na arquitectura e, segundo, para explicar a natureza e o valor do gosto estético. Tomando exemplos exclusivamente do pensamento e da prática arquitectural, espero lançar luz tanto sobre a natureza da arquitectura, como sobre a natureza do juízo estético. A discussão será benéfica, não só porque a estética tem necessidade de uma aplicação sistemática, mas também porque a tese, que pretendo apresentar — uma tese que relaciona o juízo estético com a compreensão prática —, é ilustrada de uma forma muito viva pelas actividades, colectivamente conhecidas como as artes «úteis» e «decorativas», de que a arquitectura é a mais importante.

A tese é mais evasiva do que o tema e exigirá de mim percorrer um caminho médio entre duas disciplinas separadas, de tal modo que, por vezes, se pode mostrar ofensivo aos praticantes de ambas. As minhas ideias podem mostrar-se insuficientemente abstractas para o filósofo e insuficientemente concretas para o crítico e o historiador arquitectural. Mas a minha esperança é que o tipo de aplicação sistemática da estética, que imagino, seja válido não

só como uma clarificação de teorias críticas e não só como uma introdução inteligível à estética, mas também como uma forma válida de especulação filosófica. De forma que o tema fosse o mais claro possível, tentei fornecer ilustrações em todo o lado onde elas são apropriadas. Os críticos e historiadores da arquitectura podem discordar de algumas das minhas interpretações, mas isso não deve importar. O meu propósito até ao fim é ilustrar a aplicação de certos conceitos à discussão de edifícios e daí derivar uma concepção geral com natureza e valor de argumento crítico. Levar-me-ia muito longe seguir uma qualquer interpretação particular até à conclusão.

De novo no interesse da clareza, removi do texto quase todas as referências a tecnicismos da filosofia moderna. Isto não por serem irrelevantes para a estética, mas porque me pareceu importante tentar transmitir um sentido do assunto sem ajuda deles. No entanto, os argumentos específicos estão elaborados e referidos em notas e o leitor interessado dispõe de material na Bibliografia para prosseguir as discussões filosóficas que ocorrem no texto. Apesar de todos estes ornamentos de erudição, contudo, espero que o livro possa ser lido com prazer por alguém que prefira ignorá-los. As notas nada contêm, em particular, que seja essencial à continuidade do argumento, e por isso as coloquei todas no fim do livro, para não desencorajar aqueles para quem as notas são uma perda de tempo. Forneci também um sumário e os desabituaados ao estilo circunspecto da filosofia moderna podem preferir começar com ele; mas espero que a discussão dos capítulos iniciais avance facilmente de tal modo que os habilite a dispensá-lo.

Beneficiei muito de discussões com amigos e colegas e os primeiros esboços desta obra foram melhorados e criticados por muitos deles. Devo muito a todos os que se seguem: Miss Ruby Meager, Dr. John Casey, Miss Moira Archer, Dr. David Watkin, Miss Vitória Rothschild e o falecido Dr. David Pole. Muitas das ilustrações foram fornecidas por amigos e estou particularmente grato a Mr. Bernard Brown e Mr. Antony Jones pelo trabalho fotográfico. Estou também em dívida com Maria-Teresa Brown pelo encorajamento entusiástico, com Howard Burns pelo cepticismo original e com Sir Denys Lasdun por atrair a minha atenção para assuntos que tinha preferido ignorar.

I

INTRODUÇÃO

O PROBLEMA DA ARQUITECTURA

O assunto da estética é tão antigo como a filosofia; no entanto, ele toma a sua forma moderna com Kant, que foi o primeiro filósofo a sugerir que o sentido da beleza é um uso distinto e autónomo do pensamento humano comparável à compreensão moral e científica. A divisão das faculdades mentais de Kant em teóricas, práticas e estéticas (ou, como ele o disse, compreensão, razão prática e apreciação ⁽¹⁾), forneceu o ponto de partida para todas as posteriores investigações e deu à estética a posição central na filosofia, que ocupou durante grande parte do século dezanove e ocuparia, se não fosse o eruditismo estabelecido, ainda agora. O que digo neste livro mostrará a influência de Kant; mas tentarei demonstrar que a divisão entre razão prática e compreensão estética é, de facto, insustentável e que, até que a relação entre as duas se restabeleça, têm ambas que continuar empobrecidas.

A primeira ocupação da estética deve estar na correcta compreensão de certas capacidades mentais — capacidades para a experiência e para a apreciação. Estarei, portanto, a discutir questões dentro da filosofia do pensamento e a minha preocupação será compreender a natureza e o valor do nosso interesse pela arquitectura. Ora é necessário distinguir a filosofia do pensamento da psicologia empírica. A primeira preocupação de um filósofo é com a *natureza* do nosso interesse na arquitectura e, se por vezes fala, como o faria um psicólogo, das causas dele, isso é só porque pensa que essas causas lançam luz sobre a experiência estética.

Para o filósofo, a questão não é o que nos leva a preferir a catedral de Lincoln ao mosteiro de York, mas antes o que é preferência estética — o que é preferir uma catedral a outra? E que significado tem para nós essa preferência? O filósofo pretende descrever a experiência estética nos termos mais gerais, para descobrir a precisa localização dela no pensamento humano, a relação, por exemplo, com a sensação, a emoção e a apreciação. E considera essa tarefa uma preliminar necessária à discussão do significado e valor da arte. Suponhamos, por exemplo, que se demonstrava que as pessoas preferem a pedra lisa à rugosa, as linhas direitas aos arrebiques, as formas simétricas às

irregularidades. Isto são observações psicológicas sem relevância para a estética. Nem as explicações dessas preferências são relevantes para a nossa investigação. Não importa que a preferência pelo liso contra o rugoso possa ser «explicada» em termos de psicologia kleiniana ⁽²⁾, ou a preferência por formas simétricas em termos de organização dos nervos ópticos. Esses factos têm, sem dúvida, algum interesse em si mesmos; mas pressupõem, para a sua correcta compreensão, o tipo de estudo de que me vou ocupar. Se refiro hipóteses psicológicas nos capítulos seguintes, será, portanto, apenas porque algumas foram consideradas particularmente relevantes para a natureza e validade da discussão estética.

Mas agora, dir-se-á, também a psicologia se preocupa com a natureza da experiência e não apenas com as causas dela. Como se pode então distingui-la da «filosofia do pensamento», de que me vou ocupar? Uma resposta simples é esta: a psicologia investiga factos, enquanto a filosofia estuda conceitos. Mas, como o demonstraram recentes filósofos ⁽³⁾, essa resposta é demasiado simples. A filosofia não *descreve* meramente os conceitos da vulgar compreensão, nem trata apenas de conceitos, se isso implica que as conclusões sejam isentas de questões factuais. Na verdade, não há questão mais penosa para a filosofia, do que a questão da sua própria natureza, e o leitor tem de ficar necessariamente satisfeito com uma resposta parcial. A filosofia, como se exemplifica nestas páginas, tenta dar a descrição mais geral possível dos fenómenos a que é aplicada. Essa descrição diz-nos, muito simplesmente, de que estamos a falar quando nos referimos a qualquer coisa. Se não soubermos de que estamos a falar, não faz sentido qualquer investigação científica. Habitualmente, o conhecimento do que estamos a falar é tácito e inarticulado; a tarefa da filosofia é torná-lo explícito. E isso não é uma tarefa simples. Como veremos, muitos escritores no tópico da arquitectura falharam em torná-lo explícito ou falharam mesmo em possuir um conhecimento da coisa, que alegam estar a discutir.

Além disso, a filosofia não está interessada no «conceito» de arquitectura de qualquer pessoa em especial, ou na estética ou em qualquer coisa. Está apenas interessada no conceito a que possa atribuir um significado geral. Pois a filosofia também visa a descoberta do valor. A única narrativa filosófica interessante da experiência estética é a que mostra a importância dela e é essa a narrativa que pretendo apresentar.

Vou estar ocupado com questões como as que se seguem: o que é gostar de um edifício? Que tipo de experiência deriva da contemplação da arquitectura? O que é o gosto? Existem regras que governem o exercício do gosto? E por diante. Enquanto essas questões dizem respeito a fenómenos mentais — compreensão, experiência, gosto — elas também lhes atribuem um certo tipo característico de objecto. Ora é impossível descrever ou compreender um estado mental, isolando-o do seu objecto: pode dizer-se que o objecto ou, pelo menos, uma certa concepção do objecto, tem a essência de um estado mental ⁽⁴⁾. Considere-se, por exemplo, a emoção dos ciúmes. Seria impossí-

vel descrever a natureza dos ciúmes sem explorar a natureza do objecto característico deles. Um homem sente ciúmes não como sentiria uma sensação fugaz no dedo do pé; se é ciumento, é ciumento *de* ou *por causa* de qualquer coisa — os ciúmes são «dirigidos», têm um objecto e não apenas uma causa. Os ciúmes envolvem, portanto, alguma concepção característica do objecto e descrever os ciúmes é descrever essa concepção (a concepção, como se pode dizer, de um *rival*). Exactamente assim, uma teoria de apreciação arquitectural não pode parar logo que der uma teoria do seu próprio objecto. Seremos por isso levados, em qualquer conjuntura, a uma investigação da natureza e significado da arquitectura.

À luz disso, não surpreende que as teorias de apreciação arquitectural tenham tendido para se concentrar não tanto na forma como no objecto delas. Tentam dizer o que é a apreciação arquitectural, descrevendo a que é que reagimos nos edifícios. O funcionalismo, numa das suas muitas formas, afirma que apreciamos a aptidão da forma à função. Outras teorias argumentam que apreciamos a simetria e a harmonia, o ornamento e a execução ou a massa. Há também o ponto de vista popular, associado às obras de Frankl e seguidores, em que o objecto de apreciação é o espaço ou o jogo dos espaços interlaçados. Ora, na verdade, se pensarmos que a análise do objecto do interesse arquitectural lança luz sobre a natureza da apreciação, temos que considerar o objecto apenas na descrição mais ampla possível. Tal como mostrarei, nenhuma das teorias que mencionei, fornece uma descrição satisfatória, visto que cada uma delas ignora um traço da arquitectura que, tanto é de significado intencional, como do maior significado arquitectural. A pretensão de dar, *a priori*, fundamentos para a apreciação crítica é, portanto, inconveniente. Em lugar dessas teorias, tentarei tocar a questão de modo mais formal, concentrando-me na apreciação em si mesma, abstraindo do objecto dela. Tentarei depois dizer como deve ser esse objecto, se a apreciação deve ter o significado que lhe exigimos ⁽⁵⁾.

É essencial distinguir a estética arquitectural, como a concebo, de outra coisa qualquer que tem por vezes o mesmo nome, mas a que se pode chamar, por amor à clareza, teoria arquitectural. A teoria arquitectural consiste na tentativa de formular as máximas, as regras e os preceitos que governam, ou deviam governar, a prática do construtor. Por exemplo, a clássica teoria das Ordens, como se encontra nos grandes tratados de Vitruvius, Alberti, Serlio e Vignola, que prescreve regras para a combinação e ornamentação sistemática das partes de um edifício, pertence à teoria arquitectural; e também a maioria dos preceitos contidos nos *The Stones of Venice* e *Seven Lamps* de Ruskin. Esses preceitos assumem que sabemos já o que procuramos alcançar: a *natureza* do êxito arquitectural não está em questão; a questão é antes como melhor o alcançar. Uma teoria de arquitectura esbarra na estética apenas se alegar uma validade *universal*, pois tem então de visar a apreensão da essência, e não os acidentes, da beleza arquitectural. Mas essa teoria é implicitamente filosófica e deve ser julgada de acordo com isso; vamos querer saber se consegue estabelecer as pretensões *a priori*, considerando os

fenómenos na sua aparência mais abstracta e universal. De facto, tem sido característico de teóricos da arquitectura, de Vitruvius a Le Corbusier, alegar essa validade universal das suas leis. E nenhuma estética arquitectural pode deixar essas alegações intocáveis. Vitruvius, Alberti, Ruskin e Le Corbusier não podem estar todos certos acreditando que a forma de arquitectura por eles favorecida, é a única autorizada pela compreensão racional. Como veremos, todos estão errados.

Pode ainda pensar-se que não há um assunto real de estética *arquitectural*, oposta à estética geral. Se a filosofia tem de ser tão abstracta, como alego que deve ser, não deveria ela considerar a experiência estética na sua generalidade global, isolando-a dos constrangimentos acidentais impostos por formas particulares de arte e por concepções particulares de êxito? Porque é que há uma necessidade especial da filosofia da arquitectura, senão a puramente efêmera de a arquitectura ser mal compreendida por tantos dos actuais praticantes? Não há apenas um e o mesmo conceito de beleza empregue na discussão de poesia, música, pintura e edifícios, e não há uma única faculdade envolvida na apreciação de todas essas artes? Uma vez que fizemos a distinção entre estética arquitectural e teoria arquitectural, pode parecer que pouco fica do anterior, a não ser a delinação de abstracções, que não têm uma especial aplicação para a prática do arquitecto. E certamente que é verdade que os filósofos tocaram o assunto da estética, como se ele pudesse encontrar expressão apenas nessas abstracções compreensivas e só pudesse fazer referências passageiras e não essenciais às formas individuais de arte ⁽⁶⁾.

Ora, de facto, a arquitectura apresenta um problema imediato para qualquer teoria filosófica geral de interesse estético. Pelas qualidades impessoais e, ao mesmo tempo, funcionais, a arquitectura está à parte das outras artes, parecendo requerer atitudes muito peculiares, não só pela criação, mas também pelo prazer que se tem com ela. Teorias generalizadas de interesse estético, como as de Kant e Schopenhauer ⁽⁷⁾, tendem a dar as mais estranhas narrativas de arquitectura e os filósofos, que trataram seriamente o problema — entre os quais, Hegel é talvez o mais proeminente ⁽⁸⁾ —, descreveram muitas vezes a apreciação da arquitectura em termos inapropriados a outras formas de arte. Para Hegel, por exemplo, a arquitectura era um meio só semi-articulado, incapaz de dar uma expressão completa da Ideia e, portanto, relegada para o nível do puro simbolismo, donde tem de ser redimida pela estatuária e pelo ornamento.

Não é difícil ver porque Hegel tinha de ter pensado isso. É natural supor que as artes representativas, como a pintura, o teatro, a poesia e a escultura, dêem origem a um interesse diferente do interesse despertado pelas artes abstractas, como a música e a arquitectura. Mas também é natural supor que a música tem poderes expressivos, sensuais e dramáticos, em comum com as artes representativas. Só a arquitectura parece estar completamente à parte delas, sendo distinguida das outras artes por certos traços, que não podem deixar de determinar a nossa atitude para com ela. Começarei por discutir esses traços, visto que um punhado deles será essencial para a compreensão de

posteriores argumentos, e visto que mostrarão que coisa frágil e fragmentária é o conceito de «arte» que herdámos.

O primeiro de entre esses traços distintivos é a utilidade ou função. Os edifícios são lugares onde os seres humanos vivem, trabalham e adoram e, desde o início, é imposta uma certa forma pelas necessidades e desejos que um edifício é destinado a satisfazer. Enquanto não é possível compor uma peça de música, sem ter intenção de que seja ouvida e, portanto, apreciada, é certamente possível desenhar um edifício, sem tencionar que seja olhado — isto é, sem tencionar criar um objecto de interesse estético. Mesmo quando há uma tentativa de aplicar padrões «estéticos» na arquitectura, encontramos ainda uma forte assimetria com outras formas de arte. Pois nenhuma obra de música ou literatura pode ter traços de que possamos dizer que, por causa da função da música, ou por causa da função da literatura, esses traços eram inevitáveis. Claro que uma obra de música ou literatura pode *ter* uma função, como as valsas, as marchas e as odes pindáricas. Mas essas funções não se opõem à essência da arte literária ou musical. Uma ode pindárica é poesia *aplicada* a um uso; e a poesia em si mesma só acidentalmente é conectada com esses usos.

O «funcionalismo» tem muitas formas. A forma mais popular é a teoria estética de que a verdadeira beleza na arquitectura consiste na adaptação da forma à função. Por causa da discussão, contudo, podíamos encarar uma teoria funcionalista de rudeza exemplar, que argumenta que, visto ser a arquitectura essencialmente um meio para um fim, apreciamos os edifícios como *meios*. Portanto, o valor de um edifício é determinado pela extensão com que cumpre a função, e não por quaisquer considerações puramente «estéticas». Esta teoria podia parecer, naturalmente, ter a consequência de a apreciação da arquitectura ser completamente diferente da apreciação de outras formas de arte, sendo estas valorizadas não como meios, mas por razão delas mesmas, como fins. Todavia, pôr o sentido nessa via é arriscar a obscuridade — pois qual é a distinção entre valorizar alguma coisa como um meio ou como um fim? Mesmo que nos sintamos confiantes sobre um termo dessa distinção (acerca do que é valorizar qualquer coisa como um meio), devemos sentir certamente uma dúvida considerável sobre o termo com que é contrastado. O que é valorizar qualquer coisa como um fim? Consideremos uma célebre tentativa para clarificar o conceito — a do filósofo inglês R. G. Collingwood⁽⁹⁾. Collingwood começou a exploração da arte e da estética por uma distinção entre arte e ofício. Inicialmente, parece bastante razoável distinguir a atitude do artífice — que pretende um determinado resultado e faz o que pode para o conseguir — da do artista, que só sabe o que está a fazer, por assim dizer, quando está feito. Mas é precisamente o caso da arquitectura, o que lança dúvidas nessa distinção. Pois, seja ela o que for, a arquitectura é certamente um ofício, no sentido de Collingwood. A utilidade de um edifício não é uma propriedade accidental; ela define o esforço do arquitecto. Manter esta subtil

distinção entre arte e ofício é simplesmente ignorar a realidade da arquitectura — não porque a arquitectura seja uma *mistura* de arte e ofício (pois, como o reconheceu Collingwood, isso é verdade para toda a actividade estética), mas porque a arquitectura representa uma *síntese* quase indescritível dos dois. As qualidades funcionais de um edifício são a essência dele e classificam toda a tarefa a que o arquitecto se dedique. É impossível compreender o elemento da arte e o elemento do ofício de forma independente e, à luz dessa dificuldade, os dois conceitos parecem subitamente possuir uma disformidade, que a sua aplicação às «belas» artes serve geralmente para obscurecer.

Além disso, a tentativa de tratar a arquitectura como uma forma de «arte» no sentido de Collingwood implica dar um passo para o expressionismo, para se ver a arquitectura do mesmo modo como se pode ver a escultura ou a pintura, como uma actividade expressiva, derivando a natureza e o valor dela de um objecto simplesmente artístico. Para Collingwood, a «expressão» era o primeiro objectivo da arte precisamente porque não podia haver um *ofício* de expressão. No caso da expressão, não pode haver uma regra ou forma de proceder, como podem ser seguidas por um artífice, com um claro fim em vista e um claro meio de execução; foi, portanto, através do conceito de «expressão» que tentou clarificar a distinção entre arte e ofício. Collingwood pôs a questão do seguinte modo: na expressão não interessa tanto encontrar o símbolo de um sentimento subjectivo, como conseguir saber, através do acto da expressão, exactamente que sentimento é. A expressão é uma parte da realização da vida interior, é tornar inteligível o que, de outro modo, é inefável e confuso. Um artista, que pudesse logo identificar o sentimento que procurava exprimir, pode, na verdade, abordar a obra dentro do espírito de um artífice, aplicando um conjunto qualquer de técnicas que lhe digam o que deve fazer para exprimir esse sentimento em especial. Mas então não precisaria dessas técnicas, pois se pode identificar o sentimento é porque já o expressou. A expressão não é, portanto, uma actividade cujo fim se possa definir antes da realização; não é uma actividade que se possa descrever em termos de fim e meios. Assim, se a arte é expressão, *não pode* ser um ofício (embora a realização dela possa também envolver o domínio de muitos ofícios subsidiários).

Estes pensamentos são complexos e vamos ter um motivo para voltar a eles. Mas, é claro, seria uma rude distorção assumir que a arquitectura é um meio «expressivo» exactamente do mesmo modo que a escultura o pode ser, ou que a distinção entre arte e ofício se aplica à arquitectura com a nitidez que esse ponto de vista supõe.

Apesar dos absurdos do nosso rude funcionalismo (uma teoria que, como uma vez o referiu Théophile Gautier, tem a consequência de a perfeição do autoclismo ser a perfeição a que aspira toda a arquitectura), é errado ver a arquitectura desse modo. O valor de um edifício não pode ser simplesmente compreendido independentemente da utilidade dele. Claro que é *possível* ter um ponto de vista meramente «escultural» da arquitectura; mas isso é tratar os edifícios como formas, cuja natureza estética está apenas acidentalmente

combinada com uma certa função. Textura, superfície, forma, representação e expressão começam agora a ter precedência sobre os objectivos estéticos, que normalmente consideraríamos serem especificamente arquitecturais. O aspecto «decorativo» da arquitectura assume uma insólita autonomia e, ao mesmo tempo, torna-se qualquer coisa de mais pessoal do que o seria qualquer acto de mera decoração. Considere-se, por exemplo, a Capela da Colónia Guëll, Santa Coloma de Cervelló, de Gaudí (Figura 1). Esse edifício tenta representar-se a si mesmo como algo que não é arquitectura, mais como uma forma do crescimento duma árvore do que como engenharia equilibrada. A estranheza,



FIGURA 1: A. Gaudí: Santa Coloma de Cervelló, Igreja da Colónia Guëll

aí, vem da tentativa de traduzir uma tradição decorativa num princípio estrutural. Na janela portuguesa do século XVI de J. de Castilho (Figura 2) a natureza dessa tradição é aparente. Estrutural e arquitectonicamente, a janela *não* é um crescimento orgânico; o encanto dela reside na forma como está decorada. Em Gaudí, contudo o acidental tornou-se o essencial e o que significa ser arquitectura já não pode ser entendido como tal, mas apenas como uma peça de escultura expressionista elaborada, vista por dentro. É, talvez, o mesmo ponto de vista escultural da arquitectura, que encontra um significado arquitectónico na elegante geometria de uma pirâmide egípcia. Era, na verdade, a pirâmide que Hegel olhava como o paradigma da arquitectura, já que a qualidade monumental, a solidez e o que ele tomava como sendo a total inutilidade, permitia-lhe ver a única função dela como simbólica, divorciada de qualquer utilização efectiva ou possível.

Ora houve outras tentativas, para além da espectacular de Gaudí, de quebrar a distinção entre arquitectura e escultura. André Bloc, por exemplo,

construiu certas «esculturas habitáveis», projectadas para responder aos usos tradicionais, obedecendo apenas a princípios «esculturais» de organização. Mas essa actividade é marcada por uma singular confusão de ideias. Se se deve realmente entender o edifício como uma escultura, então a perfeição e a beleza devem depender de factores como o equilíbrio e a expressividade das formas usadas. O êxito não pode trazer uma relação significativa — nem para a efectividade da escultura como um local de habitação, nem para os sentimentos, que são uma consequência natural de viver, comer e trabalhar nele — que não seja passear por ela como se pode fazê-lo por um museu privado. Por

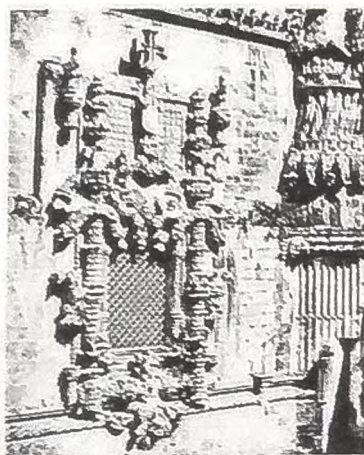


FIGURA 2: João de Castilho: Janela do Convento de Cristo, Tomar

outras palavras, o padrão do êxito não será, de modo algum, arquitectural e o facto de a estrutura ser habitável será um facto curioso, mas irrelevante, como o facto da coluna de Nelson fornecer um conveniente poleiro para os pássaros. De forma alternativa, podemos julgar a «escultura» bem sucedida apenas, ou principalmente, por referência aos sentimentos que surgem de a habitar, ou de pensar nela como um local de habitação. Se assim é, então, a nossa reacção à «escultura» será indubitavelmente muito diferente da reacção às obras de arte que normalmente têm esse nome, e esperamos uma obediência às restrições estéticas, que não podem ser reduzidas aos cânones de beleza escultural. Provavelmente ficamos insatisfeitos, por exemplo, com as paredes rugosas e onduladas do *habitáculo* de Bloc, tal como com a estranha qualidade de semelhança com uma raíz da capela de Gaudí. O ponto de vista escultural da arquitectura envolve a ideia errónea de que se pode, de algum modo, julgar a beleza de uma coisa *in abstracto*, sem saber que *espécie* de coisa é; como se eu pudesse apresentar-lhe um objecto, que pode ser uma pedra, uma escultura, uma caixa, um fruto ou mesmo um animal e esperasse que me dissesse se era bonito, antes de saber o que é. Em geral podemos dizer — em oposição parcial

a uma certa tradição na estética (a tradição que encontra expressão no empirismo do século XVIII, e, mais enfaticamente, em Kant ⁽¹⁰⁾) — que o nosso sentido da beleza de um objecto depende sempre de uma concepção desse objecto, tal como o nosso sentido da beleza de uma figura humana depende de uma concepção dessa figura. Os traços que consideraríamos como belos num cavalo — ancas desenvolvidas, dorso curvo, etc. — seriam feios num homem e essa apreciação estética seria determinada pela nossa concepção do que são os homens, como se movem e o que realizam pelos movimentos. De forma similar, o nosso sentido da beleza nas formas arquitecturais não pode estar divorciado da nossa concepção de edifícios e das funções que desempenham.

O funcionalismo pode ser visto, então, como parte de uma tentativa de reafirmar os valores arquitecturais contra os esculturais. Como tal, procurou estender os poderes explanadores por pressupostos mais subtis e mais vagos. Ele diz-nos que, na arquitectura, a forma «segue», «expressa» ou «incorpora» a função, ideias associadas a Viollet-le-Duc, ao pragmatismo americano de Sullivan e a certos aspectos do movimento moderno ⁽¹¹⁾. Há também o funcionalismo mais subtil de Pugin e dos medievalistas; de acordo com este ponto de vista, a referência à função é necessária como um padrão de gosto, um meio de distinguir o ornamento genuíno da vã excrescência ⁽¹²⁾. Nessas formas diluídas, o funcionalismo já não tem o toque da verdade necessária. Na verdade, enquanto não soubermos um pouco mais dos traços essenciais da apreciação arquitectural, não saberemos sequer como se formula a teoria do funcionalismo e muito menos como pode ser provada.

Outro traço distintivo da arquitectura é a qualidade de ser muito localizada. As obras de literatura, música e pintura podem relizar-se num número infinito de locais, ou por serem executadas ou deslocadas, ou mesmo, no caso limite, reproduzidas. Com algumas raras excepções — os frescos, por exemplo, e a escultura monumental — essa mudança de lugar não tem necessidade de implicar uma mudança no carácter estético. O mesmo não é verdade para a arquitectura. Os edifícios constituem traços importantes do próprio meio ambiente, tal como o meio ambiente é um importante traço deles; não podem ser reproduzidos por se querer, sem consequências absurdas e desastrosas. Os edifícios também são afectados num grau incalculável com mudanças nos arredores deles. Desse modo, o *coup de théâtre* arquitectural planeado por Bernini para a *piazza* de São Pedro foi parcialmente destruído pela abertura da *Via Della Conciliazione* ⁽¹³⁾, assim como o efeito da espiral de St. Bride visto das pontes do Tamisa foi destruído pelos bordos serrados da barbacá. Conhecemos edifícios, cujo efeito depende, em parte, do local, ou porque são soluções engenhosas para problemas de espaço — como a igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane de Borromini —, ou porque estão construídos numa posição surpreendente ou dominante que é essencial ao impacto deles — como o templo de Agrigento na Sicília —, ou porque envolvem uma grandeza de concepção que abarca todo um meio ambiente, à maneira de Versalhes, onde a influência do jardim de Le Nôtre é infinita em ambição. Isto

não quer dizer que os edifícios não possam ser reproduzidos — há vários exemplos neoclássicos do contrário, como a composta lembrança de Atenas conhecida como igreja de São Pancrácio (¹⁴). No entanto, tem de se admitir que a questão de reproduzir edifícios não é, em geral, comparável à questão de reproduzir ou copiar pinturas e é certamente diferente a questão de executar de novo a mesma peça musical. É um exercício erudito, que não tem um papel na distribuição e apreciação naturais de uma obra de arte. Na verdade, sentimos muitas vezes uma certa hostilidade para com a tentativa de transferir edifícios, desta forma, de uma parte do mundo para outra. Espera-se de um arquitecto que construa de acordo com o sentido do lugar e não que projecte um edifício — como muitos edifícios modernos são projectados — de forma a poder ser colocado em qualquer parte. É verdade que o instinto arquitectural pode mostrar-se mesmo nas habitações das tribos nómadas, mas o impulso a que devemos a maior parte da boa arquitectura, que herdámos, é um impulso encontrado no sentido do lugar — o desejo de marcar um sítio ou lugar sagrado de martírio, de construir um monumento, igreja ou marco, para reivindicar a posse e o domínio do país. Este impulso deve encontrar-se em toda a arquitectura séria, desde o templo antigo e o martírio, à Capela de Ronchamp e à Sydney Opera House, e é um impulso que nos leva a só separar a arquitectura da natureza com uma certa e considerada relutância.

Este sentido do lugar, e a consequente impressão de inamovibilidade da arquitectura, restringe a obra do construtor de numerosas formas. A arquitectura torna-se uma arte do conjunto. É intrínseco da arquitectura, que seja infinitamente vulnerável a mudanças nos arredores. Isto é um traço que a arquitectura compartilha com profissões como decoração de interiores, roupa e as muitas actividades quasi morais, quasi estéticas que dependem da noção de gosto. O interesse em *conjuntos* é, em parte, responsável pela atenção prestada na teoria arquitectural ao estilo e à forma repetível. Toda a arquitectura séria visa um efeito de unidade e está, na verdade, a tentar pensar, com Schopenhauer (¹⁵), que essa unidade nada mais é do que um efeito de estilo. Pois a noção particular de harmonia que dá forma ao nosso interesse pelos edifícios não pode entender-se independentemente do nosso sentido de estilo. Por outro lado, é nitidamente falso sugerir que a harmonia só significa unidade estilística. Se isso assim fosse, a harmonia da praça de São Marcos seria inexplicável, tal como o seria a singular unidade estrutural de St. Eustache, em Paris, com uma espantosa combinação de partes clássicas e góticas (veja-se figura 3) (¹⁶). Mas, pelo menos, vemos um outro meio de a arquitectura ser constrangida por influências externas. As coisas têm de se ajustar e muitas vezes a ambição do arquitecto reside não na individualidade da forma, mas antes na preservação duma ordem, que existe antes da sua própria actividade. Na verdade, não me parece que devêssemos falar de arquitectura como se ela fosse uma forma de arte auto-independente, divorciada do planeamento, jardins, decoração e mobiliário da cidade. Mais uma vez, parece termos descoberto um factor, que nos afasta da maneira a que estamos normalmente

ligados para apreciar a arte, impondo limites à nossa atitude para com os edifícios.

Outro traço da arquitectura devia ser aqui mencionado — o traço da técnica. O que é possível na arquitectura é determinado pela extensão da competência humana. Na arquitectura há mudanças iniciadas de forma totalmente independente de qualquer mudança na consciência artística; a evolução natural dos estilos é posta de parte, interrompida ou mudada subitamente por descobertas, que não têm origem estética, nem um desígnio estético. Considere-se, por exemplo, a descoberta do cimento armado e o uso que dele faz Maillart nas bem conhecidas pontes, que se torcem pelo ar através de ravinas, onde nenhum caminho direito seria indicado ou possível (¹⁷).



FIGURA 3: Igreja de St. Eustache, Paris

As consequências estéticas dessa descoberta técnica foram enormes e ninguém as podia ter imaginado e, ainda menos, planeado adiantadamente. Na música, literatura e pintura, a evolução seguiu mais de perto uma *atitude* de mudança para com a arte e, portanto, um espírito versátil de criação artística. E enquanto é verdade que também aí pode haver descobertas técnicas, como a do piano, que interrompe realmente a corrente da consciência estética (bem como outras, como as do violino, do clarinete, do saxofone e da tuba de Wagner, que são vistas mais naturalmente como *consequência* de uma mudança de gosto); e enquanto há também realizações de engenharia (como a da catedral de Brunelleschi), que resultam da *aspiração* estética, essas similaridades passageiras só servem para sublinhar a verdadeira distinção entre a arquitectura e as outras artes. Têm de se acolher, portanto, com um certo cepticismo os críticos (¹⁸), que saudam o movimento moderno como uma criação de formas

arquitecturais, que se mantêm mais a par do «espírito da época», como se a mudança nessas formas fosse unicamente um produto de realização artística e não de perícia de engenharia.

Um traço distintivo mais importante da arquitectura é dado pelo carácter de objecto público. Uma obra de arquitectura impõe-se, aconteça o que acontecer, e suprime de cada membro do público a livre escolha de saber se deve observá-la ou ignorá-la. Portanto, não há um verdadeiro sentido em que o arquitecto crie o seu público; o caso é completamente diferente dos da música, literatura e pintura, que são, ou se tornaram, objectos de livre escolha crítica. A poesia e a música, por exemplo, tornaram-se autoconscientemente «modernas», precisamente porque foram capazes de criar audiências afinadas com a inovação e activas na procura dela. É claro que o arquitecto pode mudar o gosto do público, mas só o pode fazer dirigindo-se a todo o público e não apenas a uma parte educada ou meio-educada dele. O «modernismo» na arquitectura levanta, portanto, um problema especial, que não é levantado pelo modernismo nas outras formas de arte.

É pertinente voltar, nesta altura, à evasiva, mas fundamental, ideia de «expressão», como um objectivo característico, ou mesmo principal, da arte. Seja o que for que signifique esse termo (e vou tentar, mais tarde, dizer mais precisamente o que ele significa), expressão não pode ter o significado nessas artes públicas, como a arquitectura, que tem nas artes privadas da poesia, pintura e música. As artes privadas adquirem muito do seu carácter expressivo pela maneira «pessoal» como nos aproximamos delas, pela capacidade dessas artes para se dirigirem a uma audiência específica e talvez altamente especializada. Suponhamos que se disse que «Lycidas» exprime um suave desgosto, ou a abertura de *O Navio Fantasma* uma ânsia demoníaca; a referência aqui é a actos de *comunicação*. Claro que não atribuímos necessariamente as emoções a Milton ou a Wagner; no entanto, ouvimos essas obras como se elas fossem a expressão directa do sentimento pessoal, como podemos ouvir uma peça de poesia dramática. Os traços expressivos da arquitectura não são, e não podem ser, privados. Consistem antes na representação objectiva do estilo e modo de ser, em significações impessoais e não específicas, que nos falam como se fosse de muito longe e com uma voz pública. É a turbulência do vestibulo da Biblioteca Laurenciana que notamos, não o sentimento pessoal que se possa pensar para o fundamentar. E se também somos tocados pela relação do edifício com algum estado de espírito, é que é um estado geral, impessoal, como o «espírito da época», que tanto invadiu a crítica contemporânea das artes decorativas.

Como disse, o modernismo na arquitectura levanta questões que não se levantam nas formas de arte «privadas». Porque o modernismo nessas outras artes dependeu de uma certa subjectividade de perspectiva. Com isto quero dizer que o modernismo foi tão consciente de si na procura de uma audiência, como determinadamente individualista nos objectivos expressivos. Considere-se a notável arte de Schönberg, que argumentava que tinha fornecido

cânones de forma e estrutura, que eram, do ponto de vista auditivo, equivalentes aos da tradição clássica (19). Para um ouvido educado, o tema Schönberguiano devia ser tão inteligível e tão imbuído de implicações musicais como uma melodia de Mozart. Claro que se pode duvidar de que, mesmo o tema mais melodioso de Schönberg (por exemplo, o tema de abertura do concerto de piano), consiga a inteligibilidade imediata de Mozart, e pode mesmo duvidar-se de que se *tenha* de ouvir um tema Schönberguiano como modulado à maneira de uma melodia clássica (quer dizer, como *progredindo* para uma conclusão). Seja como for, certamente que não se pode duvidar que a transformação da experiência musical, que Schönberg imaginava, era algo autoconsciente, duma forma que a experiência da arquitectura não pode normalmente ser. A música, para Schönberg, consegue uma continuidade com a sua própria tradição — a tradição contra a qual o estilo moderno se define e sem a qual nenhum «modernismo» podia ser realmente significativo — por uma transformação autoconsciente dos processos tradicionais. Isto continua a ser verdade, mesmo que não se pressuponha no ouvinte uma compreensão *intelectual* das regras do sistema de doze notas. De certo modo, o ouvinte não tem meramente de imergir na música, mas também, ao mesmo tempo, reconstruir imaginativamente a tradição que a fundamenta. A tradição era para Schönberg o mesmo que para T.S. Eliot, um ideal para ser redescoberto pela consciência moderna e não um dado disponível para toda a gente, qualquer que seja o estado da compreensão imaginativa (20). Além disso, duvido que a ideia singular de Schönberg de uma música genuinamente «moderna», possa ser inteiramente entendida sem o recurso à noção subjectiva de expressão. Pois imagine-se como se pode formular o pensamento — vital à própria concepção de música moderna — de que o estilo clássico já não está *disponível* para a consciência moderna, que já não é *possível* compor como Beethoven ou como Brahms (apesar dos nobres esforços, nesse sentido, de Sir Donald Tovey). Certamente que esse pensamento requiere alguém que represente as formas e métodos musicais existentes como de certo modo exaustos. Eles caíram em desuso, não porque estejamos enfasiados deles (pois nunca estaremos enfasiados de Mozart), mas porque não permitem ao compositor moderno exprimir o que deseja. Não estão adaptados à larga complexidade da consciência moderna e não se prestam para exprimir os verdadeiros sentimentos de um homem moderno. É porque a música, a poesia e a pintura são vistas, pelo menos em parte, deste modo expressionista, que a reconstrução autoconsciente delas se torna inteligível. A capacidade do artista para criar uma audiência, para exigir dela um sentido permanente da sua própria modernidade, é uma pré-condição necessária não só do êxito dessa realização, mas também da tentativa. É deste modo que a música, a pintura e a literatura continuam a sobreviver, mesmo num estado de caos cultural, pela invenção do que a princípio (antes da adopção bem sucedida de um estilo) são escolhas e restrições arbitrárias.

Ora duvido que pudéssemos adoptar livremente na arquitectura uma atitude como a que esbocei. Porque duvido que pudéssemos, consistentemente, ver

a arquitectura como uma forma de expressão pessoal, ou como um gesto autoconsciente projectado apenas para a «consciência moderna». A arquitectura é pública; ela impõe-se sejam quais forem os nossos desejos e seja qual for a nossa própria imagem. Além disso, dedica-se ao espaço: ou apura da existência o que desapareceu antes, ou então tenta combinar e harmonizar. A arquitectura, como acentuou Ruskin ⁽²¹⁾, é a mais política das artes, por impor uma visão do homem e dos seus objectivos, independentemente de qualquer acordo pessoal por parte dos que vivem com ela. Claro, todas as artes serviram, e continuam a servir, fins políticos. Mas são apenas os amantes da literatura que estão expostos à visão das histórias de Shakespeare ou à de *Illusions Perdues*, enquanto toda a gente, seja quais forem os gostos e tendências, é forçada a confrontar-se com os edifícios que a cercam e a absorver deles aquilo que contenham de significado político. Um edifício pode colocar-se como o símbolo visível de continuidade histórica, ou igualmente como o anúncio reforçado de novas exigências. Como vimos, a arquitectura não pode, abandonando as formas tradicionais, refugiar-se simplesmente, como a música se refugiou, numa espécie de subjectividade cúmplice. A arquitectura pode tornar-se nova, mas não pode ser «moderna», no sentido particular desse termo que foi aplicado à recente música ocidental. A arquitectura torna-se nova criando novas expectativas e, em geral, isso requiere a modificação de algum estilo pré-existente (como aconteceu no caso do gótico, por muito inventiva que fosse a realização do Abade Suger em St. Denis), ou então pela imitação de um modo previamente bem sucedido. É claro que é verdade que toda a forma de arte tem revivências, e, olhado de um certo modo, a ascensão do estilo «gótico» no século dezoito pode ser visto como uma parte de um único ímpeto de mediavalismo romântico, que assolou simultaneamente muitas das artes. Aliás, a literatura, como a arquitectura, teve «revivências clássicas» periódicas: no teatro francês, por exemplo, e na sátira augustana. Mas a propensão da arquitectura para as revivências corre mais profundamente do que isto. Uma «revivência» na literatura é uma espécie de imitação, em que o pensamento, o sentimento e a dicção permanecem inteiramente modernos. Na verdade, não podemos imaginar, nem na literatura nem na música, um regresso total a qualquer estilo anterior, que não o seja de algum modo irónico, à maneira do neoclassicismo de Stravinsky, ou então, precioso, à maneira do culto de Morris da Idade Média. Na arquitectura, por outro lado, encontram-se através da História revivências comparáveis, que não só foram totais na intenção, mas que mudaram inteiramente o curso da construção. De facto, essas revivências foram de tal modo contínuas que fizeram a palavra «revivência» parecer quase inadequada. Não é decerto injustificado sugerir que há, na nossa atitude para com o edifício, um carácter de respeito pelo passado que permite esses regressos, permanecendo isentos de ironia. Para o arquitecto sério o passado existe não como um legado a ser possuído por um acto autoconsciente da vontade «moderna», mas como um facto resistente, uma parte não eliminável de um presente alargado. Desde Vitruvius, durante o Renascimento, à revivência gótica, as reacções à arqui-

itectura têm sido, ao mesmo tempo, práticas e retrospectivas. Mesmo a arquitectura do futuro imaginada por Ledoux (²²) era baseada em concepções de simbolismo arquitectural e de detalhe arquitectural que são profundamente classicistas nas inclinações. E a subtilidade deste respeito pelo passado é apenas confirmada pela natureza histórica de recentes tentativas para o quebrar.

Mas talvez o traço mais importante da arquitectura, o traço que serve principalmente para lhe dar um estatuto e significado peculiares nas nossas vidas, seja a continuidade com as artes decorativas e a correspondente multiplicidade dos objectivos. Mesmo quando os architectos têm uma intenção declarada «estética», pode não ser mais que um desejo de que a obra deles deva «parecer bem», exactamente da mesma maneira que as mesas e as cadeiras, a colocação dos lugares numa mesa, as dobras num guardanapo, uma disposição de livros, podem «parecer bem» ao observador casual. A arquitectura é, primordialmente, uma arte vernácula: existe primeiro e principalmente como um processo de arranjo, em que todo o homem normal pode participar e participa na verdade, na medida em que constroi, decora ou arranja as salas. Ele não pretende ter normalmente os «significados» que lhe são atribuídos pelos praticantes da *Kunstgeschichte*, nem se apresenta a si mesma autoconscientemente como arte. É uma extensão natural das actividades humanas comuns, não obedecendo a restrições forçadas e a nenhuma carga de uma «concepção artística», de qualquer coisa que possa corresponder à *Kunstwollen* romântica, ou à «Ideia» hegeliana.

O vernáculo arquitectural está exemplificado em todo o lado e nunca ficamos surpreendidos ao encontrar uma coluna dórica numa mesa de adegas, óvulos e dardos emoldurando um guarda-vestidos, um bengaleiro gótico, um guarda-louça de canto Bauhaus, ou uma caixa de chá obedecendo à lei da *Golden Section* (*). Usando o termo «vernáculo», não dou uma explicação da resistência destas formas populares; nem sugiro que haja um estilo vernáculo, que possa ser proposto como um objectivo definitivo do construtor. (Tal como Sir John Summerson persuasivamente argumentou, concebido mais como um objectivo do que como um resumo de práticas existentes, o vernáculo é uma mera quimera (²³)). Mas o que quero é sugerir que a existência e predominância de um vernáculo arquitectural é uma consequência inevitável da distância que separa a arquitectura das outras artes, da relativa ausência por parte da arte de um edifício de qualquer autêntica autonomia artística, e do facto de que, na maior parte das vezes, um construtor tem de adaptar a obra a qualquer arranjo pré-existente de formas imutáveis, sendo constrangido em qualquer questão por influências que lhe proíbem o luxo de um objectivo «artístico» autoconsciente. A arquitectura é simplesmente uma aplicação daquele sentido do que se «ajusta», que governa todos os aspectos da existência diária. Pode dizer-se

(*) *Golden Section* — divisão de um segmento de linha numa relação média e extrema, dividindo-o em duas partes de tal modo, que o quadrado de uma das partes seja igual ao produto do segmento todo pela outra parte. (*N. do T.*)

que, propondo uma estética da arquitectura, o mínimo que se deve propor é uma estética da vida de todos os dias. Afastámo-nos do reino da arte superior para o da sabedoria prática comum. E aqui pode começar por se ver exactamente como a nossa concepção pós-romântica da arte é inadequada para a descrição dos juízos estéticos normais do homem normal, e como são obscuros todos os conceitos, como o conceito de expressão, que foram usados para a elucidar.

Contra o pano de fundo destas diferenças, temos de reconhecer a imensa dificuldade que existe para dar qualquer crítica articulada da arquitectura. Postas a par das realizações da crítica literária ou mesmo musical, as obras padrão da crítica arquitectural parecem, na verdade, insípidas. Nas raras ocasiões em que os críticos estavam preparados para fazer discriminações, para afirmarem, por exemplo, que um certo edifício ou um certo estilo é feio ou mal sucedido, fizeram-no, como Pugin, Ruskin e os funcionalistas, com um peculiar dogmatismo e com uma generalidade sem argumentos, que serviu muitas vezes para desacreditar as conclusões. A apreciação serviu muitas vezes de máscara a um moralismo acrítico e raras vezes se fundou na compreensão individual de edifícios individuais. Esse ideal de crítica recentemente sustentado muito vigorosamente por I. A. Richards e F. R. Leavis — o ideal da crítica como uma articulação e justificação da reacção individual, não como um impulso «estético» isolado, mas como uma expressão de emoções que se conectam com o próprio centro da vida individual — teve poucos defensores na crítica da arquitectura. As questões de valor são introduzidas muitas vezes ou estranhamente, por uma peculiar espécie de moralismo, que teremos ocasião de analisar num próximo capítulo, ou então por noções vagas e generalizadas de «significado», que podem indiferentemente aplicar-se a quase todos os edifícios de um determinado estilo. E na maior parte, é quase impossível a alguém sem uma formação especializada exprimir por palavras as belezas da arquitectura; se termos como «proporção», «harmonia», «espaço» e «atmosfera» nos saltam à cabeça, não é como uma regra, porque qualquer ideia geral muito clara está associada a eles. O espectador fica com aquela sensação de falta de ar registada por Sir Henry Wotton, quando descreveu Santa Giustina em Pádua como sendo «na verdade uma sólida peça de boa arte, onde os materiais, não sendo mais do que pedra vulgar, sem qualquer enfeite de escultura, ainda arrebata o espectador, (e sem ele saber porquê), devido uma harmonia secreta nas proporções» (24).

Descrevi esses traços da arquitectura de uma forma extrema e um tanto descomprometida, pois é necessário lembrar uma dificuldade que, de outro modo, pode ser esquecida. A estética começa com uma noção de arte e de interesse estético, muitas vezes sem fazer uma pausa para examinar se há uma unidade significativa em qualquer das noções. As considerações que levantei necessitam, de facto, muito uma interpretação. É claro que traços análogos aos que mencionei se podem encontrar, por vezes, nas outras artes. A *Tafelmusik*

tem uma função dominante, tal como o verso ocasional; os frescos nem sempre se podem deslocar sem perda do carácter, nem, de uma forma mais subtil, a antiga música de Igreja pode preservar a espiritualidade num moderno salão de concertos. E a pintura, sendo o seguimento de tantas das artes decorativas, tem necessariamente de mostrar uma tendência para o aspecto de coisa pública, que discerne na arquitectura. Além disso, será sempre possível encontrar aspectos em que as diversas formas de arte diferem: mencionar simplesmente o aspecto público e de utilidade da arquitectura é não provar o que é distintivo nela. Por outro lado, temos de nos lembrar que os filósofos escrevem muitas vezes como se fosse possível tratar qualquer coisa esteticamente, seja um ensaio filosófico, uma demonstração matemática, ou um *objet trouvé*. Portanto, embora possamos ter razão ao pensar que, por vezes, tratamos os edifícios como objectos estéticos, não quer dizer que ao apreciá-los como *edifícios*, estejamos a apreciá-los esteticamente. Quando olhamos uma prova do ponto de vista estético, não a consideramos apenas como matemática e podemos compreender totalmente a validade matemática dela sem estarmos preocupados com a força estética. A atitude estética pode, então, estar apenas conectada perifericamente com a arte de construir; pode acontecer que os requisitos estéticos sejam uma irritação menor na prática do arquitecto e de modo algum fundamentais para o objectivo dele.

Claro que ainda não sabemos bem quais são esses requisitos «estéticos». Mas talvez possamos obter alguma compreensão negativa deles, se considerarmos a questão que enunciámos de que um edifício tem de ser entendido, em primeiro lugar, em termos da utilidade e que as restrições estéticas, enquanto são possíveis, de modo algum são necessárias na realização do construtor.

PRIMEIRA PARTE

2 ARQUITECTURA E PROJECTO

Arquitectura, poderá dizer-se, é o mesmo do que construção — um caso especial da actividade de projectar. Esse era o ponto de vista de Alberti e de outros pensadores do princípio do Renascimento, para quem a ideia de que devia haver arquitectura, por um lado, conformando-se com padrões estéticos e pondo-se a si mesma os mais elevados objectivos, e construção, por outro, uma mera actividade de artifice sem consequências estéticas, projectada apenas para satisfazer uma função, era hostil ao pensamento. A ideia de uma separação fundamental entre a construção como arte e a construção como ofício era completamente inconcebível. Por exemplo, Alberti descreve a associação de linhas e ângulos como sendo a tarefa mais importante e difícil do arquitecto e é claro que se refere a um problema que é, ao mesmo tempo, de construção e de estética ⁽¹⁾. Não se pode obter uma verdadeira compreensão do que ele quer dizer, sem que se veja quanto os dois aspectos do problema se restringem rigorosamente um ao outro, e como a verdadeira solução só será inteligível como uma síntese (e não uma mera concatenação) das suas partes componentes. Foi deixado aos praticantes da última revivência gótica fazer a distinção, vívida na mente popular, entre arquitectura e construção e foi Ruskin que lhe deu a expressão final no primeiro capítulo de *Seven Lamps of Architecture*, onde expressamente confina o nome «arquitectura» a tudo o que é inútil, desnecessário ou uma mera incrustação ⁽²⁾. Alberti, pelo contrário, escreveu sobre uma única arte universal da construção, que «consiste no projecto e na estrutura». «Toda a força e razão do projecto», continua ele, «consiste em encontrar uma maneira exacta e correcta de adaptar e unir as linhas e os ângulos que servem para definir o aspecto do edificio. É propriedade e ocupação do projecto indicar para o edificio e todas as suas partes um lugar apropriado, proporção exacta, disposição conveniente e ordem harmoniosa, de tal modo que a forma do edificio seja inteiramente implícita na concepção» ⁽³⁾. As ideias do que é «certo», «apropriado», «próprio» e «proporcionável» determinam, desde o princípio, a direcção do pensamento dele. Citei da primeira página do seu tratado. Na página seguinte escreve sobre

a função das paredes e das aberturas, as complicações da construção de telhados, os efeitos do clima, do sol e da chuva. Passa sem hesitar das abstracções do filósofo para as realidades do engenheiro prático. E, no entanto, as ideias do que é «apropriado», «proporcionável» e «decorativo» nunca param de dominar o argumento. De acordo com Alberti, é ocupação tanto do construtor comum como do arquitecto saber o que é apropriado ⁽⁴⁾ e construir à luz desse saber.

Ora, é justo dizer que a ideia de considerações «estéticas» opostas, digamos, a «funcionais» é, em grande parte, uma invenção filosófica ⁽⁵⁾. Lidamos com um tecnicismo, introduzido para citar qualquer coisa que normalmente seríamos relutantes em definir. Mesmo a nossa vaga intuição é suficiente, contudo, para sugerir que Alberti, na repetida ênfase do que é apropriado, adequado, ordenado e proporcionável, coloca as considerações estéticas no âmago da actividade do construtor. Mais, é também aparente que, para Alberti, a procura da excelência estética não é, propriamente falando, destacável dos outros elementos de interesse arquitectural. As restrições implícitas nessas noções do apropriado e do proporcionável permeia toda a prática do arquitecto ou engenheiro, de modo que ele não pode considerar um problema de estrutura, digamos, e depois resolver o problema de «apropriação» independentemente. Não pode fragmentar a tarefa num conjunto de «problemas» relacionados, entre os quais os requisitos da estética são apenas um. Pois é dentro da estrutura dada pela noção de «apropriado» que todos os problemas do arquitecto são vistos.

Um historiador cultural pode argumentar que o sentido, implícito em todo o pensamento do Renascimento, da primazia dos valores estéticos, é, de certo modo, não essencial, um mero reflexo de uma determinada ordem social e nem mais inevitável, nem mais desejável do que a própria ordem social. Se levarmos a sério esses argumentos, podemos acharmo-nos tentados a rejeitar essas ideias do que é apto, apropriado e proporcionável, e rejeitá-las, isto é, como os conceitos dominantes no pensamento e na prática arquitecturais (alguns marxistas pensaram que era mera «falsa consciência» retê-los). E pode parecer que, ao fazê-lo, removemos as considerações estéticas do centro do pensamento arquitectural e as banimos para a periferia. É a possibilidade desse afastamento que quero explorar.

Os arquitectos contemporâneos falam muitas vezes de «problemas de projecto» e «soluções de projecto» ⁽⁶⁾ e nessa noção de projecto está incluída, como uma regra, precisamente, a tentativa a que me referi, a tentativa ou de banir inteiramente as considerações estéticas, ou de as tratar simplesmente como um entre um conjunto de problemas a resolver, completa ou parcialmente, como um derivado de algum ideal ou projecto «óptimo». O «projecto» não é o que era para Alberti, um processo pelo qual os valores estéticos permeiam toda a concepção da tarefa arquitectural, mas antes um modo complexo, quase científico, de experiência funcional. As considerações estéticas são, na maior parte das vezes, admitidas não como uma parte do

objectivo do projecto, mas como o subproduto não procurado por ele. Como escreveu um distinto arquitecto:

A beleza é uma coisa consequente, um produto da resolução correcta de problemas. É irreal como um fim. A preocupação com a estética leva a um projecto arbitrário, a edifícios que tomam uma certa forma, porque o projectista «gosta do aspecto que tem». Nenhuma arquitectura bem sucedida pode ser formulada num sistema generalizado de estética (7).

E certamente parece arbitrário exigir da arquitectura um padrão de pensamento e raciocínio, que não seria exigido no projecto de uma chaleira, de uma pá ou de um carro. Em todas estas actividades, sugeriu-se, o objectivo é conseguir um projecto «claro» ou «racional» — uma especificação ou esquema gráfico, que dará a maior satisfação a todos os que usam o objecto acabado. A primeira tarefa no projecto é, portanto, compreender as necessidades de um cliente em potencial; e, finalmente, imaginar um mecanismo que seja tão sensível a elas quanto possível. A beleza pôde ser uma consequência dessa actividade, mas não é uma parte do objectivo dela.

De forma a tornar o ponto em discussão o mais claro possível estabeleci um opositor imaginário. Não vou, portanto, dar mais do que um rápido olhar à história dos «métodos de projectar» e vou confinar todas as referências detalhadas às notas. Contudo, talvez valha a pena indicar que esta equação particular da arquitectura com a resolução de problemas está já presente em muitos dos manifestos modernistas dos primeiros anos deste século (8), e que alguns dos teóricos do projecto moderno afirmam (correcta ou erradamente) que os objectivos deles são realmente os dos arquitectos «construtivistas» da Rússia pós-revolucionária (9). Decerto que é verdade que o construtivismo pretendia descobrir um ideal de uma arquitectura que, exprimindo a completa economia dos meios para os fins, seria apropriada ao espírito revolucionário em que era concebida. Esse ideal daria às obras de arquitectura uma utilidade compreensiva, que seria tanto satisfatória para o utente, como aparente, como uma espécie de beleza abstracta, para o transeunte. Nessa procura do «razoável» os arquitectos da Revolução Russa voltavam-se para as teorias do Iluminismo francês. Mas a escola russa — pelo menos de início — tentou encontrar um ideal próprio do razoável na relação dos meios com o fim. Pelo contrário, para os arquitectos do Iluminismo francês — para Boullée e Ledoux (10) — a Razão era um fim em si mesma, tornada um *manifesto* em arquitectura e venerada não só como uma moral e inspiração estética, mas como um ideal quasi religioso. Não era a *função* do bordel de Ledoux que necessitava de um plano de base fálico (veja-se Figura 4), mas antes uma concepção estética subjugante, que procurava embelezar e tornar inteligível o racionalismo blasfemo do arquitecto. Para os primeiros construtivistas, a Razão não era tanto um ideal estético como um meio banir todas as restrições meramente estéticas em favor de algum significado social compreensivo. Claro que o rótulo de «construtivismo» significou muitas coisas e foi aplicado aos

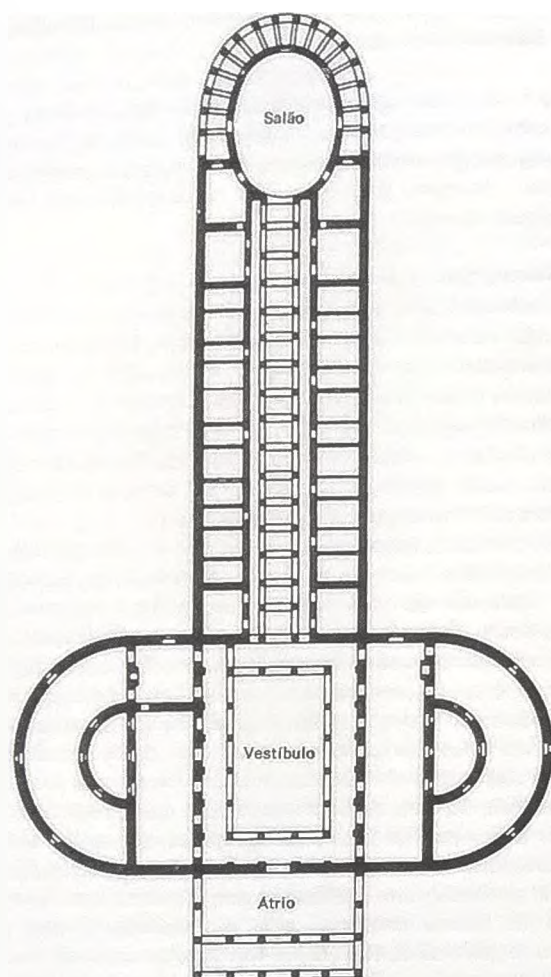


FIGURA 4: Claude-Nicolas Ledoux: projeto para um bordel

próprios por arquitectos, que teriam rejeitado energicamente os pontos de vista de que pareço aqui acusá-los. Não faz parte do meu propósito fazer justiça aos construtivistas e à sua prole e por isso os transfiro para uma nota ⁽¹¹⁾. Mas prefiro usar o rótulo de «construtivismo» ao de «teoria do projecto», visto que não quero fazer supor que *há* uma teoria séria com esse último nome.

Suponhamos, então, que fomos seguir esse ideal da Razão e eliminar do compêndio do arquitecto tudo o que pudesse ser descrito como incorporando um objectivo puramente «estético». Será que essa suposição define uma prática coerente e razoável, algo em que um homem racional se possa

empenhar e que saiba totalmente o que está a fazer? Eu vou argumentar que não.

Um problema é imediatamente apresentado pela multiplicidade e intangibilidade dos objectivos não estéticos. Reconheceu-se, há algum tempo, que não é suficiente para um arquitecto tornar explícitos os principais objectivos e depois procurar um método que melhor os satisfaça. Pois pode haver outros objectivos, ainda não explícitos, que são impedidos no processo. Um exemplo familiar é o aquecimento central, um dispositivo que responda perfeitamente ao limitado objectivo de manter o calor por toda a casa. Não levou muito tempo a descobrir-se que o aquecimento central seca a atmosfera, estala certos tipos de cal e mobília de madeira, torna impossível guardar um instrumento musical e é, em muitos aspectos, inconveniente e pouco saudável. O remédio, pensou-se, está na instalação de um sistema para controlar a humidade. Este, por sua vez, provou ser caro, incómodo de manter, feio e mesmo ruidoso, e dá azo a muitas mais irritações como consequência de manter seres humanos num «ambiente controlado» como quadros numa galeria ou criaturas num jardim zoológico. Assim, têm de se tomar outras medidas e a questão surge então de como essa corrente de «melhoramentos» pode alguma vez ter um fim e se não seria melhor começar tudo de novo. Tal como um escritor sugeriu ⁽¹²⁾, o projecto é caracterizado, precisamente, pela instabilidade do problema, que muda esquivamente durante o decorrer da tentativa de solução. É difícil saber, portanto, qual exactamente o «método» que o projectista deve procurar ou mesmo se «método» é a melhor descrição do que ele precisa.

Uma resposta a essas dificuldades é a que se tornou familiar com Christopher Alexander ⁽¹³⁾, que censura a inadequação de muitas «soluções de projecto» contemporâneas, pela combinação de objectivos autoconscientes com conceitos inadequados. Compara-os desfavoravelmente com os «projectos auto-inconscientes» exemplificados nas cabanas de ervas da Polinésia, na cidade italiana no alto do monte e no nosso vernáculo arquitectural. O projecto auto-inconsciente é, pode dizer-se, um produto da evolução: evoluiu em resposta a um grupo não formulado de desejos e necessidades e conseguiu uma realização não mediada pelo pensamento ou a reflexão, como as células hexagonais de cera, que tão perfeitamente albergam a abelha. Os nossos processos autoconscientes, pelo contrário, existem não por causa do inerente bom-senso, mas por projecto. São o resultado do pensamento e o pensamento é confuso porque emprega conceitos que apenas têm um contacto superficial com o problema do projectista. Os conceitos que empregamos não nos dão um domínio prático; pois classificamo-lo na base de objectivos e funções, sem compreender (como o arquitecto auto-inconsciente compreende intuitivamente) a estrutura que fundamenta a relação entre eles. O estudo do projecto deve, portanto, prover-nos de melhores conceitos — conceitos que situem o verdadeiro nexos de influências no problema arquitectural.

Ora, é muito interessante ver a arquitectura desse modo. Pois, à primeira vista, dificilmente se podia negar que a arquitectura envolve essencialmente um «problema» e que a primeira tarefa do arquitecto é resolver esse problema.

o melhor que puder. Por exemplo, pode pedir-se a um arquitecto que coloque salas, cada uma com certas dimensões mínimas, num determinado plano de base e também que encontre o número máximo dessas salas. Mas também pode acontecer que um dado arranjo prove ser muito menos eficaz para fins de aquecimento, por exemplo, ou para o fim de comunicação entre partes do edificio. O projectista tem, portanto, de sintetizar os vários problemas e apresentar a solução que satisfaça cada um deles o melhor possível, permitindo a satisfação parcial do resto.

Esses problemas agregados podem admitir uma solução — mesmo uma solução matemática — desde que se façam certas suposições. É necessário assumir, por exemplo, que a relativa importância de cada componente no problema pode ser apreciada e que se podem especificar graus de satisfação para cada um deles. Claro, até se saber *como* é importante conseguir um grande número de quartos em comparação com uma certa facilidade de comunicação entre eles, será impossível avaliar um plano que satisfaça completamente o primeiro caso, mas só parcialmente satisfaça o segundo. Por outras palavras, os «elementos» do problema architectural devem ser duplamente quantificáveis — tanto internamente, no que respeita a eles próprios, como externamente, no que respeita aos competidores. Mas (mesmo supondo que estamos a ignorar as «considerações estéticas», sejam elas o que forem) surge de novo uma dificuldade. Em todas as tarefas sérias há factores que, sendo da maior importância, não são passíveis de atribuição de um valor relativo — não porque o valor deles seja absoluto, mas porque podemos não ser capazes de julgar antecipadamente quando estaremos preparados para tolerar o facto de eles ficarem insatisfeitos. Consideremos, por exemplo, o problema da posição das janelas numa casa. A maior parte das pessoas gostaria de que as janelas abrissem para uma vista animada, agradável ou interessante. Mas quantos saberão, exactamente, quando estariam preparados para sacrificar esse desejo a qualquer outro requisito — digamos, de calor, privacidade ou luz? (Em muitas casas de Artes e Ofícios — como as de Voysey — os arquitectos parecem mais estar quase a dispensar totalmente as janelas, do que a afastarem-se dos objectivos estéticos.) Há realmente qualquer coisa de repugnante na ideia de um homem cujos desejos nessas matérias exemplificam uma ordem compreensiva, de tal modo que possa especificar os componentes do seu «problema architectural» independentemente de qualquer conhecimento ou experiência das circunstâncias individuais em que tem de escolher. Pelo menos, dificilmente pode ser uma verdade necessária que o homem racional ou o seu arquitecto sejam assim. Como veremos, ser assim dificilmente é ser racional.

Vamos enunciar o problema na sua forma mais abstracta. Suponhamos que o ideal da escola dos «métodos de projectar» se realizava. Isto é, suponhamos que havia, para ser desenvolvida, uma teoria compreensiva das formas de construir, ao mesmo tempo que uma ciência biológica, social e de engenharia, de tal maneira completas que a verdadeira independência causal das funções, que um edificio deve satisfazer, pudesse ser delineada de forma

precisa (¹⁵). Mesmo assim, não haveria uma resposta real para todos os «problemas» arquitecturais, pela razão de que a «solução» tem de ser entendida não como um óptimo científico, mas como uma base para uma actividade prática. Suponhamos, por exemplo, que o nosso «plano óptimo» tinha de produzir o caminho mais rápido, seguro e económico entre as salas de um hipotético bloco de escritórios. O plano base é projectado de forma que o utente, que entra no edifício, pode chegar o mais rapidamente possível ao destino final. Pode acontecer que a «solução óptima», assim calculada, desafie a nossa capacidade de a imaginar. O utente é incapaz de reter um mapa visual da progressão e vagueia aturdido de um escritório não desejado para o seguinte. E se isso é assim, então toda a «solução» é ineficaz.

Esta dificuldade pode parecer trivial. Pode argumentar-se que o utente podia aprender por um mapa, ou pela experiência, como encontrar o caminho. Mas essa resposta engana-se na questão. Claro que, na medida em que essas dificuldades, como a que mencionei, puderem ser dominadas, o edifício é bem sucedido. Mas o critério do sucesso não está em qualquer «solução óptima», cientificamente derivada, mas na capacidade de seres racionais *compreenderem* a solução que é proposta. Uma «solução» para um problema de projecto só será satisfatória se apresentar, aos que vivem e trabalham com o produto, uma base adequada à compreensão prática deles próprios. Portanto, a procura de uma solução ideal, que satisfaça um dado conjunto de funções tão bem como as circunstâncias o permitirem, deve ter em conta uma compreensão intuitiva, não só do «problema», mas da própria «solução». Sendo restringido nos dois fins, por assim dizer, pelos limites da intuição humana, é difícil ver que o processo de projectar possa esperar libertar-se da intuição, ou que deva seriamente tentar fazê-lo.

Mas, é a essa compreensão prática que o arquitecto deve aspirar? Houve muitas tentativas filosóficas, de Aristóteles a Wittgenstein, para clarificar a distinção entre saber teórico e prático, entre crença racional e actividade racional e é justo dizer que nenhuma dessas tentativas foi completamente bem sucedida. Mas que há uma distinção entre o teórico e o prático e que ambos os domínios expõem um raciocínio, não se pode pôr em dúvida. A minha atenção nesta obra estará focada apenas numa parte da compreensão prática, a parte que é afectada e determinada pelo sentido estético. Mas vou argumentar que essa parte, longe de ser insignificante, é extremamente central para saber o que fazer.

A compreensão prática penetra todas as esferas da vida activa e não é redutível apenas à acção racional. Um homem pode ser ignorante não só por ser inepto, ou por actuar erradamente, mas também por sentir ou querer o que é inapropriado sentir ou querer. A actividade inclui todas as emoções e desejos e estes são tão susceptíveis de uma contribuição racional como qualquer acto de vontade. Se não reconhecermos esta penetração da razão prática, não poderemos, penso eu, ser capazes de compreender o sentido estético.

Há uma área, contudo, onde o teórico e o prático parecem fundir-se, a área (que até agora nos interessou neste capítulo) dos meios. Aqui o saber

prático não se pode separar da compreensão teórica das realidades. Mas, considerando as questões levantadas pelo nosso hipotético «construtivismo», veremos imediatamente que nunca será suficiente pensar na arquitectura em termos da descoberta de um meio para um fim. Pois temos de considerar também como consegue um arquitecto uma compreensão do *fim* da sua actividade e — como o mostra o exemplo das janelas — esse fim raramente se pode reduzir a um conjunto de funções competitivas antecipadamente especificáveis. Como podemos, então, analisar a noção de um fim de uma acção? A teoria arquitectural contemporânea apossou-se de um conceito em cujos termos discute estas coisas, um conceito que se provou de grande significado retórico no desenvolvimento da arquitectura moderna, o conceito de uma «necessidade» humana. Foi este conceito que guiou Le Corbusier, não só nos planos de destruição de todas as cidades civilizadas no interesse de ar puro e futebol, mas mesmo nos princípios mais básicos do seu pensamento. De acordo com Le Corbusier, o ser humano tem uma necessidade de ar, luz, espaços abertos, movimento, enfim, de tudo o que *não* é arquitectura; a alta torre de vidro erigida sobre pequenos pilares num parque parecia brotar quase como uma questão de dedução dessa afirmação do «problema» humano ⁽¹⁶⁾. Isto não quer dizer que Le Corbusier estivesse de algum modo afectado pela ideologia dos nossos hipotéticos construtivistas. No entanto, o absurdo dos seus planos e a insatisfação que se seguiu ao uso da sua «solução», servem para sugerir que esse conceito de uma necessidade, na prática arquitectural normal, é um conceito empobrecido e pode ser usado para reduzir a arquitectura a uma espécie de «resolver-problemas» apenas, desfigurando fundamentalmente a intenção do arquitecto.

O conceito de uma necessidade está relacionado com o de florescimento ⁽¹⁷⁾. Uma planta necessita de água, porque sem água não pode florescer. Uma necessidade pertence à *essência* de quem a tem (e já se sente uma confusão no discurso do arquitecto contemporâneo acerca de «necessidades que mudam»); *x* necessita de *y* apenas se o *ser* de *x* depender de *y*. Mas os homens podem florescer pelo menos de duas maneiras: pois os homens têm uma natureza dualista. Podem florescer como animais ou como pessoas (como seres racionais ⁽¹⁸⁾), e aquilo de que precisam para o primeiro caso — comida e abrigo — não será suficiente (e, de acordo com os estóicos, pelo menos, nem sequer necessário) para o segundo caso. Evidentemente, são as necessidades do homem como um ser racional que devem ser cuidadas, se é que o conceito de uma necessidade nos leva a algum ideal de «projecto racional».

A realização de um agente racional — a que os Gregos chamavam *eudaimonia* e nós chamamos felicidade — só acontece quando o agente tem aquilo a que dá valor, em oposição àquilo que meramente deseja. E talvez o traço mais surpreendente da «arquitectura das necessidades humanas» seja que muitas vezes ela parece conceber o mundo como um mundo em que não há valores, mas apenas necessidades animais — ar puro, saúde, exercício, comida. Vamos, então, tentar separar o conceito de valor do de necessidade animal. A dificuldade superficial em fazer a distinção detém-se em parte pelo

facto de ambos, necessidades e valores, se expressarem pela actividade do desejo. De facto, há uma tentação, de novo manifesta entre os teóricos do projecto, de reduzir ambos, necessidades e valores, a «preferências», a questões de «escolha subjectiva» do que as pessoas, de facto, por qualquer causa ou razão, preferem ⁽¹⁹⁾. O projecto racional pode, no entanto, ser concebido como o que melhor satisfaz essas determinadas preferências. A ideia é que, se as máquinas arquitecturais dos construtivistas nos desagradam, é porque essas máquinas são *imperfeitas* — não permitem a realização das nossas muitas e variadas preferências e, portanto, temos de voltar ao estudo do que queremos, na pesquisa de um projecto mais satisfatório. Isso levanta a ideia de «construção correcta», que construa o «correcto» como a resposta a um problema social ⁽²⁰⁾. A máquina, longe de ser a fonte de alienação humana, é o principal remédio: a única coisa que é necessária para uma arquitectura humana é uma descrição integral do problema que a máquina deve resolver ⁽²¹⁾.

De facto, há uma diferença radical entre valores e meros desejos, uma diferença que a filosofia da construção correcta desdenha sistematicamente. Pode ser verdade que os valores são uma espécie de preferência. Mas nem todas as nossas preferências são valores. Algumas das nossas preferências (por exemplo, em comida e vinho) vimo-las como um reflexo da nossa própria personalidade ou constituição; contentamo-nos em vê-las como *meras* preferências e não nos consideramos com a obrigação (embora tenhamos um desejo) de justificá-las quando desafiadas. Os valores são mais significativos e têm uma espécie de autoridade no raciocínio prático, que nenhuma mera preferência podia adquirir. Não só nos sentimos chamados a justificá-los com razões, quando necessário, como aprendemos a ver e a compreender o mundo nos termos deles. Um valor, ao contrário de uma mera preferência, exprime-se a si mesmo em linguagem como a usada por Alberti: ele procura o que é certo, adequado, apropriado e justo. É o resultado do pensamento e da educação e pode ser mantido, subvertido ou modificado pela discussão racionada. Não se manifesta simplesmente como uma preferência isolada em qualquer «situação de escolha» fictícia. Um valor é caracterizado não pela força, mas pela profundidade, pela medida em que traz ordem à experiência. É difícil ver como uma coisa assim poderia ser mensurada ou posta contra preferências competitivas como um simples factor num qualquer «problema de projecto» misto.

Pois bem, os valores, como os descrevi, são um caso especial de *fins* de conduta; definem o que pretendemos, não só no caso particular, mas em geral. E é em parte pela aquisição de valores, que somos capazes de chegar, mesmo no caso particular, à concepção de um fim. Pois considere-se o que é realmente *ter um fim em vista*. Compreender o fim da conduta de alguém não significa apenas saber, de forma teórica, o que alguém pretende: é ser capaz de imaginar o que seria *conseguir* esse objectivo. A frase «o que seria» indica uma questão que não se pode reduzir à de utilidade ou função. É uma questão não sobre a eficiência, mas sobre a qualidade de qualquer coisa, a qualidade de uma

experiência. A questão é respondida quando o arquitecto pode predizer o efeito total do edificio completo e compreender a relação dele com a experiência dos que o vão usar. A compreensão aqui envolvida é, portanto, parcialmente imaginativa — implica imaginar um estado de coisas não existente e conseguir uma premonição eficaz das suas características. É também avaliadora, envolvendo um sentido não só de intenções actuais, mas da eficácia da acção de cada um para fins que talvez não seja ainda possível definir.

Nesta relação é importante ver que o fim particular do decurso de uma conduta pode não ser dado antes de nos empenharmos nele: pode ter de ser descoberto, por assim dizer, conforme vamos andando. Isto é, surpreendentemente, tão verdade para as actividades que têm um confessado «objectivo em vista», como o é para as que o não têm. Pois o «objectivo» em questão — se está relacionado com as vidas das pessoas e reclama pelo tempo e interesse delas — será essencialmente aberto à qualificação à luz das percepções, valores e desejos dos que o procuram. Considere-se, por exemplo, o uso de vestuário. É natural sugerir que há intenções dominantes no uso de vestuário — a intenção de esconder o corpo e mantê-lo quente. Mas um projecto, que fosse *determinado* por essas intenções, nunca seria reconhecido como aceitável, pelo raciocínio superficial. As pessoas vivem com roupas e, portanto, não vêem as roupas em termos de uma estrita função de costura, mas em termos dos objectivos e acontecimentos acidentais nas suas vidas. As roupas acabam por representá-las, no sentido de anunciarem a natureza que desejam reivindicar para elas. Considere-se, por exemplo, o «funcional» fato de *denim* azul, tal como é visto pelos compradores mais usuais. Ele proclama-se como um objecto de utilidade, em desafio ao ornamento, pretensão ou estilo. Essa mesma proclamação constitui o seu estilo; mais uma vez a «Razão» se revela, não como uma adaptação dos meios ao fim, mas como um fim em si mesma, um valor pelo qual percebemos o mundo. O que pretende ser «funcional» atrai precisamente porque é algo mais do que isso, porque a funcionalidade é *expressa* na aparência que tem. O caso está tão longe do ideal construtivista na construção, como o bordel de Ledoux. O «fato funcional» adquire o seu carácter, não por causa da utilidade (porque não é particularmente útil), nem por ser barato (porque está longe de ser barato), mas porque exprime um certo aspecto e, ao fazê-lo, antecipa a experiência do homem que o usa.

Os objectivos que podem realmente ser propostos para a compra de um fato de *denim* não são a razão completa da sua aquisição. Eles têm de ficar subordinados a outra coisa, que não é tanto um objectivo em si mesmo como um sentido da acomodação do fato a todos os actuais e futuros objectivos, seja o que for que venham a ser. E a posse desse sentido envolve a aquisição de valores. O fato parece adequado a um certo estilo de vida e os objectivos desse estilo de vida não são dados antecipadamente (como poderiam sê-lo?), mas descobertos pelo agente quando se empenha neles. No entanto, é capaz de saber — mais como uma certeza intuitiva do que com uma fórmula específica — que um determinado objecto será adequado a esses objectivos, mesmo antes de ser capaz de dizer o que eles são. Por outras palavras, pode formar

uma opinião acerca do carácter *apropriado* de uma determinada roupa antes de qualquer intenção pela qual ele a possa usar, e essa opinião de ser apropriada pode preceder qualquer objectivo parcial ou temporário. Na verdade, podia dizer-se do homem, que aborda a compra de roupas com este sentido do que é apropriado, que tenta *compreender* os objectivos que o guiam — compreender, isto é, antes de qualquer apreensão do que possam importar concretamente e antes que possam entrar nas suas deliberações de qualquer outra forma.

Começamos aqui a ver uma maneira como algo a que podemos querer chamar «valor estético» pode ser um ingrediente essencial na nossa compreensão do que estamos a fazer quanto compramos roupas, decoramos uma sala ou construímos uma casa. Todos estes actos têm consequências, que estão para além da satisfação de quaisquer desejos, que pudéssemos confessar imediatamente. No entanto, ainda somos obrigados a procurar as formas e detalhes que serão apropriados às nossas vidas. Esse sentido do apropriado requiere uma espécie de compreensão imaginativa; requiere que reflectamos no aspecto e sensação de qualquer coisa e que imaginemos o que seria viver com ela. Obter essa percepção «do que seria» é deixar de lado qualquer cálculo meramente funcional, pois é transcender a estrutura — a estrutura do desejo e da satisfação — dentro da qual o cálculo funcional faz sentido. É criar, por essa experiência, um sentido do apropriado do objecto, não só a este ou àquele desejo, mas a si mesmo, como uma entidade maior do que a soma dos seus desejos. O homem que age sempre em obediência a uma intenção dominante não é, portanto, necessariamente o mais racional. Quando falta esse sentido do «apropriado» que os valores estéticos inculcam, pode, de facto, ser levado sempre a escolher irracionalmente — isto é, a escolher o que não vai satisfazê-lo, ou o que não vai satisfazê-lo por muito tempo. Pode ter comprado certeza à custa do saber.

Ora o mesmo se passa com a arquitectura ⁽²²⁾. Mesmo com edifícios como bombas e estações de energia, que não são de modo algum destinadas a albergar gente, é impossível chegar a uma descrição puramente funcional do que devem fazer, a uma descrição que ignore a questão mais ampla de como seria se essa função fosse desempenhada da maneira sugerida. (É interessante neste aspecto comparar a Battersea Power Station com a muito apreciada bomba de água em barroco francês que está em frente dela do outro lado do Tamisa.) Menos ainda se pode ignorar esta questão no caso de um edifício em que têm de viver pessoas.

Muitos ainda podem duvidar, nesta altura da discussão, que aos valores estéticos se possa dar o tipo de lugar central na nossa experiência, que somos compelidos, como seres racionais, a conceder à nossa moralidade. Pois, o que são valores estéticos? O construtivista pode dizer que os valores estéticos dizem respeito «ao aspecto que tem», enquanto para ele o importante é «o que significa realmente» ou «o que realmente faz». Mas o nosso exemplo da costura mostra que essa concepção simples está errada. Não há uma clara distinção entre «o aspecto que tem», «o que significa» e «o que faz». Na arte da construção, o estudo do «como é o aspecto» e a ponderada apreensão do

verdadeiro fim da acção de alguém, são inseparáveis. Uma das minhas controvérsias neste livro vai ser, portanto, que o estudo do que é certo e apropriado em questões de apreciação estética, é vital para a sabedoria prática, sendo indispensável a uma verdadeira citação dos objectivos futuros. Pela compreensão estética, os nossos futuros objectivos tornam-se vivos perante nós antes de sermos capazes de os formular como políticas ou planos. Pelo culto do gosto, os nossos fins de conduta tornam-se «imanentes» às actividades que conduzem a eles e, assim, podem ser racionalmente reconhecidos mesmo antes de serem activamente procurados.

Voltemos de novo à distinção entre o teórico e o prático. O estudo do que é certo e apropriado não leva ao saber teórico: visto não haver um objectivo externo fixo, segue-se que não há um conjunto de regras fixas e necessárias, que descrevam os meios para isso, regras que se possam aprender como se aprendem os axiomas de uma ciência natural. A compreensão estética é uma forma de raciocínio prático e implica mais formação do que aprendizagem. Na formação estética adquire-se a capacidade de notar as coisas, de fazer comparações, de ver as formas arquitecturais como acompanhamentos cheios de significado e apropriados à vida humana. Esse processo de educação tem a mesma estrutura, a mesma disciplina e a mesma recompensa, indiferentemente de as regras de composição nela implicadas, e as comparações especiais feitas nela, poderem ser abandonadas como leis universais. Por meio dessa formação o arquitecto adquire o sentido do que seria viver e trabalhar no edifício completado por ele. Por outras palavras, adquire conhecimento do fim da sua actividade e não apenas os meios para ela. Sem esse conhecimento, não há maneira de um arquitecto poder seriamente saber o que está a fazer quando começa a construir.

Se isso é verdade — e espero poder mostrar que assim é — então não temos dificuldade em ver o que está errado no nosso programa «construtivista» e na concepção de um edifício como uma espécie de máquina. Desde o princípio da Revolução Industrial houve uma suspeita de que não é a incompetência de existir maquinaria que a torna inapropriada como principal pano de fundo das nossas vidas, mas antes algo da própria vida humana, algo que a razão exige e que nunca será considerado num mundo inteiramente concebido sob o aspecto da função. O homem coloca-se perante a máquina, dizem alguns, numa relação «essencialmente alienada» e a tentativa de reduzir a arquitectura a uma peça de maquinaria, mesmo a uma peça de maquinaria completamente adaptada a todas as necessidades e desejos que se possam formular imediatamente, só será bem sucedida se se alienarem os homens do produto subsequente. Como disse um melancólico marxista:

A tecnologia... expulsa dos movimentos toda a hesitação, deliberação, civilidade. Sujeta-os ao implacável, como se fosse uma exigência histórica de objectos. Assim, perdeu-se a capacidade, por exemplo, de fechar uma porta tranquila e discretamente e, no entanto, firmemente. As dos carros e dos frigoríficos têm de se bater, outras têm a tendência para se fecharem sózinhas com um estalo, impondo aos que entram a má-educação de não olhar para trás, não protegendo a casa que os recebe. O novo tipo

humano não pode ser convenientemente entendido sem se saber ao que está continuamente exposto por parte do mundo de coisas à volta dele, mesmo na intimidade mais secreta. O que é que significa para a pessoa que já não haja janelas de batentes para abrir, mas apenas estruturas corrediças para empurrar, não haja trincos suaves, mas punhos para virar, não haja pátio em frente, degraus antes da rua e muros à volta do jardim?... Não menos para censurar, pelo fenecer da experiência, é o facto de as coisas, sob a lei do puro funcionalismo, assumirem uma forma que limita o contacto com elas a uma mera operação e não toleram um excedente nem de liberdade de conduta nem de autonomia das coisas, que devia sobreviver como a alma da experiência, porque não é consumido no momento da acção ⁽²³⁾.

Devemos, pois, procurar essa alma da experiência, esse «excedente» em que nos encontramos reflectidos, não como criaturas do momento, consumidas na actividade do momento, mas como seres racionais, com um passado, um presente e um futuro. Devemos tentar recapturar o que é *central* na experiência da arquitectura. Como Alberti, Serlio e os seus seguidores, descobriremos que só o podemos fazer se reintegrarmos os valores estéticos no seio da actividade do construtor e não permitirmos que se responda a uma questão de função independentemente da questão da adequação de um edifício, não só à função, mas a um estilo de vida.

Mas ainda não disse o bastante sobre o conceito de «valor estético» para que essa sugestão seja persuasiva e é necessário, agora, remediar esse defeito. Várias teorias influentes foram propostas para explicar a natureza da nossa experiência de arquitectura e é a elas que nos devemos dirigir primeiro, de forma a adquirirmos uma compreensão de toda a complexidade da atitude estética na construção.

3 A ARQUITECTURA TEM UMA ESSÊNCIA?

Há muitas maneiras de estudar arquitectura — do ponto de vista do engenheiro, do historiador, do crítico e do cliente — e cada maneira parece propor os seus próprios conceitos favoritos e parece chegar a uma organização do assunto que, se não está em desacordo com as rivais, pelo menos não tem uma relação clara com elas. De acordo com os seus preconceitos, portanto, um estudante de arquitectura pode descrever de muitas maneiras diferentes a natureza dos edifícios, a nossa experiência deles, o seu significado e valor. E enquanto isso, em certa medida, reflecte, em geral, uma imprecisão de todas as discussões sobre qualquer coisa que aspire ao honorífico nome de «arte», parece haver obstáculos, em especial no caso da arquitectura, para uma clara compreensão da sua natureza estética. Neste capítulo proponho pegar em algumas doutrinas populares que dizem respeito à natureza e experiência da arquitectura, tendo em vista descobrir, pela inadequação delas, tanto a verdadeira complexidade do nosso problema, como a base da solução final.

As doutrinas que vou considerar falam, por vezes, da experiência que tiramos dela. No entanto, têm uma certa afinidade retórica, que permite usá-las juntas e combiná-las naquilo que se tornou um ponto de vista crítico obrigatório. A própria imprecisão adaptou-as bem a esse fim e o leitor pode considerar, portanto, que as represento mal atribuindo-lhes uma precisão, que não pretendem. Mas essa atribuição será necessária, não porque deseje depreciar o trabalho dos que abraçaram essas doutrinas, mas porque desejo enunciar e examinar a base intelectual do pensamento delas. As doutrinas que vou considerar são o funcionalismo, a teoria do «espaço» e as filosofias da *Kunstgeschichte* e da proporção.

FUNCIONALISMO

Não terá escapado à atenção do leitor, que a filosofia imaginária a que chamei «construtivismo», pouco corresponde ao que foi praticado pelos arquitectos modernos e que muitas das mudanças em forma e estilo, que o

nosso século testemunhou, foram motivadas justamente por esse desejo de uma aparência apta ou apropriada, que atribuí aos teóricos do Renascimento. Apesar da parcimónia estética do movimento moderno, as populares teorias «funcionalistas» que o rodearam, foram usadas não para condenar, mas para articular, os valores estéticos. Na forma mais influente, o funcionalismo não significa negar a prioridade dos valores estéticos na arquitectura, mas sim estipular uma teoria compreensiva da natureza deles ⁽¹⁾. Ele argumenta que, em toda a verdadeira experiência de arquitectura, a forma é inseparável da função. A experiência estética, de acordo com algumas versões da teoria, nada mais é do que uma experiência de função — não a função como ela é, mas como ela aparece. No edifício ideal, portanto, a forma deve exprimir, tornar clara, ou — para usar a palavra favorita de Sullivan — «seguir» a função.

Como vimos, há um sólido princípio por detrás dessa teoria, o princípio de que a utilidade de um edifício é a das propriedades essenciais dele, de modo que não haverá uma verdadeira compreensão de um edifício que ignore o seu lado funcional. Logo, um traço que é próprio ou belo numa igreja, pode não o ser numa casa ou numa fábrica. É, na verdade, impossível abstrair do nosso conhecimento da utilidade de um edifício e lançar um julgamento sobre ele num puro vazio «estético».

Mas, tendo feito essas observações, é difícil ver o que se segue delas. Decerto que o funcionalismo, tal como é normalmente enunciado, não segue. Considere-se esta analogia, não muito distante: um facto essencial sobre uma canção é que ela consiste numa colocação de palavras na música. Não se segue que a nossa experiência da canção não seja mais do que uma experiência de palavras ditas de forma musical, ou que a canção seja perfeita ou bela desde que revele ou siga o significado verbal. Por um lado, as palavras podem ser tolas. Ou a música, ao segui-las, pode perder toda a vida e vigor próprio. Não há dúvida de que Wolff era um mestre a ajustar palavras e música numa relação perfeita. Mas isso não chega para o elevar ao nível de Schubert quando, com todo o seu génio, lhe faltou o dom melódico, o drama, a simplicidade e a naturalidade, que mereceriam esse prémio. Nem esta analogia é realmente enganadora. Pois mostra que uma propriedade essencial pode não chegar para definir a natureza da coisa que a possui. Enquanto é verdade que uma canção é essencialmente uma composição musical de palavras, também é mais do que isso. Por exemplo, envolve uma melodia e pode ser apreciada pela melodia por alguém, que não possa ouvir ou compreender as palavras. Dizendo doutra maneira seria afirmar que não há uma relação entre a beleza da canção «A morte e a donzela», e a beleza do lento movimento do Quarteto, que têm esse nome: um ponto de vista absurdo. Igualmente na arquitectura: a função não é o único traço essencial de um edifício; necessariamente, um edifício tem de ostentar uma forma ou padrão e podemos vir a entender o padrão em contextos divorciados da função dada. Considere-se, por exemplo, a fachada maravilhosamente incrustada de Alberti para a Igreja Florentina de S. Maria Novella (Figura 5). Muitos dos padrões aí exibidos podiam ter feito parte de um tecido ornamental e ser considerados igualmente belos. Além

disso, removê-los da fachada — apresentar uma face simples de crisólito ou de mármore — seria remover a maior parte do encanto, preservando tudo o que mereça o nome de uma expressão ou da revelação do seu uso.

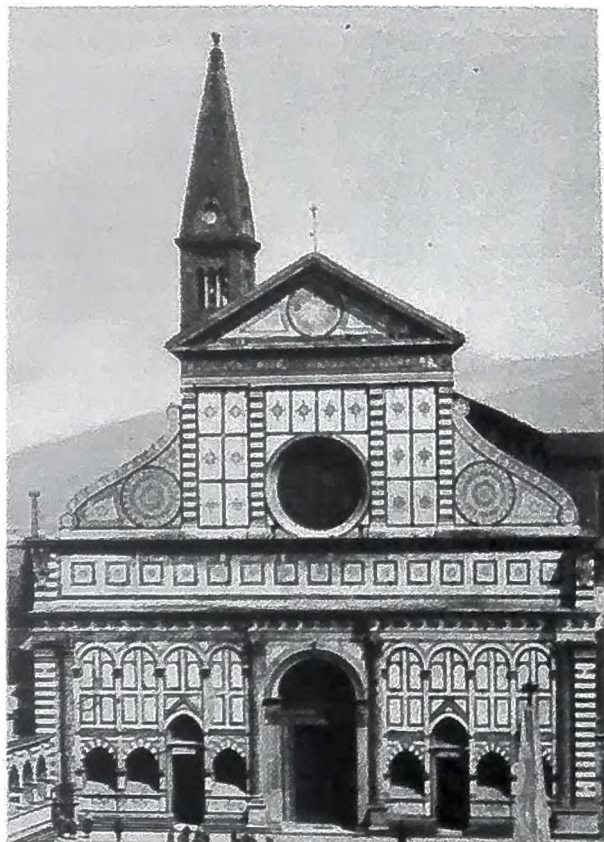


FIGURA 5: L. B. Alberti: fachada de S. Maria Novella, Florença

Mas há uma objecção mais séria: os termos da teoria são fundamentalmente, e talvez irremediavelmente, obscuros. Por exemplo, o que quer dizer o termo «função»? Estamos a referir-nos à função do edifício ou à função das partes dele? Se é apenas a estas, basta que um edifício exiba simplesmente todos os detalhes funcionais, como os tubos e cabos que ornamentam o Centre Pompidou? Se é esse o nosso ideal de excelência estética, então nitidamente seria melhor rejeitar de vez a estética. Mas é apenas num sentido muito superficial que esse edifício exprime ou revela a função, sendo a função do edifício qualquer coisa de muito diferente da função das partes dele. E a função de todo o edifício — neste caso do Centre Pompidou — é algo indeterminado,

Estando o Centre em competição com o n.º 4 de Carlton House Terrace (cujas casas são o equivalente moral em Londres, mas que foi, de facto, projectado para uma casa privada). Quem pode dizer qual dos edifícios revela melhor o uso dado? E temos que pensar que o Round House Theatre, que presumivelmente continua a «revelar» ou a «seguir» a função que teve de estação de caminho de ferro, tenha, por essa razão, de estar comprometido o seu actual emprego? Estes exemplos mostram que a ideia de «a função» de um edifício está longe de ser clara, nem está claro como é que uma determinada «função» deve ser transferida para uma «forma» arquitectural. O que podemos dizer — declinando alguma teoria estética mais adequada — é que os edifícios têm usos e não deviam entender-se como se os não tivessem.

A teoria não se torna mais plausível restringindo a nossa averiguação à função das partes arquitecturais, embora, como provarão posteriores argumentos, a teoria assim restrita, contenha aspectos valiosos. Pois achamos que, longe de fornecer uma estética compreensiva da arquitectura, o funcionalismo agora tem de se apoiar numa estética qualquer, se quer ser entendido. Por exemplo, podia dizer-se que a função de uma coluna é suportar o entablamento que está por cima. Mas então também se podia dizer, que a função do entablamento era apoiar-se na coluna. Cada uma destas funções é interna na actividade da arquitectura — o que quer dizer que só podemos entendê-las como funções porque temos uma compreensão prévia da arquitectura, do porquê das partes de um edifício terem de ser combinadas *dessa* determinada maneira. Não é possível usar a ideia de função para lançar luz na natureza da arquitectura, visto que, só se soubermos o que é arquitectura, é que podemos compreender a função. Segue-se assim que a teoria, como uma exposição da natureza do edifício, é simplesmente vazia.

Outra dificuldade para a teoria é dada pelos termos como «seguir» ou «exprimir». Como veremos, a única maneira desse conceito de «expressão» fazer sentido é remover do funcionalismo qualquer validade universal ou *a priori*. Que há uma dificuldade posta pela noção, isso já deve ser evidente. Será que a forma do arco abatido da Figura 6 segue ou exprime a função mais perfeitamente do que o faria uma extensão de andaimes? Se assim é, porquê? E como explica o funcionalista a bela crista e os quadrifólios rendados no exemplo gótico, a primeira nada acrescentando à função e os segundos positivamente desacreditando-a? Presumivelmente, é por causa da indefinição desse conceito de «expressão», que o funcionalismo tende a ser relançado em formas cada vez mais fracas. Sendo uma doutrina *fraca*, as pretensões dela não são filosóficas, mas críticas. Ou seja, não pretende capturar a essência da arquitectura, mas simplesmente indicar um tipo de sucesso arquitectural. Por exemplo, há uma forma de funcionalismo sustentada por Ruskin como a «Lamp of Truth», uma forma que preza os edifícios pela honestidade estrutural da sua aparência. (Neste aspecto o Centre Pompidou não merece um elogio, visto que o que é revelado não é estruturalmente essencial, enquanto a catedral gótica tem muito que a recomende, mesmo numa época em que perdeu o uso principal.) Elevar este princípio a uma dogma teria consequências surpreen-

dentes, por exemplo, que a Catedral de St. Paul, que esconde funcionais contrafortes por detrás de revestimentos de pedra, tem menos mérito que o terminal do aeroporto em Heathrow, ou que o RAC Club em Pall Mall, que disfarça o aço e o cimento por detrás de uma fachada clássica, sendo algumas das colunas meros canais ocultos, pelos quais são conduzidos os esgotos, é tão aviltado que dificilmente merece o nome de arquitectura.

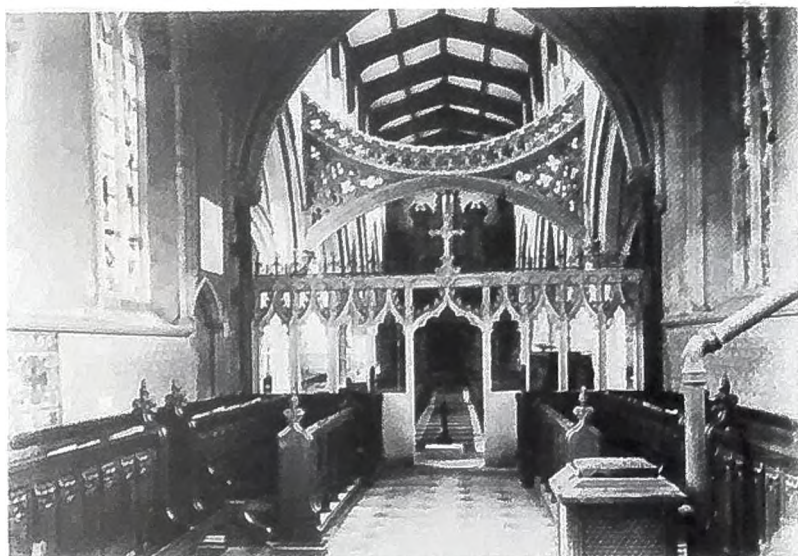


FIGURA 6: St. Mary Finendon, Northants, arco de descarga

A marca de uma doutrina crítica, oposta a um princípio de estética, é que não pode ser estabelecida *a priori*. Se reivindicar uma validade universal, então tem inevitavelmente de aparecer como arbitrária e facultativa, e continuar a reafirmá-la, face a estes óbvios contra-exemplos, se é indicativo de um fracasso em observar o que lá está. Como veremos, uma doutrina crítica deve ser estabelecida caso por caso, por uma exploração detalhada da experiência individual e do edifício individual. Será, portanto, no melhor, uma generalização e, no pior, uma observação de uma única obra de arte impossível de repetir. E mesmo que se pudesse mostrar que a revelação da estrutura constitui uma parte da nossa experiência de cada edifício, isso não teria esgotado os recursos da crítica. Mais do que uma forma pode «seguir» uma única estrutura — como os planos estruturalmente equivalentes da Werdersche Kirche de Schinkel em Berlim (vejam-se figuras 7 e 8). Como o mostra este exemplo, a questão de estilo — e, portanto, de significado — ainda pode surgir, mesmo quando a «honestidade» estrutural não está em dúvida (pois nenhum dos planos de Schinkel é mais «honesto» do que o outro). Segue-se então que uma grande parte da experiência arquitectural será simplesmente

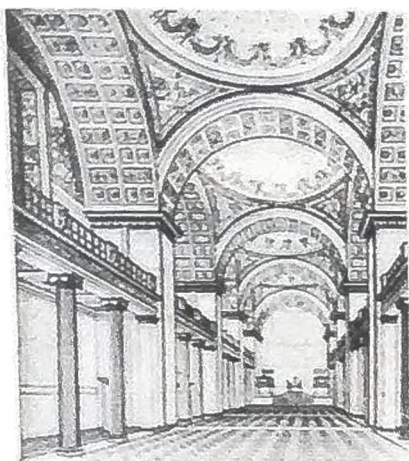


FIGURA 7: Karl Friedrich Schinkel:
projecto para a Werdersche Kirche, Berlim

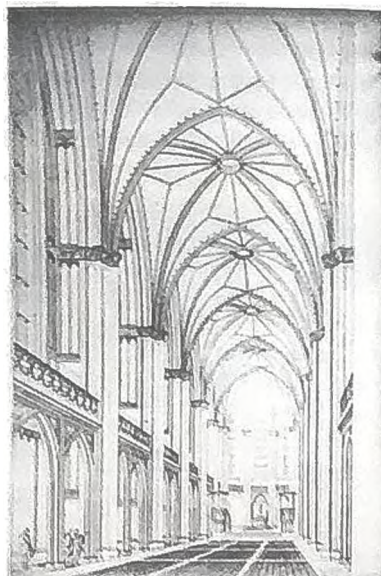


FIGURA 8: Karl Friedrich Schinkel:
projecto para a Werdersche Kirche, Berlim

ignorada pela doutrina funcionalista, e, até termos uma compreensão independente do problema estético, nem sequer saberemos que a parte que é ignorada não é a parte que é essencial.

ESPAÇO

Desde a obra de Wöfflin e Frankl, foi prevalecente a ideia de uma conexão (diversamente descrita) entre arquitectura e espaço. Mais uma vez a ênfase foi essencialista — isso é o que a arquitectura é essencialmente e, portanto, o espaço, as relações espaciais e o jogo dos vazios entrelaçados são os verdadeiros objectos da experiência arquitectural. O «espaço», como escreveu um arquitecto moderno, «é o aspecto mais difícil da arquitectura, mas é a essência e o último destino, para o qual a arquitectura se tem de dirigir» (2). A doutrina representa uma tentativa de encontrar o mérito da arquitectura noutro ponto que não seja a função, mas como o funcionalismo, que se refere a casas, fábricas e estações de caminhos de ferro, a teoria do espaço alimentou-se de uma dieta unilateral de exemplos — neste caso, palácios, templos e igrejas, que são, entre todos os edifícios, os mais emancipados de constrangimentos funcionais e os mais entregues à expressão dramática.

Tomada literalmente, a teoria de que a experiência da arquitectura é uma experiência de espaço é, obviamente, indefensável. Se o espaço fosse tudo o que nos interessasse, então não só uma grande parte da actividade do arquitecto deveria parecer decoração bastante inútil, mas também seria difícil

ver porque haveria ele de se incomodar mesmo a construir. Se eu estiver num campo aberto posso ter uma ampla experiência de todos os espaços separados que estão encerrados em S. Pedro em Roma. A única diferença é que, af, a concha, que Bramante e Michelangelo construíram à volta desses espaços, não existe e, assim, não interfere com a pura contemplação não-mediada dos espaços, tal como são em si mesmos.

Mas é claro que a teoria não deve ser tomada tão literalmente; porque o que ela pretende dizer é que a essência da arquitectura não é o espaço, mas o encerramento do espaço ou o espaço encerrado. Nas palavras de Bruno Zevi:

A essência da arquitectura... não está na limitação material colocada na liberdade espacial, mas na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa por esse processo de limitação... as obstruções que determinam o perímetro da visão possível, mais do que o «vazio» em que essa visão é representada ⁽³⁾.

É essa concepção da essência da arquitectura que pensadores, como Zevi, Giedion e os numerosos seguidores, aplicaram com tanto entusiasmo a todo o tipo de edifício e da qual surgiu uma certa ortodoxia crítica. A primeira crítica a ser feita é que, seja o que for que ela signifique (e não é óbvio, de facto, o que significa), tem certamente de falhar em dar um inventário de *tudo* o que apreciamos nos edifícios. A descrição de Zevi pode parecer aplicar-se sem esforço ao *foyer* da Stazione Termini em Roma, ou ao tesouro de Atreus em Micenas, onde o sentido de «espaço moldado» é primordial no meio das nossas percepções, mas certamente não capta tudo o que é interessante em St. Paul, onde, apesar da grandeza «espacial», temos também efeitos deliberados e impressionantes de luz e sombra, de ornamento, textura e modelações.

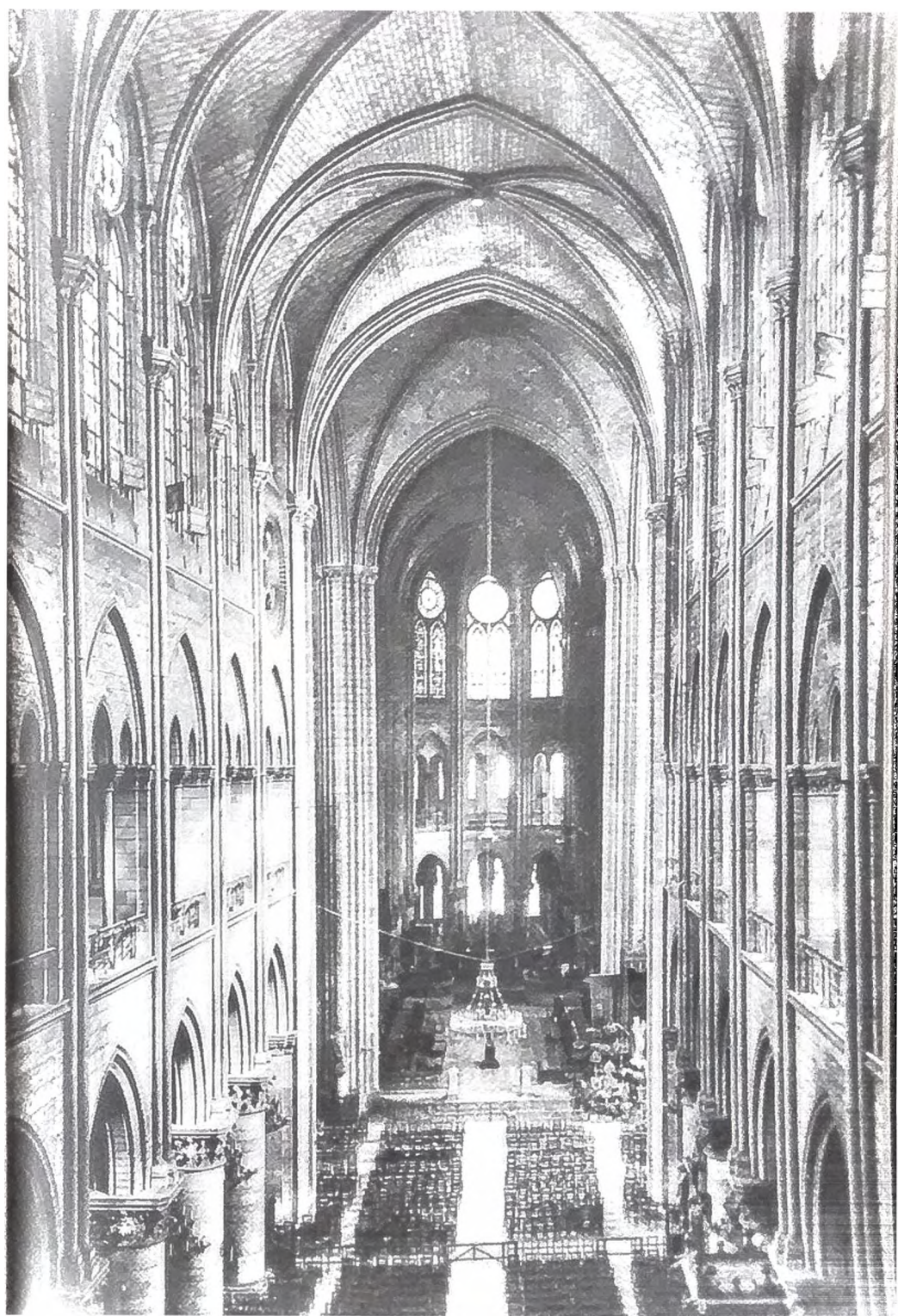
Uma resposta da crítica feita à linguagem do «espaço» é referir todos os detalhes arquitecturais — luz, ornamento, formas talhadas e modeladas — que exprimem ou «articulam» as relações espaciais fundamentais, derivando o interesse e valor deles da delineação, ênfase e clarificação do volume, forma e espaço. Assim, pode ser-se levado a pensar numa cornija interior, que tem um interesse arquitectónico (como oposto a um meramente funcional), porque leva o espaço da parede a uma conclusão efectiva e define assim a geometria oculta da cavidade do telhado: como no interior de São Pedro, que acabamos, por conseguinte, por ver como uma caixa rectangular, sobre a qual assenta um longo meio-cilindro de espaço iluminado — e aqui também as luzes se podem ver como um realce dessa mesma divisão espacial (veja-se figura 9). Pelo contrário, as vias encadeadas relativamente pouco enfáticas, que dividem o espaço de parede de uma catedral gótica do norte, servem apenas, por assim dizer, para repousar o olhar no seu movimento para cima e não dividem realmente o espaço interior, muitas vezes acabando no ponto de contacto com as flechas verticais e não levando a um sentido da cavidade do telhado como um espaço separado do que é definido pelo movimento ascendente das paredes (veja-se figura 10). E depois, podia dizer-se, é precisamente essa revelação de espaço que oferece a experiência característica da igreja gótica.



FIGURA 9: S. Pedro, Roma, interior da nave

Ora essa actividade podia ter êxito no estabelecimento da primazia do espaço (ou do «amoldar» do espaço) no interesse da arquitectura, apenas se pudesse mostrar como cada traço importante de um edifício pode ser visto como um traço do espaço que o cerca, o modo como uma parede pode ser vista como o encerramento de um espaço, e uma porta como uma abertura para ele. Assim, a teoria cai logo que descobrimos traços que não podem ser traduzidos: considere-se, por exemplo, a natureza do material de construção. É difícil pensar que a beleza das colunatas de S. Spirito em Florença não seria afectada se tivessem de ser reconstruídas em madeira ou granito, em vez do arenito cinzento (a *pietra serena*) dos florentinos (veja-se figura 11). E é estranho sugerir que a beleza da Lady Chapel em Ely não ficou afectada pela mutilação do santuário, só porque, de qualquer ponto que o efeito espacial do santuário (a capacidade dele, como diz a vaga frase, de «articular» o espaço que o cerca) possa ser observado, o dano fica invisível. Podia dizer-se que devíamos aceitar

FIGURA 10: Nôtre Dame, Paris, interior da nave



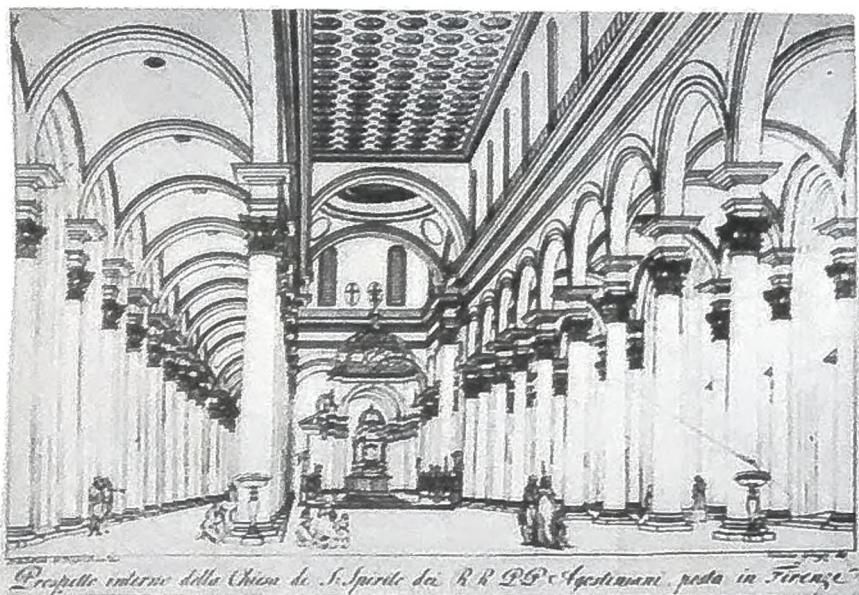


FIGURA 11: Brunelleschi: S. Spirito, Florença

esta afirmação, pela razão de que a estatúária não é da *essência* da arquitectura. Mas, se vamos extrair essa essência por golpes tão drásticos de eliminação, é então difícil ver o que restará no fim. Pois há importantes traços da arquitectura que parecem não ser de destacar, da maneira como a estatúária pode ser destacável, e que não podem ser reduzidos a propriedades do espaço arquitectural. Considere-se a distinção entre formas talhadas e modeladas, como ela é exemplificada na construção ⁽⁴⁾. É claro que é uma característica mais imediatamente perceptível de um pormenor ser talhado em pedra do que modelado de estuque ou gesso. E enquanto há diminutas propriedades espaciais, que são responsáveis pela diferença perceptível, não é em termos de uma concepção *espacial* que a diferença é vista. Considere-se, por exemplo, o flanco do Tempio Malatestiana (S. Francesco) de Alberti em Rimini (figura 12). A beleza desta composição não depende apenas do ritmo da arcada, mas também da qualidade imediatamente perceptível do trabalho manual, que se pode ver nas linhas finamente esculpidas. As mesmas formas, moldadas em cimento ou estuque, possuiriam apenas o mínimo remanescente da sua força emocional actual. Reduzir o efeito ao espaço é certamente desfigurar toda a natureza da nossa experiência.

Ora, podia argumentar-se ainda que há alguma essência arquitectural fundamentando todos estes exemplos, que se podem abstrair dos acidentes do ornamento e da execução. Mas a sugestão começa a ficar cada vez menos



FIGURA 12: L. B. Alberti: flanco do Tempio Malatestiana. Rimini

plausível, quando reconhecemos que o efeito «espacial» pode, ele próprio, ser dependente do pormenor significativo. Considere-se, por exemplo, o triunfante derramar de luz da cúpula de S. Ivo em Roma (figuras 13 e 14). Claro que é bastante razoável referir aqui um efeito espacial. Mas como podia esse efeito ser percebido, se não se tivessem também presentes os desenhos finamente modelados da cornija, que não só prendem o olhar no movimento ascendente, mas também definem e redefinem a maravilhosa geometria da igreja? O que se vê não é apenas um espaço dramático, mas também uma complexa harmonia de planos inter-relacionados. E essa harmonia é observável apenas devido aos pormenores finamente trabalhados que atraem a nossa atenção. E quando nos voltamos para o interior minuciosamente trabalhado de S. Carlino (figura 15) do mesmo mestre, onde a audácia da organização «espacial» depende, em todos os pontos, do pormenor ainda mais audaz e ainda mais significativo, cai por terra toda a concepção de um significado «espacial». É claro, o advogado do «espaço» pode não ser levado à derrota por estes exemplos; pode tentar descrever todas essas experiências recalcitrantes como subtilezas variações da experiência central que o obceca. Mas quanto mais o fizer, mais se está inclinado a suspeitar que, longe de usar o conceito de espaço para iluminar a compreensão da arquitectura, ele usa antes o de arquitectura para iluminar o que entende por uma experiência de espaço. A explicação da experiência arquitectural, tal como a do funcionalista, torna-se vazia e circular.

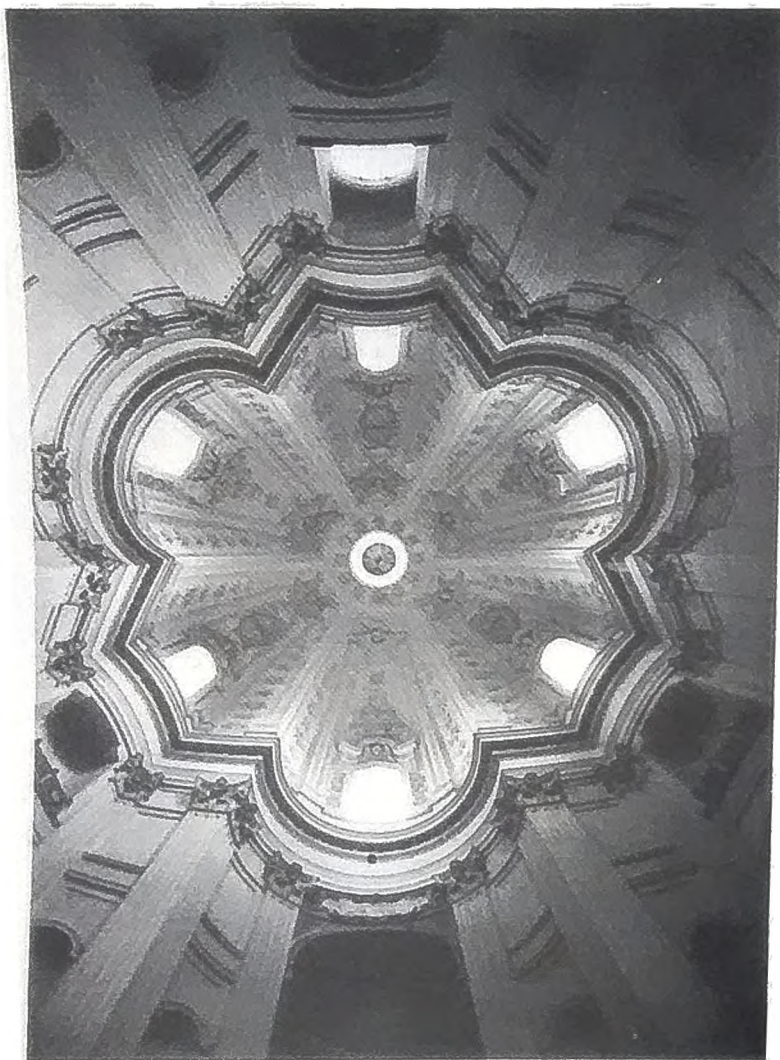


FIGURA 13: Francesco Borromini: S. Ivo, Roma, cúpula

É por esta razão que veremos que o conceito de «espaço» pode ser eliminado da maioria das obras críticas, que fazem uso dele sem qualquer detrimento real do seu significado. Eis o que Frankl escreveu sobre as igrejas jesuítas de Posen e Breslau e a Schlosskirche em Friedrichshafen:

A altura relativa das galerias tem uma influência importante no efeito espacial. Se elas estão inteiramente por debaixo do motivo da abóbada da nave, combinam

adicionalmente com as capelas por baixo. Se se estendem *acima* do motivo, de tal modo que invadem a grande abóbada como lunetas, então, quanto mais alto se estendem, mais rigorosamente o efeito espacial se aproxima de um vestibulo (⁵).

Aqui a referência a um «efeito espacial» é, de facto, inteiramente redundante; o sentido da passagem fica inalterável se se substituir a expressão



FIGURA 14: Francesco Borromini: S. Ivo, Roma, cúpula

pelo termo mais simples «forma», pois nitidamente tudo o que os exemplos de Frankl mostram é que, quanto mais alto se estendem as galerias, mais rigorosamente a *forma* da igreja se aproxima da de um vestibulo. A referência a um «efeito espacial» é introduzida por uma prestidigitação, tal como o é, na seguinte passagem, a ideia de uma «experiência de espaço»:

Alberti queria acrescentar a S. Francesco em Rimini um edifício circular *maior* do que a nave e Michelozzo acrescentou um a Sta. Maria Annunziata em Florença. Este espaço, semelhante ao Pantheon de Roma, não está organicamente relacionado com a nave, embora realce a nossa experiência do espaço (⁶).

As razões desta apreciação são, *grosso modo* as seguintes: o coro circular da Annunziata é demasiado grande e mal iluminado e, em consequência disso, não entra numa relação fácil com a nave; não continua uma ordem estabelecida no resto da igreja e não conduz a um clímax ou resolução. Ao mesmo tempo, tem uma grandeza sombria própria dele e, embora exija ser visto como uma adição autodependente da nave, não é, de modo algum, desligado dela.

Duvido que, continuando esse comentário, fosse porventura necessário referir uma «experiência de espaço» (que espaço?), ou que se pudesse encontrar um uso para essa noção, que pudesse torná-la num instrumento crítico indispensável. No entanto, a doutrina do espaço continua a ser influente e o seu fascínio ainda precisa de explicação.

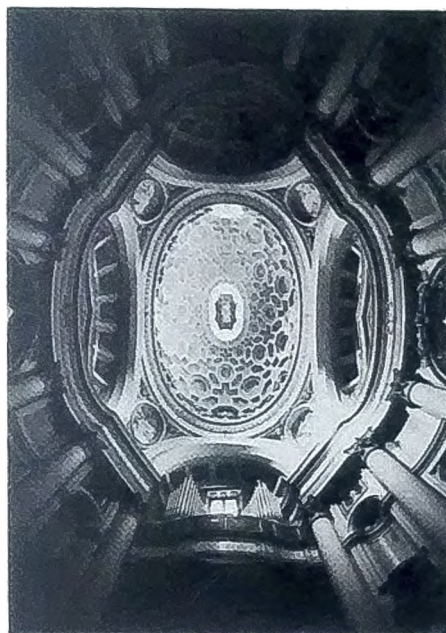


FIGURA 15: Francesco Borromini: S. Carlino, Roma, interior

Talvez se pudesse recolher uma explicação nas obras de Giedion, o principal advogado da doutrina, que usou aquilo a que se pode chamar, talvez, a retórica do espaço para fabricar as ortodoxias críticas do movimento moderno e formou assim as consciências de uma geração de estudantes de arquitectura (7). O *Space, Time and Architecture* de Giedion, talvez o tratado sistemático de arquitectura mais influente que foi produzido em anos recentes, exhibe todas as faltas a que me referi, juntamente com outras derivadas da relação jornalística do autor com a física moderna. (Assim, é levado a descrever a arte e a arquitectura modernas como proporcionando o «equivalente artístico de espaço-tempo», uma concepção que se desfaz assim que é aplicada e que pressupõe — o que é falso — que a dimensão do tempo é tratada por Einstein e Minkowski de forma equivalente às três dimensões do espaço.) Mas o traço interessante do seu uso da doutrina do espaço, é que consegue combiná-la com uma forma peculiar de análise histórica e que essa

combinação explica, em certa medida, a atracção da doutrina. Considere-se a seguinte passagem:

Há três fases de desenvolvimento arquitectural. Durante a primeira fase — a primeira concepção de espaço — o espaço era apresentado como estando na interacção entre volumes. Esta fase abarcou a arquitectura do Egipto, Suméria e Grécia. O espaço interior era desdenhado. A segunda concepção de espaço começou a meio do período romano... A terceira concepção de espaço estabeleceu-se no começo deste século com a revolução óptica, que aboliu o único ponto de vista da perspectiva ⁽⁸⁾.

O que é que significa dizer que o «espaço» do templo grego era «apresentado como estando» na «interacção entre volumes» (que volumes?), ou que os Gregos «desdenhavam o espaço interior» do edifício — que não pretenda querer dizer que eles nunca entraram ou tiveram prazer no que lá encontravam? (Odísseus, narrando o encontro com as almas dos mortos, faz, a certa altura, uma pausa para examinar a série silenciosa de rostos assombrados e iluminados pelas lâmpadas no «sombrio vestíbulo»; se há realmente um «sentido de espaço interior», está certamente aí na descrição de Homero (Od. XI, 333-4).) É claro que a estranha teoria de Giedion tem outra fonte para além da doutrina do espaço e que essa fonte proporciona uma nova energia e imposição. Pois a teoria foi associada aqui com o processo de reflexão que havia de tentar dividir a história do mundo em claros períodos sucessivos e encontrar a natureza e significado da arte na relação com o período de que deriva. Esta é a próxima grande confusão que temos de examinar.

KUNSTGESCHICHTE

A filosofia de Hegel determinou-se não só a explicar a estrutura do mundo e o alcance do conhecimento humano, mas também a estipular um sistema universal de sociedade humana. Determinou-se a seguir *a priori* o que a princípio parece ser o mais arbitrário e contingente de todos os factos observáveis — o fenómeno da história. Sob o caos superficial, ela pretendia ver os funcionamentos de uma necessidade espiritual, uma espécie de prova permanente de um momento da história vindo do precedente, que se move da premissa para a conclusão com todo o rigor e toda a clareza abstracta (para os capazes de a entender) de um teorema matemático. O lugar ocupado por esta teoria no pensamento contemporâneo é suficientemente explicado pelo valor consolatório, se não pela verdade. A História tende a ser vista mesmo hoje sob o aspecto da necessidade, e o mero facto de dois acontecimentos serem contemporâneos é olhado muitas vezes como manifestação de alguma relação real entre eles. Burckhardt, impregnado da metafísica hegeliana, começou um famoso exame do Renascimento italiano, procurando por todo o lado os anseios dominantes e a concepção unificadora. Parecia-lhe que cada obra de arte do período devia derivar a significação do mesmo espírito ou ideia fundamental. Wölfflin, aluno de Burckhardt, aplicou o método à arquitectura e

o aluno de Wölfflin, Frankl, passou-o a Giedion e a Pevsner. O resultado é que se tomou uma ortodoxia estabelecida do saber arquitectural inglês e americano, e enquanto a filosofia da história hegeliana foi frequentemente atacada, em particular por Popper, só muito recentemente é que as consequências dela na arte e na arquitectura foram examinadas criticamente ⁽⁹⁾.

Suponhamos, por razões de discussão, que a versão da visão hegeliana da história é verdadeira. É importante ver que ela não pode transformar-se numa base da estética, nem pode levar-nos à verdadeira importância da arquitectura. É claro que é raro que os praticantes da abordagem hegeliana tenham explicitamente pretendido dar essa base, e é raro, por exemplo, encontrá-los a escrever mesmo com a audácia e o espírito de Wölfflin, que:

(Arquitectura) é uma expressão do tempo na medida em que reflecte a essência corpórea do homem e os seus hábitos particulares de conduta e movimento, e não interessa se são leves e brincalhões, solenes e graves, ou se a atitude para com a vida é agitada ou calma; numa palavra, a arquitectura exprime o «*Lebensgefühl*» de uma época ⁽¹⁰⁾.

No entanto, a teoria hegeliana foi usada como a única base para uma apreciação estética por muitos críticos recentes ⁽¹¹⁾. As suas implicações são, por conseguinte, em grande parte assumidas como certas. Evidentemente, ninguém duvida que os homens compreenderam e apreciaram a arquitectura muito tempo antes de caírem sob a influência de Hegel, na verdade, muito tempo antes de ter sido possível ter uma visão «histórica» da arte. Mas pode ser ainda que, sempre que os homens tiveram um interesse «estético» em algum edifício — sempre que viram num edifício algo mais do que um dispositivo funcional — isso foi porque procuraram nele o «espírito» ou o «*Lebensgefühl*». E pode ser verdade que a melhor descrição desse «espírito» — e a descrição que o torna acessível a homens que não o partilham — seja uma descrição histórica, mostrando a relação com toda a forma de vida pela qual se exprimiu.

Ora pode argumentar-se que essa teoria tem de dar uma base inadequada à estética. Pois se um edifício manifesta o espírito da época, também os outros edifícios do mesmo tempo o fazem; e nesse caso, onde está a diferença entre os bons e os maus exemplos? Uma teoria de arquitectura que nada diga sobre o seu sucesso característico, não pode ser uma teoria da sua essência; logo, temos de encontrar uma resposta a essa questão. É normal a crítica na tradição artístico-histórica concentrar-se apenas nos produtos realmente grandes e obrigatórios de um período — considerem-se, por exemplo, os escritos de Giedion e Norberg-Schulz ⁽¹²⁾. Este hábito reflecte uma crença encoberta (raramente tornada explícita) de que é apenas a obra bem sucedida que verdadeiramente exprime o *Zeitgeist*, espírito ou «concepção dominante de espaço» ⁽¹³⁾; a obra mal sucedida é meramente inexpressiva. Mas tomar emprestado este conceito de expressão é abrir-se a certas objecções. Nada impede agora a sugestão, de que uma obra pode ter êxito, ocasionalmente

apenas, ao exprimir algo que não seja a sua realidade histórica, e derivar o êxito disso. Por exemplo, podia ter êxito, como a Westminster Cathedral, exprimindo o espírito de um mundo a que não pertence, ou exprimindo um aspecto que não tenha qualquer determinância histórica, como a toska simplicidade da cidade italiana no alto do monte. Na verdade, achamos que, como o funcionalismo, a tese artístico-histórica em breve perde a pretensão de generalidade, logo que ponha toda a ênfase no conceito desordenado de «expressão». Porque esse conceito mais não é do que um dispositivo crítico, um meio de associar uma obra de arquitectura a um significado, não dando um princípio geral de como se deriva o significado.

Em geral, por conseguinte, não é surpreendente descobrir que as visões do «historicismo» (como foi chamado ⁽¹⁴⁾) não são difíceis de obter; elas aparecem prontas juntamente com os axiomas da teoria. Quando Giedion descreve Pascal como um «mestre barroco noutra meio» (querendo dizer na Matemática) ⁽¹⁵⁾, o que realmente quer dizer é que o estilo arquitectónico conhecido, por várias razões, como barroco, calhou ser contemporâneo da obra de Pascal em Matemática. Não há nada a adiantar à comparação que a permitisse iluminar quer a natureza do célebre teorema de Pascal, quer o significado da arquitectura de Mansart. O mesmo se passa com a descrição da Villa Savoie como sendo particularmente apropriada à idade da Relatividade, sendo «muito literalmente... uma construção no espaço-tempo» ⁽¹⁷⁾. A sua prova disto é o facto pouco notável de que a vila pode não ser completamente compreendida de qualquer ponto de vista, um traço que partilha com expressões bem conhecidas da ética da relatividade, como a Lincoln Cathedral e o Taj-Mahal.

Para o advogado da *Kunstgeschichte*, a arquitectura é um entre muitos produtos culturais, que têm os seus próprios meios de transmitir um significado, mas não têm um significado único e peculiar para transmitir. À medida que um edifício adquire um significado pela interpretação artístico-histórica, é um significado que é, com toda a probabilidade, externo aos objectivos e natureza dele, um significado que podia ter pertencido a qualquer outro produto expressivo da época e que é apreendido por um acto de compreensão, que não dá precedência ao que é essencialmente, mais que acidentalmente, arquitectónico. Mais uma vez pode ser verdade que, em casos particulares e por razões particulares, possa ser valioso ver um edifício deste modo. Mas como um fundamento para a estética, a teoria é inútil, pois nega a si própria até a capacidade para *inquirir* o que é fundamental à nossa experiência de arquitectura — o que a transforma numa experiência de *arquitectura*. É por esta razão que o historicismo tende a apoiar-se tão pesadamente na doutrina do espaço, como essa mesma doutrina se apoia na análise histórica. A doutrina do espaço oferece a necessária descrição da experiência arquitectónica; a análise histórica é depois usada na crítica dela.

Como todas as doutrinas críticas, o método pode ser usado de forma sensível ou rude. E vale a pena notar uma particular rudeza, derivada do determinismo simplista associado por vezes à teoria hegeliana. Pensa-se

muitas vezes que, visto um edifício ser necessariamente uma expressão do espírito da época, a tentativa de construir no estilo doutra época tem de ser um exercício em «falsa consciência», uma tentativa para negar o que é necessário aceitar; é, como o demonstrou David Watkin ⁽¹⁷⁾, essa convicção foi um dogma recebido entre muitos críticos modernos, de Lethaby a Furneaux Jordan. Esses críticos assumiram sistematicamente que a tentativa de construir no estilo de uma outra época será necessariamente mal sucedida; e mesmo inteiramente imoral. Esta é a mais largamente apoiada de todas as apreciações críticas que a visão hegeliana fabricou, aparecendo na defesa de Giedion das formas do movimento moderno como as únicas adaptadas à realidade espiritual do homem moderno, e no influente ataque de Pevsner ao desejo (sentido, como aconteceu em quase todos os arquitectos sérios desde os gregos aos eduardianos) de construir no estilo de uma época precedente. Mas, esse determinismo espúrio perde a força logo que percebemos que o «estilo de uma época» não é um dado crítico, não é algo que se possa identificar antes das intenções individuais de arquitectos individuais. O historicismo não tem um método real pelo qual associe as obras de um dado período com o espírito nele dominante. O que pode fazer é reflectir na associação delas *depois* do acontecimento e tentar derivar, de uma compreensão crítica de edifícios individuais, uma fórmula conveniente com que resuma o seu valor. Segue-se então que não pode dizer nada antes da observação e não pode estabelecer um limite dogmático nem à escolha de estilo do arquitecto, nem ao objectivo expressivo dele. Há algo de verdadeiramente absurdo na tentativa de ordenar obediência a uma regra, que só pode ser formulada quando já é obedecida. Foi, por exemplo, só com o despertar de Perret, Maillart e os Bauhaus, que Giedion pôde começar a dizer o que o espírito do homem moderno exige da arquitectura. E seleccionando justamente esses arquitectos para os elogiar, estava, ao mesmo tempo, a legislar em desafio ao seu próprio método crítico. Com que fundamento, por exemplo, podia ele ignorar esse grande classicista, Lutyens, que se inseria tanto no seu tempo e dominara os materiais como qualquer dos arquitectos que Giedion elogiava? Podíamos legitimamente sentir-nos cépticos em relação à tentativa de descrever o estilo válido de uma época ou cultura, e cépticos também quanto à compreensão muito restrita da tradição arquitectónica que a análise determinista implica.

Fiz notar anteriormente a facilidade com que a doutrina do espaço e a da *Kunstgeschichte* podem ser combinadas. É vulgar encontrar uma obra crítica, por exemplo, da «concepção barroca do espaço», como se a descoberta dessa concepção fosse a principal finalidade da investigação crítica ⁽¹⁸⁾. Mais uma vez, como uma peça de *crítica*, essa combinação de pontos de vista pode provar ser frutífera. Ela decorre sem dizer que a ênfase na crítica da arquitectura barroca é muitas vezes insípida e dominada por *elichés*. Mas isso não significa que não haja verdade em perspectivas como a de o ideal barroco ser mais dinâmico que o do Renascimento, ou de a organização espacial de uma catedral inglesa ser mais desarticulada do que a de uma francesa. E essas observações podem ser, por vezes, relacionadas, de um modo iluminado, com

as convicções e costumes de que surgem os edifícios em particular. É perfeitamente razoável observá-las, não só no pormenor e estilo do último grande armazém do século dezanove, mas também numa «concepção de espaço» com que estes são associados. Não é absurdo, por exemplo, ver as escadas circulantes sob o telhado de vidro do Bon Marché de Paris, «tomando posse» do espaço que as rodeia (Figura 16) ⁽¹⁹⁾. É uma reflexão crítica adequada relacionar este acto de posse com o espírito prevalecente de consumo de massas que o edifício personifica e anuncia. O espaço da escadaria — sendo usado para a exibição de mercadorias — detém, a todo o momento, uma promessa de posse; e o movimento apressado, a decoração exuberante e a luz em cascata, tudo contribui para esse efeito atordoante de esplendor massificado, mas efêmero, que pode ser disputado por qualquer mulher ou homem.



FIGURA 16: L. C. Boileau: Bon Marché, Paris

Mas usar doutrinas deste género como instrumentos críticos também é perigoso. A doutrina do «espaço» pode, muitas vezes, simplificar a descrição da experiência arquitectónica a um ponto de quase vacuidade e a da

Kunstgeschichte empresta-se para o fácil fabrico de significações. O crítico pode, por isso, usá-las para avançar directamente de uma descrição de uma experiência para uma descrição do significado dela, sem qualquer compreensão séria do edifício que se propõe descrever. Este é, resumidamente, o método crítico de Giedion e dos seus seguidores, e se é necessário criticá-lo em tal extensão, é por causa da espantosa influência dessa escola.

KUNSTWOLLEN

Há um outro conceito teutónico, que deve ser mencionado nesta conjuntura — o conceito da *Kunstwollen*, da intenção artística prevalecente que cada obra de arte ou de arquitectura se supõe ter de exhibir. Os estigmas especiais do «historicismo» que considerámos, são, realmente, mais plausíveis quando considerados como casos especiais de uma teoria mais geral, a teoria de que as obras de arte devem a sua unidade e poder expressivo a alguma intenção ou ideia artística que as fundamenta, e que é o crítico que tem de descobrir essa *Kunstwollen* dominante ⁽²⁰⁾ e expor essa emergência nas formas concretas do trabalho individual. A análise histórica não é mais do que uma parte dessa descoberta crítica, embora possa ser, por vezes, uma parte necessária, como na associação de Panofsky do estilo gótico com a escolástica, ou na viva descrição de Ruskin do Palácio dos Doges ⁽²¹⁾. Este hegelianismo, mais geral e bastante vago, contém tanto de verdade e tanto do que é dúbio ou falso, que a análise dele será uma constante preocupação durante os últimos capítulos. Mas mais uma vez, não podemos considerar que dê uma explicação do que é próprio da arquitectura, ou mesmo uma explicação mais generalizada da actividade estética. E isso não é porque, como alguém podia argumentar, cometa a chamada «falácia intencional» — a falácia de ver e apreciar obras de arte não como elas são em si mesmas, mas só em relação com alguma «intenção» prévia do artista —, pois a ideia dessa falácia apoia-se num erro filosófico, o erro «cartesiano» de construir uma intenção e a principal expressão dela, como duas coisas completamente separadas ⁽²²⁾. É antes por a teoria ser vazia até podermos estipular uma explicação independente de interesse estético. Pois a «intenção» que o crítico descobre é especificamente uma intenção *artística*, que só pode ser descrita em termos de uma teoria ou concepção de arte. Assim, temos de requerer uma explicação de arte e arquitectura, antes de podermos compreender essa ideia e o conceito de «expressão» que é utilizado nela. Como veremos, palavras como «intenção» e «ideia», com as implicações mentais, subjectivas e orientadas pelo artístico, estão longe de nos serem forçadas como instrumentos necessários na descrição crítica da arquitectura.

PROPORÇÃO

Até as três doutrinas, acima consideradas, dominarem a discussão de arquitectura, os conceitos teóricos eram indicativos de forma muito mais

próxima do que descreveríamos intuitivamente como um ponto de vista «estético». Os teóricos do Renascimento estavam, evidentemente, bem cientes da multiplicidade dos padrões arquitectónicos e desde o princípio que estavam interessados na divisão de Vitruvius dos seus objectivos em *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, que Wotton traduziu como «comodidade, firmeza e deleite» (23). Mas ficaram ainda mais impressionados pela expansão de Vitruvius da terceira destas categorias em seis categorias separadas — as categorias de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*, às quais continuou a subordinar muitos outros objectivos arquitecturais. O consequente deleite na multiplicação dos termos «estéticos» pode ser testemunhado em todas as obras teóricas do tempo. Alberti referiu-se a muitas virtudes estéticas, incluindo as da *dispositio*, *numerus*, *finitio*, *collocatio*, *proportio*, do *aptus*, *concinatus*, *commodatus*, *proprius*, *decentus* e *decus*, todas elas registando subtilezas graduações de significação crítica. Mesmo o equilibrado Vasari era incapaz de escrever sobre arquitectura sem introduzir, no prefácio à terceira parte do *Vidas*, cinco padrões vitruvianos separados, os padrões de *regola*, *ordine*, *misura*, *disegno* e *maniera* (24). Mas, apesar desta aparente multiplicidade de objectivos estéticos, os críticos foram suficientemente obstinados na convicção de que por detrás das teorias de arquitectura do Renascimento reside uma única ideia dominante — a ideia de proporção — e que toda esta multiplicidade de termos estéticos se deve entender como nada mais sendo do que uma elaboração detalhada desse conceito (25).

A teoria clássica da proporção consiste numa tentativa de transferir para a arquitectura a noção quase musical de uma «ordem harmoniosa», dando regras e princípios específicos para a combinação proporcionada das partes. E podia pensar-se que, se essa tentativa fosse bem sucedida, daria uma clara análise, tanto da natureza do êxito arquitectural, como do valor da experiência que derivamos dela. Uma vez que as únicas regras de proporção concebíveis têm de ser geométricas, a essência da proporção (de acordo com muitos teóricos do Renascimento) tem de residir em relações matemáticas. Esta perspectiva parece ainda mais plausível quando combinada com as reflexões pitagóricas sobre a harmonia do universo, uma harmonia ilustrada na teoria matemática da consonância musical, atribuída a Pitágoras, e na cosmologia matemática que os neoplatonistas refinaram e propagaram através da Idade Média (26). Surge assim, aí, a ambição (uma ambição que ainda está presente na obra de Le Corbusier) de usar a matemática ao descrever o êxito arquitectural. Tanto da matemática como da arquitectura, obtemos como que um sentido de adequação: ao contemplar as relações dos números e as relações das partes arquitecturais, derivamos uma satisfação similar e um similar sentido da ordem intrínseca das coisas. A analogia entre a harmonia matemática e arquitectural, por conseguinte, permite-nos usar a primeira para compreender, imaginar e manipular a última. Além disso, o nosso sentido do que é adequado reflecte uma exigência mais profunda da ordem. Podemos ver as formas arquitectónicas como «adequadas», porque a arquitectura reflecte os desejos e respostas características da nossa natureza racional. A arquitectura ajuda-nos a ver o

mundo como familiar, como reflectindo a ordem e harmonia que encontramos em nós próprios: e algo de similar se passa, de acordo com os pensadores de uma casta de neoplatónicos e pitagóricos, com a matemática.

A minha finalidade não é expor este processo de pensamento completamente, ou introduzir o leitor na impressionante história dele. É suficiente dizer que a cosmologia pitagórica, e a visão da arquitectura que ela implica, não eram, de modo nenhum, uma invenção do Renascimento. A cosmologia tinha sobrevivido como um elemento dominante no pensamento cristão, a julgar pela admiração de Sto. Agostinho, Boécio e Macróbio pelos argumentos do *Timeus* e da *República*, em especial pelas versões destes que Cícero tinha transmitido. A total expressão arquitectural do neoplatonismo cristão não ocorreu no Renascimento na Itália, mas na França «medieval», em Chartres, onde coincidiu em lugar e tempo com a famosa escola de filosofia neoplatonista (27). Não era uma propriedade peculiar do «humanismo» renascentista que devesse procurar uma harmonia matemática secreta por detrás de cada forma de beleza arquitectónica: pelo contrário, esta foi a concepção de arquitectura mais popular, dos egípcios a Le Corbusier. Os construtores da catedral gótica estavam tão ansiosos por ilustrar a perfeição divina das relações matemáticas, como o estavam os construtores dos templos renascentistas, e muitas vezes, parece agora, usavam sistemas de proporção que correspondem perfeitamente aos sistemas dos sucessores (28). A surpreendente disparidade no estilo, enquanto podia parecer lançar dúvidas na validade universal da regra da proporção, como a essência do êxito arquitectural, serve para a confirmar de uma forma mais profunda, pois somos levados a suspeitar da existência de leis da proporção mais básicas do que os acidentes estilísticos de qualquer modo particular de construir, leis que definam alguns princípios comuns da prática arquitectural para serem seguidos por qualquer estilo bem sucedido. A ideia fundamental é, na verdade, bastante simples: certos arranjos de formas e linhas parecem particularmente adequados ou harmoniosos, enquanto outros parecem vagos, desproporcionados e instáveis. Por exemplo, o círculo e o quadrado têm uma propriedade de harmonia intrínseca, que os torna agradáveis tanto para construir, como para ver, enquanto as formas imperfeitas de outras figuras, quando aparecem como decoração ou partes arquitecturais, transmitem uma impressão de inabilidade ou discórdia, como as rodas de carroça mal executadas no transepto de S. Maria delle Grazie em Milão, que se comparam tão desfavoravelmente com a perfeição geométrica da rosácea gótica. Ora, o arquitecto, que precisa de combinar partes e secções contíguas, deve, por conseguinte, tentar descobrir, a partir destas simples e harmoniosas figuras, a lei matemática dessa harmonia e, assim, predizer todas as harmonias derivativas que, indirectamente, a reflectem. A beleza dos edifícios construídos de acordo com a lei resultante, será análogo à beleza da música ou da prova matemática. As relações matemáticas, portanto, podem ser usadas para predizer harmonias visuais e mesmo nas formas que não têm um paradigma matemático óbvio, podemos ainda assim discernir as *intimações* das relações matemáticas perfeitas, de que derivam. (Considere-se, por exemplo, a porta de

Serlio, ilustrada na Figura 17. Podíamos procurar explicar o efeito harmonioso dessa composição pelo facto da misteriosa intimação visual do quadrado perfeito envolvido na construção dela.)

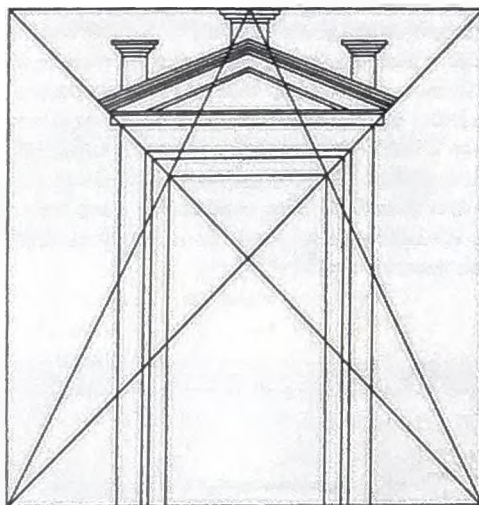


FIGURA 17: Porta de Serlio

A consequência imediata de qualquer teoria matemática de proporção é a presença de um sistema de proporção, uma regra ou um conjunto de regras para a criação e combinação das partes. O arquitecto pode, então, tomar algumas medidas básicas — ou módulos — das quais deduza todos os comprimentos e formas exibidos num edifício; as partes do edifício ficarão então necessariamente entre si numa relação matemática directa e inteligível. Esta ideia aparece em Vitruvius, foi claramente usada pelos medievais e foi reexprimida pela maioria dos teóricos do Renascimento. A teoria das Ordens, por exemplo, é usualmente associada a um sistema completo para a medição e combinação das partes arquitecturais e pode considerar-se um expediente para a construção de relações matemáticas precisas, que difundem a harmonia pela aparência visual do edifício, sem nunca ser espalhafatosamente declarada.⁽²³⁾ Mas essa teoria não está completamente morta; pode encontrar-se na concepção de Le Corbusier do Modulor, que ambiciona criar uma harmonia compreensiva a partir da compreensão dos paradigmas claramente matemáticos pelos quais um arquitecto deve começar.

Le Corbusier baseou o «módulo» de Vitruvius na *Golden Section* (bem conhecida dos gregos e a pedra angular de muitas provas euclidianas), e deduziu o «sistema» de medição da relação entre a *Golden Section* e as Séries Fibonacci, um velho e familiar resultado da matemática. É provável que os gregos deduzissem os sistemas de proporção de um modo semelhante e esta

ênfase renovada na *Golden Section* deve dar uma notável confirmação da analogia matemática ⁽³⁰⁾. Pois foi notado, desde o princípio, que o rectângulo formado pela *Golden Section* possui uma harmonia visual peculiar — na verdade é o rectângulo que, para o olhar normal, mostra a mesma estabilidade visual do quadrado. Isso pode ser observado, penso, no pátio do palácio de Quetzalpapalotl, ilustrado na Figura 18, em que uma entrada perfeitamente quadrada é flanqueada por duas entradas rectangulares construídas pela *Golden Section*. (Na verdade, toda esta fachada parece ser derivada das proporções exibidas por essas entradas. Um tal uso da famosa medida grega, combinado com a versão da bem conhecida composição grega do sem-estilo em antis, exibido numa civilização que nada conhecia da existência da Grécia ou de Roma, deve parecer dar uma confirmação ainda mais surpreendente da ideia de haver leis básicas de proporção na arquitectura, fundamentando todos os acidentes de maneira e estilo ⁽³¹⁾.)

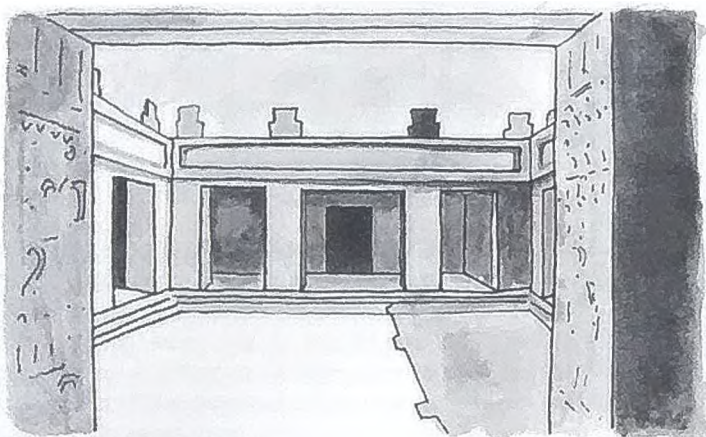


FIGURA 18: Pátio, palácio de Quetzalpapalotl, México

O rectângulo da *Golden Section* apresenta a razão $(1 + \sqrt{5}) \div 2$ (Φ , resumido). Isto obtém-se pelo facto de $1 + \phi = \phi^2$; além disso, se se tomar do rectângulo um quadrado formado pelo lado mais curto, o fragmento que fica é um rectângulo *Golden Section*. Essas propriedades conferem ao rectângulo uma misteriosa afinidade matemática com o quadrado, uma afinidade que, para os pitagóricos, explicava completamente a sua harmonia visual. E esses rectângulos, devido a essa propriedade matemática, podem combinar-se de várias maneiras, que levam à conveniente geração de ângulos rectos e ao «abrigo» de partes correspondentes: um exemplo é o que é dado pelo vão da Cancelleria em Roma, analisado na Figura 19 ⁽³²⁾. Claro que é imensamente satisfatório observar essas propriedades matemáticas e ainda mais satisfatório contemplar a harmonia visual que resulta delas. Não admira que a *Golden*

Section tenha oferecido uma tal inspiração aos construtores dos templos gregos, das catedrais góticas, dos palácios renascentistas. Não admira que Le Corbusier tenha tentado, num momento de mais do que uma vulgar megalomania, patentear a significação arquitectural dela como uma descoberta pessoal (³³). Para inúmeros arquitectos ela parecia dar a única medida básica, a medida que, difundida por todo um edifício, dá harmonia e humanidade ao todo.

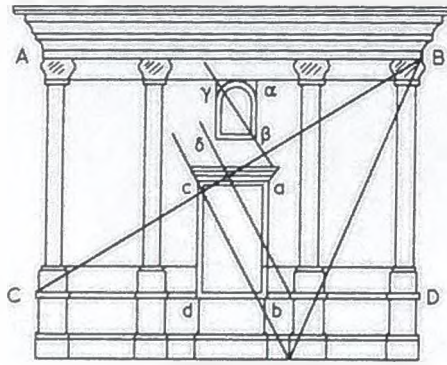


FIGURA 19. *Cancellaria*. Roma. vão do piso superior.

$$AB \div AC = ab \div ac = \alpha \beta \div \alpha \gamma = \phi$$

Mas apesar deste sentido quase universal de um paradigma matemático fundamental da arquitectura e da confiança muito divulgada num conceito de proporção que deriva dele, a teoria não oferece uma estética geral de construção. A primeira dificuldade nasce quando tentamos relacionar a proporcionalidade abstractamente calculada de um edifício com uma *experiência* concreta de proporção. É verdade que essa dificuldade podia não ter preocupado os teóricos do Renascimento, muitos dos quais estavam interessados em que os seus edifícios correspondessem a uma *ideia* de excelência, compreensível à mente humana, mas não necessariamente ao seu olhar. Mas não podemos ficar contentes com isso. Pois a questão que nos interessa é uma questão sobre o *aspecto* apropriado das coisas. Uma perfeita geometria da arquitectura podia mesmo permitir-nos deduzir leis do que é «adequado», no sentido de um cânone matemático para a combinação das partes, mas que garantia há de que sintamos um edifício como a própria expressão desse cânone matemático, ou de que possamos sempre usá-lo para prever a harmonia visual do resultado? É verdade que numa fachada, que pode ser imediatamente apreendida e de um único ponto de vista, as relações geométricas se impõem com um certo imediatismo e absolutismo. Ninguém tem muita dificuldade em ver os ocultos ritmos geométricos, por exemplo, na fachada de S. Maria Novella (Figura 5.). Mas se mudarmos para a consideração de formas tridimensionais, a dificuldade de compreensão visual pode tornar-se insupe-

rável. Considere-se, por exemplo, um dos mais influentes de todos os edifícios «matemáticos», a Sacristia Velha de Brunelleschi em S. Lorenzo, Florença (Figura 20). Ai as duas figuras perfeitas do cubo e hemisfério estão combinadas de tal modo que isso é imediatamente aparente por um estudo do corte ou das plantas. Mas nada na experiência do edifício precisa de sugerir essa perfeição: para o observador, o quadrado pode ser só aproximado e a cúpula ser pouco um hemisfério perfeito. Normalmente, a forma quadrangular de uma

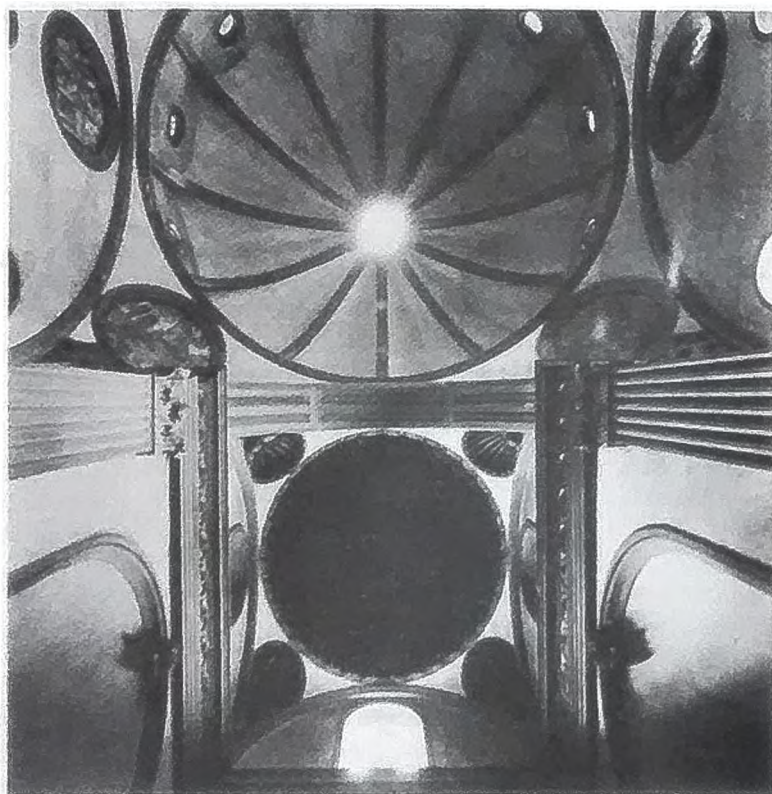


FIGURA 20: Brunelleschi: *Sacristia Velha*, S. Lorenzo, Florença

sala pode ser avaliada ficando no centro, para observar a equidistância das paredes; essa observação não se pode fazer na Sacristia Velha, visto que todo o centro da sala está ocupado por uma mesa de mármore massiva, que ali esteve desde, pelo menos, 1433 (quatro anos depois do edifício estar terminado). No entanto, a harmonia deste edifício é imediatamente evidente, muito antes de termos a certeza da base matemática.

O verdadeiro pitagórico não ficaria perturbado com essa objecção. Ele diria que a percepção de harmonia visual não é, em si mesma, um conheci-

mento de relações matemáticas: a matemática é inconsciente e pode ser usada para prever aquela *soave harmonia* a que aspirava Palladio ⁽³⁴⁾, mas não é uma parte do que é conhecido do espectador. Como escreveu Francesco di Giorgio, reflectindo em Palladio: «essas harmonias habitualmente agradam muito, sem ninguém, excepto o estudante da causalidade das coisas, saber porquê (*le ragione delle cose*)» ⁽³⁵⁾. Mas aí o problema não é só por as *ragione delle cose* não poderem ser descritas em termos pitagóricos (sendo claramente falsa a cosmologia matemática dos humanistas e dos precursores deles, os neoplatónicos), mas também por, interpretadas no sentido de Palladio, essas «razões» serem estritamente independentes da estética. Torna-se uma mera *descoberta* de que a proporção visual reflecte um esquema matemático, uma descoberta que podia ser derrubada pela primeira experiência contrária ⁽³⁶⁾. É logo que coloquemos a experiência da proporção em primeiro lugar, dando-lhe precedência sobre a sua «explicação» matemática, descobrimos não só que as leis matemáticas são inadequadas para relatar o que vemos, mas também que o conceito de «proporção» está, mais uma vez, imerso nas trevas, donde a teoria pitagórica parecia erguê-lo. A crítica pelos teóricos barrocos dos seus predecessores de espírito elevado foi subindo gradualmente ⁽³⁷⁾, e mais tarde retomada por Hogarth, na polémica *Analysis of Beauty* ⁽³⁸⁾. Como notou o arquitecto barroco Guarini ⁽³⁹⁾, o que é harmonioso de um ângulo não é necessariamente de outro, enquanto na música e na matemática a harmonia é harmonia seja de que ponto de vista. Como pode então uma teoria puramente matemática ser usada para prever uma «harmonia» que é, na essência, visual e dependente do aspecto do edifício de muitos pontos de vista no espaço? Certamente que esta dificuldade é séria. Considere-se a bela biblioteca de São Marcos, de Sansovino (Figura 21). A cornija imoderadamente alta deste edifício, fora do alinhamento com as Ordens Clássicas e com a geometria estabelecida na colonata é, todavia, necessária para a harmonia visual. De facto, a extensão ascendente da cornija é requerida precisamente porque não podia haver um sentido de proporção se isso não fosse feito. O comprimento da biblioteca e a posição dela na *piazetta* acarretam que seja impossível obter uma visão frontal conveniente, isto é, uma visão frontal em que se possa apreender totalmente a colonata. A única visão completa do edifício tem de ser obtida por uma aproximação de lado; a perspectiva requiere, portanto, que a cornija seja elevada, senão a colonata pareceria nada ter de substancial em que se apoiar. Aí a conseguida harmonia da aparência não é sinal de uma ordem matemática no edifício. E, na verdade, muitas vezes, é precisamente a procura de uma ordem matemática que leva à desproporção — que leva, por exemplo, à extensão do cilindro de Ste. Geneviève (o Panthéon) em Paris, com vista a cingir a composição dentro de um triângulo (veja-se Figura 22). O resultado não tem nada da estabilidade ou calma proporcionalidade do modelo (St. Paul) e, apesar das muitas belezas desta igreja, é difícil ver a cúpula de longe sem uma inexplicável sensação de mal-estar.

Estas observações dificilmente serão estranhas para os arquitectos da tradição de Serlio, a tradição que põe a perspectiva antes de qualquer coisa e



FIGURA 21: Jacopo Sansovino: Biblioteca de São Marcos, Veneza

que altera e emenda muito livremente no interesse da perfeição visual ⁽⁴⁰⁾. Mas servem para lançar a dúvida sobre todo o conceito de proporção. O que é que significa falar de uma composição «proporcionável», outra «mal-proporcionada», «mal-adequada» ou «desarticulada»? A teoria matemática falha precisamente porque não capta realmente o *significado* do conceito que se propõe analisar, mas, no melhor, apenas as ocultas *ragione delle cose*.

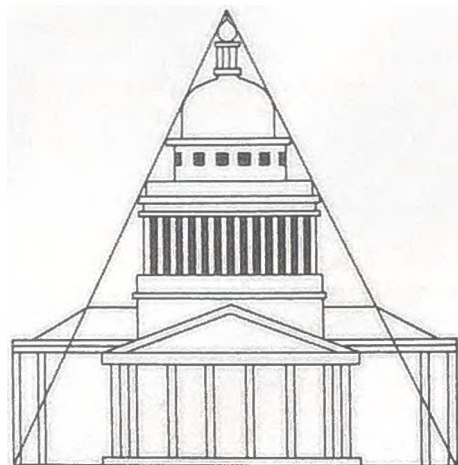


FIGURA 22: Jacques-Germain Soufflot: Ste Genevieve (le Pantheon), Paris

Estipular um «sistema de proporção» não é, em si mesmo, dizer o que significa «proporção», ou porque devemos valorizá-la, isto é, a não ser que o sistema possa realmente reclamar a validade universal, que lhe recusámos. O que notámos é que as regras da proporção são *a posteriori*: elas derivam, não do significado do termo, mas de um qualquer critério descoberto para a sua aplicação. Não nos dizem o que é, essencialmente, a proporção, mas só dão leis para a produzir, leis que, no melhor dos casos, apenas são válidas aproximadamente e de certos pontos de vista.

Mas então, o que é proporção? Quando reflectimos nesta questão, conseguimos ver que, longe de estipular uma base geral para a estética arquitectónica, o conceito de proporção requiere essa estética, se se quiser compreendê-lo. Isto pode ser ilustrado mostrando a dependência que existe entre o nosso sentido de proporção e o nosso reconhecimento do pormenor esteticamente significante. Descobrimos que o sentido de proporção e o sentido do pormenor são, de facto, inseparáveis e, embora as *teorias* do arquitecto palladiano possam parecer negar este facto ⁽⁴¹⁾, a prática raramente o faz. Em primeiro lugar, é evidente que estamos preparados para passar por cima do que são, do ponto de vista geométrico, manifestas incongruências, apenas desde que o nosso sentido do pormenor esteja convenientemente ocupado: considerem-se, por exemplo, as duas torres ocidentais de Chartres. De forma mais interessante ainda, somos mesmo incapazes de apreciar a harmonia da maioria das composições góticas, até podermos ver as correspondências, divergências e variações pormenorizadas entre as suas partes. Considere-se a fachada harmoniosa, mas assimétrica, do Ca d' Oro (Figura 23), uma composição que representa o ritmo subtil do gótico veneziano, no seu aspecto mais delicado e refinado. Não há simplesmente uma maneira de começar a descrever a harmonia deste edifício em termos matemáticos; nada que possamos reconhecer como uma explicação da sua proporcionalidade, podia realmente ignorar os pormenores variados, mas apropriados, das janelas, os ritmos ambíguos do traçado, a surpreendente nudez da parede com que se equilibra o portal de arco semicircular. Parece absurdo, em face deste exemplo, sugerir, que alguém possa abstrair do conhecimento de composições harmoniosas um qualquer conjunto de regras de pura proporção, que possam ser aplicadas independentemente do estilo, pormenor e ponto de vista. Claro que há padrões aceites de composição, que geralmente nos agradam, tais como as torres gémeas de uma entrada de uma cidade, uma composição imitada por razões simbólicas nas maciças torres a ocidente das catedrais góticas, e nas torres mais frágeis do barroco alemão e italiano ⁽⁴²⁾. Mas não há uma lei universal, uma lei para que esta composição tenha de ser sempre proporcionável, seja qual for a característica do pormenor ou o estilo em que se apresente. *Qualquer coisa*, afinal, está errada na fachada de duas torres de St. Sulpice, e não é uma falta de material ou de trabalho manual. Não será antes por o factício românico do estilo simplesmente falhar em dar força ao arranjo, de forma que a composição se desagrega? Podia também sugerir-se, com um crítico ⁽⁴³⁾, que a falha que notamos no zimbório de Ste. Geneviève seria

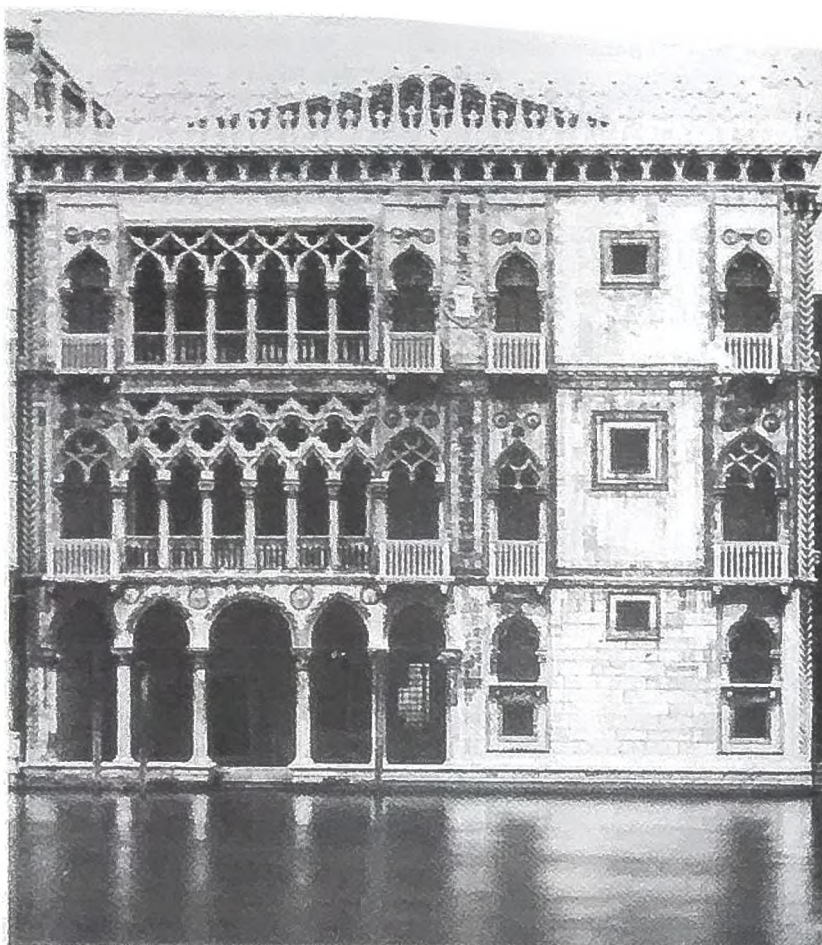


FIGURA 23: Ca d'Oro, Veneza, fachada

ultrapassada por uma disposição mais adequada do pormenor, pela inserção (como em St. Paul) de nichos ocasionais entre as colunas, de forma que a cúpula deixasse de «girar» tão desconcertantemente nas inseguras pernas.

Mas também não é apenas o sentido do pormenor que é necessário para essa conveniente apreensão de formas proporcionadas. Cada aspecto de interesse estético parece estar já envolvido na apreciação de um arranjo ser bem ou mal proporcionado e a ideia, de que o significado de «proporção» pode ser captado por um paradigma matemático, deve parecer afinal pouco menos que uma ingenuidade. Pugin escreveu mesmo que o uso de grandes pedras era, em si mesmo, suficiente para destruir a proporção ⁽⁴⁴⁾, uma apreciação que, sendo evidentemente de menos que validade universal, soa a verdade em muitas formas de alvenaria gótica e também, como o notou um escritor ⁽⁴⁵⁾,

em muita arquitectura rural não pretensiosa. E, para passar do que é o menor no edifício, para o que é maior: como podia alguém conseguir uma compreensão matemática da harmonia visual criada pela *piazza* de Bernini, com a extensão de colunas impondo unidade nas fachadas contrastantes de S. Pedro e do Vaticano; ou da harmonia dos degraus espanhóis ao subirem e incluírem a igreja da Trinità dei Monti, ou da Piazza del Popolo, que une as fachadas urbanas das igrejas de Rainaldi (⁴⁶), a grande porta de Roma, a igreja de S. Maria del Popolo e a verdura do monte Pinciano, numa magnífica extensão harmoniosa? O significado destas realizações arquitectónicas só pode ser entendido em termos de aglomeração casual de formas preexistentes. Nelas, a harmonia é um efeito de *décor* e, como tal, é o típico de toda a verdadeira proporção em arquitectura. Pois, que construtor pode dispensar um conceito de proporção e, contudo, quantos construtores podem arranjar um sítio, onde as exigências da matemática possam ser satisfeitas?

Nada disto pretende negar a utilidade da «proporção» como um conceito crítico, ou recusar a esse conceito um lugar fundamental na compreensão estética. Mas é precisamente porque a proporção é esteticamente tão fundamental, que temos de ter cuidado e ligá-la a uma definição explícita. Como veremos, Alberti era cuidadoso ao separar a questão do significado de «proporção» da teoria matemática da sua realização: a sua *definição* verdadeira só pode ser entendida em conjunção com toda a gama de termos estéticos que a acompanham, alguns dos quais mencionei no princípio deste capítulo. Compreender a proporção é compreender a harmonia, a adequação, o pormenor e a ordem apropriados. Só na estrutura de uma estética completa se pode descrever o significado destes termos. E só no fim das nossas investigações seremos capazes de voltar ao problema da proporção e, nessa altura, teremos deixado muito para trás a analogia matemática e as intrigantes especulações que dela derivam. E descobriremos que pouco há a dizer sobre o significado estético da proporção, até termos descido do nível de abstracção que a teoria matemática requiere. Quando tivermos descido, encontramo-nos com um conceito de proporção que, não só está muito diferente da sua encarnação no Renascimento, mas também já não pode ocupar, na crítica arquitectónica, o lugar soberano que noutro tempo possuiu. Até lá, contudo, temos de pôr o conceito de parte. Nem é suficientemente claro para estipular uma base para a crítica, nem suficientemente compreensivo para resumir toda a nossa experiência de arquitectura.

CONCLUSÃO

As teorias que considere neste capítulo são prematuras. Tentam chegar a princípios abstractos de êxito arquitectónico, antes de darem uma conveniente descrição da experiência que o qualifica. Evidentemente, se pensarmos que a análise do objecto lança luz na natureza da apreciação, temos então de considerar o objecto apenas na descrição mais ampla possível. Na linguagem da Escolástica, temos de definir não o objecto material, mas o formal, do

interesse e da apreciação arquitectónica: temos de encontrar a descrição segundo a qual um objecto *tenha* de ser visto e apreciado, se quiser ser apreciado como arquitectura (⁴⁷). Só deste modo começaremos a caracterizar o que é essencial ao nosso interesse pela construção. Nenhuma das teorias que discuti estabelece uma descrição «formal», pois cada uma delas ignora um traço da arquitectura que, tanto intencional como centralmente, é significativo. Além disso, cada uma pretende um estatuto *a priori*, que não o pode justificar, isto é, pretende caracterizar a essência da arquitectura e o núcleo da nossa experiência. Temos agora de pôr estas teorias de lado e ver se podemos aproximar-nos mais directamente desse núcleo central.

4

A EXPERIÊNCIA DA ARQUITECTURA

Porque é que há-de ser difícil descrever a experiência da arquitectura? ⁽¹⁾ Vimos, tocamos e movemo-nos entre edifícios, tal como vemos, tocamos e nos movemos entre outros objectos do nosso mundo. Decerto que então descrever a experiência arquitectónica é descrever os processos básicos da percepção. Seja qual for a dificuldade que essa actividade apresente, não é uma dificuldade para a estética da arquitectura, mas para a filosofia da percepção e nada de peculiar da arquitectura necessita de ser mencionado nessa filosofia. O que é peculiar da arquitectura vem por assim dizer, na fase seguinte: não é experiência, mas o agrado, que depende dela. Assim, alguém podia dizer que a forma fundamental do agrado arquitectural é simplesmente o prazer na aparência de qualquer coisa, e que a tarefa do arquitecto é construir algo que seja tão agradável de olhar como, ao mesmo tempo, funcional. A *experiência* real não está em questão; o que está em questão é o prazer que gera.

Essa sugestão é demasiado simples, pois não consegue tornar claro o que se entende por «prazer». Há edifícios de que parecemos derivar um prazer análogo ao sensual, edifícios como a célebre fábrica de cera de Frank Lloyd Wright, em que o efeito está concentrado num exterior alternadamente franzido e sedoso, pelo que o seu valor parece quase táctil. Mas é duvidoso que esse edifício possa representar a norma do interesse arquitectural, ou que este possa, de qualquer modo, ser descrito em termos sensuais. Há uma importante distinção entre prazeres sensuais e os que têm sido tradicionalmente ⁽²⁾ descritos como «estéticos». O prazer estético não é imediato à maneira dos prazeres dos sentidos, mas é dependente de, e afectado por, processos do pensamento. Como um exemplo do modo como o agrado da arquitectura pode estar tão dependente, considere-se a fachada fictícia. O nosso agrado por uma fachada é afectado quando ficamos a saber que, tal como a fachada das Escolas Antigas em Cambridge, é uma peça separada de cenário. A mudança no agrado é, aqui, uma reacção à ideia: a ideia de que o que vemos não tem um significado real como arquitectura. Esta dependência entre o sentido de beleza

e a compreensão intelectual exhibe-se em todas as artes. O prazer «sensual» induzido pelo som da poesia faz parte da nossa apreensão do significado dela e, mesmo na música, o prazer é totalmente governado pelo pensamento do que ouvimos. Temos um tipo de prazer diferente num *Leitmotiv* wagneriano, quando compreendemos todo o significado dramático, ou num tópicos duma fuga de Bach, quando seguimos o desenvolvimento musical: em cada um dos casos a ideia da composição total afecta o prazer retirado das suas partes. Exactamente da mesma maneira, o prazer arquitectural é norteado por uma concepção do objecto. Se assim não fosse, o argumento da hábil simulação não teria significado. O que quer que pensemos deste argumento, não podemos simplesmente negar que é significativo. Não haveria lugar, numa interpretação meramente sensual do interesse arquitectónico, para a visão de Ruskin de que um arquitecto só merece a nossa atenção se seguir a *Lamp of Truth*. Para Ruskin um edificio pode dizer mentiras sobre a intenção, significado e estrutura — pode mesmo dizer mentiras sobre o mundo — e isso é uma espécie de desonestidade tão ofensiva como qualquer outra que possamos descobrir num homem.

De forma semelhante, pensamos no agrado em questões arquitecturais como capaz de evolução e transformação pelo conhecimento: têm de se *conhecer* as Ordens de forma a ter um prazer total no edificios romanos; tem de se conhecer o significado dos detalhes esculturais para se ter prazer no Pórtico Norte de Chartres; tem simplesmente de se conhecer o uso de um edificio, se se quiser apreciá-lo convenientemente. Não existe tal coisa como um prazer puro, não mediado e sensual, em edificios.

Vai objectar-se que a ideia desse prazer «puro» não tem aplicação em qualquer caso, visto não haver um critério por onde possamos distinguir o prazer sensual do intelectual. Para um ser racional, *todo* o prazer pode ser absorvido nas operações de autoconsciência; para esse ser, todo o prazer é influenciado pela reflexão, sendo tão vulnerável à hesitação puritana, como realçado pela gulodice autoconsciente. A carne perde o sabor, quando ficamos a saber que é a carne de um cão favorito, as reminiscências qualificam o prazer do vinho e os prazeres sexuais, mesmo considerados isolados das relações humanas dependentes deles, variam com os pensamentos e as emoções pelos quais nos aproximamos deles. É verdade que este último exemplo serviu de parábola para a distinção entre deleite sensual e intelectual; ao mesmo tempo, contudo, muitos experimentaram o problema moral que deriva dele. Como é que o amor humano pode ser uma expressão da nossa natureza racional, quando tantos dos desejos que o determinam apenas procuram uma gratificação animal? Como podia Dante transformar um apetite transitório, carnal e mortal num exemplo do amor intelectual de Deus, e continuar a acreditar que esses dois amores eram essencialmente um e o mesmo? É a vivacidade desses exemplos, que nos persuade de que *há* uma distinção entre prazer sensual e intelectual; ao mesmo tempo, parecem só aumentar a obscuridade com que essa distinção é ensombrada.

Devemos começar, penso eu, pela distinção filosófica entre relações «externas» e «internas» (3). Especificamente, devemos distinguir as relações *causais* entre prazer e pensamento, das que são intrínsecas ou essenciais. Um pensamento pode extinguir o meu prazer no que como ou bebo; contudo, não tenho que estar a pensar no que como ou bebo, para experimentar o prazer; nesse caso devemos dizer que a relação entre prazer e pensamento é «externa». E desde que a actividade seja física, isso passa-se com qualquer actividade. Isso faz parte do que se *quer dizer* ao descrever um prazer como «físico». Um prazer é físico, quando a existência dele não requiere pensamento ou atenção de qualquer espécie, embora possa, ocasionalmente, resultar de, ou ser mudado por um pensamento. Uma consequência é que, no caso de prazeres «físicos», não falamos como se o prazer tivesse um objecto adicional à sua causa. Na verdade, um modo de pôr o problema moral do amor carnal é este: como pode o prazer sexual adquirir um objecto pessoal, como pode ele não ser apenas prazer com alguém, mas também prazer em alguém? Certos neoplatónicos e cristãos, acreditando que não se podia, negaram vigorosamente o papel do prazer sexual no verdadeiro amor humano. Seja qual for a verdade da doutrina deles, seria difícil negar a aplicação dela aos prazeres de comer e beber. Um homem não tem prazer *no* vinho, bebe apenas porque o bebe com prazer.

No caso do agrado arquitectónico, um acto de atenção, uma apreensão intelectual do objecto, é uma parte necessária do prazer: a relação com o pensamento é interna e, qualquer mudança no pensamento, levará automaticamente a uma redescção do prazer. Pois ela vai mudar o *objecto* do prazer, tendo aqui o prazer um objecto adicional à sua causa. É meu modo de pensar (de prestar atenção a) num edifício em especial, que define o que me agrada: portanto, o edifício não é meramente a causa de sensações de prazer (como quando corro a mão sobre uma magnífica parede de mármore), mas o objecto de atenção que dá prazer. Quando aponto para o meu companheiro, que está a apreciar o que considera ser o magnífico acabamento da coluna de mármore num qualquer vestibulo georgiano, que as colunas são de facto modeladas em escaiola, o prazer dele pode cessar prontamente. Se isso acontece, não é por eu ter trazido uma influência hostil, mas por ter removido o seu objecto. O agrado do meu companheiro estava fundado num equívoco — na verdade, *era* uma forma de equívoco, tal como o meu medo de um homem, que erradamente suponho trazer consigo uma arma, é um equívoco. Os prazeres sensuais nunca podem ser *equivocos*, por muito errado que possa ser, num dado caso, procurá-los.

Podemos, então, começar a nossa investigação por uma distinção (porque ainda só parcialmente caracterizada) entre prazeres sensuais e intelectuais. O prazer na arquitectura pertence a esta última classe, em parte porque a experiência da arquitectura está dependente de uma concepção do seu objecto. Mas, ao elucidar essa relação de dependência, teremos de considerar certas questões difíceis na filosofia da percepção. Tentarei mostrar que a experiência da arquitectura não é, de modo algum, a simples questão que pode parecer. Ver um edifício como arquitectura não é o mesmo do que vê-lo como uma

massa de alvenaria. Há uma distinção, que tentarei clarificar, entre percepção vulgar e percepção «imaginativa»; vou argumentar que a experiência da arquitectura é essencialmente do último tipo e que esse facto deve determinar toda a nossa maneira de compreender e reagir aos edifícios. Temos de começar, contudo, por tentar dissipar alguma da obscuridade presente na asserção de que a experiência de um edifício depende de uma concepção do seu objecto.

Uma grande fonte desta obscuridade reside na dificuldade em separar o «pensamento» ou «concepção» envolvido na compreensão arquitectónica, da experiência que a acompanha ou — mais exactamente, embora menos lucidamente — a incorpora. Não é tanto eu pensar num edifício de certa maneira — como frágil ou sólido, honesto ou enganador; é antes eu *vê-lo* dessa maneira. A minha experiência de um edifício tem um carácter inerentemente interpretado e a «interpretação» é inseparável do aspecto que o edifício tem. Para dar um exemplo: é claro, pela narrativa de Abbot Suger do edifício de St. Denis ⁽⁴⁾, e pelos estudos históricos recentes do estilo gótico, que os arquitectos das igrejas góticas eram motivados por uma relação discernida entre a igreja acabada e a Cidade Celestial da especulação cristã ⁽⁵⁾. Sir John Summerson sugeriu ainda que o estilo gótico aspira a um certo efeito de acumulação ⁽⁶⁾. Cada grande igreja pode ser considerada como uma concatenação de pequenas estruturas, de edículas, combinadas como arcos, capelas, janelas e espiras e pode assim ser vista mais como uma cidade congregada do que como uma única entidade minuciosamente subdividida. E na verdade, quer *devamos* ou não ver uma catedral gótica desta maneira (em vez de em termos do movimento ascendente sempre aspirado que, noutro tempo, parecia tão notável), decerto que podemos vê-la assim, como uma acumulação de edículas, com a forma de uma cidade harmoniosa de partes contíguas. Mas a «interpretação» aqui não é um «pensamento» que seja separável da experiência — está lá *na* experiência, como quando vejo como uma cara os contornos de uma imagem de um *puzzle*, ou o homem na lua.

Ora há um ponto familiar, feito tanto por filósofos como psicólogos (embora em termos diferentes, conforme o indivíduo e a escola a que pertence) de que, na percepção, a experiência e a interpretação (ou o preceito e o conceito) são inseparáveis. De facto, a verdade aqui não parece ser meramente empírica, uma questão da psicologia — não, pelo menos, se isso significa sugerir que era uma descoberta científica, que tinha de ser confirmada por experimentação ⁽⁷⁾. Em certo sentido, aí não podia mesmo *ser* uma experiência perceptual, que também não seria o exercício de uma capacidade conceptual. Há, na própria ideia de experiência conceptual uma unidade e organização postuladas que não podem ser removidas dela e, para descrever essa unidade, é-se obrigado a empregar conceitos de um mundo objectivo e aplicá-los de acordo com isso. Para dizer como é a minha experiência, tenho de dizer como me parece o mundo. E isso é usar o conceito de um mundo objectivo. E nesse caso, a perspectiva de que o conceito e o preceito são

inseparáveis, começa a parecer uma verdade necessária, uma consequência lógica da própria tentativa de descrever as nossas percepções.

Kant, que foi talvez o primeiro filósofo a colocar a ênfase conveniente nesta verdade (uma ênfase, que mudou todo o curso da Filosofia moderna), caracterizou a relação entre experiência e conceito como peculiarmente íntima. No entanto, ele sentiu que, em certo sentido, ela podia ser revelada, ao postular uma faculdade pela qual a sensação e o conceito estão unidos. A essa faculdade deu o nome de «imaginação» ⁽⁸⁾ e encontrou precisamente a mesma faculdade a funcionar na apreciação estética, residindo a diferença no facto de, na percepção normal, a imaginação ser limitada pelas regras da compreensão, enquanto no gosto estético é «livre». Vale a pena examinar esta teoria da imaginação com mais pormenor; ela vai levar-nos à segunda fonte de obscuridade, na ideia de que a experiência da arquitectura implica um pensamento ou concepção do seu objecto.

Ora, de facto, desde o século dezoito, a imaginação tem sido o conceito dominante na teoria estética. Desde Kant até Collingwood, encontramos a mesma tentativa de unir o estético com o resto da nossa experiência, sob uma faculdade mental única; e a palavra «imaginação» tem sido habitualmente escolhida para a indicar. E isso não é surpreendente. Desde o princípio do Iluminismo, a imaginação era estudada não só na estética, mas também na metafísica e na teoria do conhecimento. Nem Hume nem Kant consideravam que houvesse algo de especial nela, nem a consideravam desigualmente distribuída entre os homens. Para ambos, era a imaginação que juntava os dados dispersos dos sentidos numa imagem padrão do mundo. Ela dá-nos as nossas crenças sobre o passado e o futuro e a consciência do que é possível sem a qual não pode haver conhecimento do que é ⁽⁹⁾. Enquanto é dada a voos ocasionais, a imaginação é mais habitualmente encontrada encerrada na gaiola da compreensão comum, falando pacificamente as banais observações do mundo.

Kant, em especial, deu o ímpeto para esta teoria «geral» da imaginação. Via-a como uma capacidade exercida em cada acto de percepção, uma força activa na formação de cada imagem e de cada estado cognitivo. Mas há também uma teoria «especial», associada a Sartre e Wittgenstein ⁽¹⁰⁾, de acordo com a qual a imaginação só está manifesta em certas formas especiais de percepção, imagens e pensamento. Por exemplo, é um acto de imaginação ver um rosto num quadro (desde que implique ver o que se sabe que não está lá), enquanto não é (como regra) um acto imaginativo ver um rosto em algo que se sabe *ser* um rosto. Nesta perspectiva também, a memória, embora envolva imagens, não é um exercício de imaginação, pois não inclui o elemento especial de pensamento criativo, que é o único a merecer esse nome.

Ora a disputa entre as duas teorias pode parecer verbal; de facto é mais séria. Se adoptamos a teoria geral, então, como Coleridge (que nisto estava muito sob a influência de Kant) e como Hegel ⁽¹¹⁾, achamos que a experiência da arte já não é problemática. Na experiência imaginativa são exercidas precisamente as mesmas capacidades que são reveladas na percepção vulgar.

Não há, portanto, problema em mostrar como a primeira pode iluminar a segunda e a segunda dar satisfação à primeira. Se adoptamos a teoria especial, contudo, a estética, como veremos, torna-se mais difícil.

É de facto difícil aceitar a teoria geral. Pois o que podia significar dizer que há uma única faculdade exercida ao ver, lembrar e imaginar e que «imaginação» é o nome conveniente para ela? Com certeza, só pode querer dizer que o processo, que se vê muito claramente no acto de imaginar, é também um ingrediente necessário de toda a percepção. Mas o que é esse processo? Uma característica da imaginação é implicar a reflexão sobre um objecto imaginário, um objecto que se pensa como não existente. Na memória e na percepção, contudo, o objecto é pensado como *real*: ver é acreditar. É necessária uma boa discussão se quisermos encontrar uma semelhança entre imaginação e percepção que seja mais notória do que esta diferença tão evidente.

Além disso, a imaginação mostra-se de várias maneiras: em imagens, em contar histórias, em ver coisas como um rosto numa nuvem ou acção num quadro, onde o que é visto é também visto como não existindo. Pode mostrar-se ⁽¹²⁾ que há importantes semelhanças entre estes processos e que cada um deles é criativo de um modo que a percepção normal não é. Aqui o objecto mental não é «dado», da mesma maneira que o objecto de crença é dado, como um facto acerca do mundo, mas antes «posicionado». Na imaginação resiste-se, de certo modo, às pressões da crença e o pensamento atinge uma liberdade que normalmente não pode ter. Assim, posso pedir-lhe que imagine que há vida em Marte, e você pode obedecer-me livremente; mas não podia pedir-lhe que acreditasse, que a visse ou que se lembrasse dela.

Ora o argumento para dizer que há um único processo de imaginação envolvido em toda a percepção, imagens e lembranças parece consistir apenas na asserção (indubitavelmente verdadeira), de que nesses processos mentais o pensamento e a experiência são inseparáveis. Mas supor, portanto, que há uma faculdade («A Imaginação») envolvida em forjar a relação entre eles, é não conseguir levar a sério o facto de que eles *são* inseparáveis. Não há acesso à experiência ou qualquer maneira de a descrever ou classificar a não ser através do conceito com que está imbuída. Porque é que isso é assim, não está em questão; pois, que assim é, já se concordou. Não é, como pensava Hume ⁽¹³⁾, que primeiro temos percepções e as unimos depois imaginativamente, formando o conceito de um objecto por um processo de construção a partir de aparências fragmentárias. Pois uma aparência é um conhecimento de como as coisas aparecem; só pode ser descrita com o conceito da coisa que aparece. Se podemos falar de uma «síntese» de aparência para o conceito de um objecto, é, na terminologia de Kant, uma síntese «transcendental», o que quer dizer, uma síntese que se pressupõe na própria tentativa de o descrever. Não é, então, um *processo* genuíno, que começa com dois ítems e os combina para formar um terceiro.

Ora, ao considerar este tema em discussão, da relação entre imaginação e percepção, é uma tentação propor um método de introspecção. As pessoas são

capazes de sentir que a imagem da memória e a imagem imaginativa, por exemplo, são, em certa medida, semelhantes, quer dizer, se as observarmos suficientemente de perto, apresentarão a mesma aparência ou a mesma organização. Mas esse modo de conceber a questão é altamente litigioso. É muito enganador falar de factos que podem ser *descobertos* por introspecção. Pois, o que é este processo de «introspecção»? E que garantia há de que uma imagem que submeto a introspecção seja semelhante a uma que não submeto? Como sabemos que a própria introspecção não faz uma diferença vital (e, necessariamente, impossível de descobrir) dos conteúdos da mente? Se ignorarmos a introspecção, somos certamente levados a concluir, que a característica principal de uma imagem, aquela que determina a sua natureza como acto mental, é a relação com o objecto. Uma imagem não é um objecto de atenção, mas antes um modo de atenção a outras coisas. Não é tanto uma coisa com propriedades a descobrir, como um modo de encarar as propriedades do objecto. A imagem, pode dizer-se, é totalmente transparente.

Se aceitamos ou não a teoria geral da imaginação não é o meu principal interesse neste capítulo. Mas o meu interesse vai ser distinguir o que vou chamar «percepção imaginativa» — exemplificada na compreensão de um quadro, onde o objecto de percepção é visto como irreal — da percepção «literal». Mas, podia perguntar-se: se rejeitamos o uso de introspecção, como se pode fazer essa distinção? É aqui que certos filósofos podiam ter recorrido ao método da «fenomenologia», um estudo proposto por Husserl, Sartre, e Merleau-Ponty, embora nunca descrito claramente por qualquer dos seus seguidores ⁽¹⁴⁾. A fenomenologia é considerada como sendo análoga, embora distinta, da introspecção. É análoga à introspecção por ser um método onde o sujeito determina a natureza dos *seus* pensamentos e experiências. Mas é diferente por registar não as verdades acidentais sobre a experiência, mas as verdades essenciais. É suposto a fenomenologia dar-nos a essência de um estado mental e não as suas relações externas.

Algumas maneiras de expressar a ideia de uma «fenomenologia» da percepção são intoleravelmente «cartesianas». Isto quer dizer, fazem supor que os resultados da fenomenologia são resultados que estabeleço apenas para mim próprio e que não posso verificar na experiência dos outros. Um filósofo, contudo, devia ser prudente com a sugestão de haver importantes resultados a obter pela observação da minha experiência, abstraindo de qualquer sentido de como eu poderia descrever a experiência de outros homens ou do mundo público que eles e eu habitamos.

Para encontrar a «essência» dos nossos estados mentais temos de olhar não para dentro, mas para fora, para a sua expressão em actividade e em linguagem, para as práticas publicamente reconhecíveis em que tomam vida. Só o que é publicamente acessível pode ser publicamente descrito e é apenas o que é publicamente acessível que é importante: nada mais, e gostaria de o advogar, pode fazer diferença nas nossas vidas ⁽¹⁵⁾.

Mas há ainda qualquer coisa que fica do método da fenomenologia e que é de importância considerável para o presente estudo. Isso ficará claro à luz do

que penso ser uma objecção conclusiva a qualquer teoria que pretenda derivar a essência da experiência de um estudo do caso na primeira pessoa. Esse estudo não nos pode apresentar a essência da experiência, mas apenas as peculiaridades da experiência *autoconsciente*. Na análise fenomenológica, o «eu» está já posicionado. Mas se assim é, como podemos ter a certeza de que a fenomenologia nos dá realmente uma descrição de processos, que podiam existir na ausência de um *ego*, processos para os quais não há um «eu» e uma reflexão? Ora a percepção não requer um «ego», no sentido implicado no uso do «eu», pois há percepção que não é autoconsciente. O *ego* é uma construção social elaborada e o conhecimento de mim mesmo como «eu» é um corolário das minhas relações com outros ⁽¹⁶⁾. Ao meu cão, não sendo nesse sentido um *zōon politikon*, têm de faltar tanto o conhecimento como o conceito de *ego*: no sentido normal, ele não tem *ego*. Portanto, não pode haver fenomenologia da sua experiência. No entanto, ele vê-me no jardim, ouve-me a chamá-lo, cheira-me quando se aproxima. Por outras palavras, tem experiência perceptual, tal como eu. No entanto, embora a maioria dos animais tenha percepção, só alguns animais imaginam. A imaginação é, de facto, própria dos seres autoconscientes, seres cujas capacidades intelectuais transcendem a fixação ao imediato que é característica da existência meramente animal.

Estabelecer o último ponto, seria demolir a teoria geral da imaginação. Pois se se continua a insistir que há um processo comum envolvido em toda a percepção e experiência, então tem de se continuar a dizer ou que esse processo não é idêntico ao da imaginação, ou que o é, e que o meu cão, que carece de imaginação, não pode ver. E é clara a alternativa que temos de escolher. Mas, temos que aceitar este último ponto? Parece-me que sim. Pois se admitimos a existência de estados mentais que não são inerentemente autoconscientes, estados mentais como o do meu cão, que não têm realidade fenomenológica, temos de admitir então que a imaginação não é uma das capacidades que um ser não autoconsciente possa ter. Mostrar isto é mostrar o que é válido, bem como o que o não é, no método da fenomenologia.

Está errado dizer que os animais têm experiência imaginativa, porque nunca poderíamos ter bases para atribuir imaginação a uma criatura que carece de capacidade de reflectir na sua própria experiência. Aplicar o conceito de imaginação à experiência animal é usar o conceito na ausência de qualquer comportamento que o pudesse descrever: é falar redundantemente, usando um conceito complexo, onde um mais simples serviria. O conceito simples é o de percepção «literal», percepção que é subordinada à crença. Assim, consideremos como é que chegamos a atribuir percepção aos animais. A principal razão para o fazermos é reconhecermos relações causais entre coisas no mundo e nas crenças dos animais. Um rato esconde-se por detrás duma pedra, e isso ocasiona que o gato, que está a espreitar, acredite que um rato está escondido atrás da pedra. Estabelece-se um padrão de relação causal entre o ambiente e a informação; é este padrão que temos presente quando dizemos que os animais têm percepção de coisas e é por essa razão que podemos usar o conceito de percepção para explicar um comportamento de um animal ⁽¹⁷⁾.

Ora consideremos o caso de um ser autoconsciente. Neste há uma capacidade adicional de reflectir na experiência, de interpor, entre a experiência e a crença, pensamentos que não são determinados por nenhuma delas. Vou explicar o que quero dizer por meio da música, o que vai levar-nos de novo à experiência da arquitectura e serve, assim, para mostrar que a experiência da arquitectura não pertence à percepção literal, mas à imaginativa. E vou afirmar que os animais não conseguem ouvir música, visto que ouvir música é exercer uma espécie de compreensão imaginativa, de que os animais são desprovidos. Pode parecer absurdo dizer isto, uma vez que implica o corolário de os pássaros não cantarem. No entanto, penso que isso é verdade.

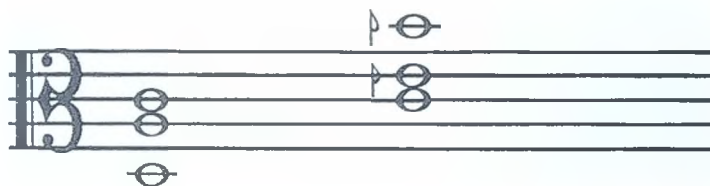
Vamos convir (o que parece incontroverso) que os pássaros, tal como os gatos e os cães, podem ver e ouvir. Como descreveremos o que eles ouvem? Isto parece uma simples questão, até compreendermos que a frase «o que é ouvido» é sistematicamente ambígua. Pode referir-se ao som que é ouvido, ou ao modo de o ouvir (a aparência). E, visto que os pássaros, tal como os homens, podem sofrer ocasionalmente de alucinações e percepções erradas, o modo como ouvem pode não corresponder ao modo como as coisas são ⁽¹⁸⁾. Como descreveríamos, então, o modo como as coisas soam a um pássaro? Se pudermos responder a essa questão, saberemos então que a análise fenomenológica (construída como análoga à introspecção) é desnecessária para descrever aparências, visto não poder haver uma fenomenologia da experiência de um pássaro ⁽¹⁹⁾.

De facto, podemos responder a essa questão porque podemos reconhecer, pelo comportamento de um pássaro, a sua possibilidade de distinguir os diferentes sons. Nessa base, podemos atribuir certas classificações ou «conceitos» ⁽²⁰⁾. Por exemplo, um pássaro pode fazer a distinção entre o Dó médio e o Dó sobreagudo (e podemos descobrir isso imediatamente se ele tomar o primeiro como um aviso e o segundo como uma marca territorial). Poderíamos dizer que esse pássaro numa dada ocasião, confundiu o Dó agudo com o Dó; por outras palavras, podemos descrever «como» ouve um certo som, sem querer dizer que o som real corresponde à experiência dele. No entanto, a nossa descrição da forma como as coisas aparecem ao pássaro é limitada por uma explicação insuficiente de como elas são. No mundo do animal, as possibilidades da aparência são determinadas pelas de crença e as crenças que atribuímos a animais dependem das nossas classificações dos objectos de crença, sendo essas classificações, por sua vez, subordinadas à actividade de explicar o comportamento animal. Para um ser humano, contudo, o mundo da aparência reage também à reflexão autoconsciente. O modo como as coisas nos aparecem pode não ser captado exactamente por uma crença em como elas são e não o é certamente por qualquer descrição cientificamente aceitável destinada apenas a explicar o nosso comportamento.

Isto torna-se claro quando consideramos a distinção — aparente para um homem, mas não para um pássaro — entre um som e uma nota. Ouvir uma nota é como ouvir uma palavra — é ouvir um som imbuído de implicações. (Ao ouvir a palavra «passear», o meu cão sofre uma excitação pavloviana; mas

o som não é para ele o que é para mim, o ponto de intersecção de muitos significados.) Quando ouço uma nota, ouço um som que está impregnado de significado musical: sugere harmonia, melodia e movimento. Considere-se o mais básico destes fenómenos, o fenómeno de movimento musical. Se ouço duas notas, por exemplo, o Dó médio seguido do Lá, o que ouço, falando literalmente, são dois sons separados por um intervalo de sexta maior. Essa descrição literal pode também caracterizar a experiência de um pássaro. Ao contrário do pássaro, contudo, eu posso ouvir também um movimento de Dó a Lá. Existe algo que começa na primeira nota e cresce para a segunda. Se não pudesse ouvir esse movimento, não podia ouvir a melodia ou sequência: seria surdo para a música. Mas, *o que é que se move?* Para respondermos a essa pergunta, podemos deparar com um beco sem saída; pois, literalmente falando, *nada* se move. Há uma nota e depois outra; o movimento, contudo, exige *uma* coisa, que passa de um lugar para outro ⁽²¹⁾.

Pode surgir aqui um certo cepticismo, em resposta ao pensamento de que a música é constituída, em certo sentido, como uma dimensão espacial. E se a música é uma forma de espaço, devia haver movimento no espaço musical. Há distâncias mensuráveis na música e, neste aspecto, o espectro musical constitui uma dimensão genuína e não uma mera gradação. É por esta razão que pode haver um «espelho» no espaço auditivo. Os dois acordes seguintes espelham-se um ao outro:



e como todas as imagens de espelho formam «contrapartes incompatíveis». Não se podem trocar no espaço de forma a coincidirem exactamente, apesar das relações espaciais entre as suas partes serem precisamente as mesmas. Kant foi o primeiro a referir esta característica notável da «dimensão», que a distingue da mera gradação de propriedades e que constitui parte do que queremos dizer quando dizemos que o espaço é algo *em* que as coisas ocorrem e não uma propriedade que as coisas possuem ⁽²²⁾.

Mas, apesar desta analogia com o espaço, temos de reconhecer que o espaço musical é de tal modo diferente do espaço vulgar que impede qualquer interpretação literal do conceito de movimento musical. Uma vez que há duas propriedades essenciais do espaço físico, pelo menos uma delas tem de estar ausente do espaço musical. Veremos que este facto apresenta uma dificuldade importante para qualquer teoria do movimento musical. A primeira proprie-

dade é que dois indivíduos não podem estar no mesmo lugar ao mesmo tempo, (um axioma de grande significado filosófico, embora permita certos contra-exemplos bastante peculiares) (23). E isso é verdade no espaço musical? É difícil responder e a dificuldade é igual à de decidir quais são as entidades individuais que *ocupam* espaço musical. Suponhamos que um violino e uma flauta tocam em uníssono. O resultado é uma nota ou são duas? Se são duas, então é claro que o nosso axioma de espacialidade é transgredido. Talvez devêssemos, então, dizer que só há uma nota cuja cor ou timbre depende do modo como foi produzida, mas cuja identidade depende apenas do tom. Suspeito que surgirão muitas dificuldades se tentarmos individualizar as notas pelo tom, independentemente do modo como foram produzidas porque isso transgride uma maneira consagrada de contar as notas na música. Mas, mesmo que possamos aceitar a sugestão, só serve para exarcebar a segunda assimetria com o espaço físico: nenhum indivíduo pode estar, no espaço auditivo, em dois lugares diferentes em tempo diferente. Porque a característica individual que uma nota — o tom — é precisamente o que determina a sua localização «espacial». Não é possível separar a nota do lugar que ela ocupa. Torna-se necessário dizer que a mesma nota podia ocorrer noutro tom; logo, se as notas são as individualidades fundamentais no espaço musical, nada no espaço musical se pode realmente *mover*. Mas isto contradiz o nosso juízo de que a música é uma forma de movimento.

Como resolver essa contradição? Uma sugestão seria esta: ignorarmos as pretensões da música a qualquer espécie de organização espacial e aceitarmos simplesmente que nada na música se move realmente. O que ouvimos na música não é movimento visto não haver espaço e objectos que se movam nele; ouvimos apenas processos, acontecimentos que surgem no tempo, mas não mudam de lugar. Mas, seguir essa linha seria descrever mal a experiência musical. Pois os sons, pertencem também a processos — na verdade, *são* processos. Os sons podem combinar-se sequencialmente e ouvirem-se em sequência, mesmo quando não são ouvidos como música. Quando ouvimos música, ouvimos algo mais do que uma sequência; ouvimos movimento, movimento não no espaço, mas só no tempo (v. T. S. Eliot, *Four Quartets*, I, V). E, porque ouvimos esse movimento somos induzidos a descrever *lugares* no espaço musical; falamos de uma melodia dirigindo-se para ou afastando-se desses lugares. Estas metáforas espaciais não são acidentais; elas são essenciais à fenomenologia do que ouvimos. É uma verdade fenomenológica que a música se move, mas é uma verdade que não corresponde a uma realidade física. É difícil, portanto, ver que pudéssemos alguma vez usar este conceito de movimento musical ao descrever a experiência de um pássaro. O «movimento» que é da essência da música, não é um objecto próprio da percepção literal. Dizer que o movimento musical é um facto fenomenológico, é dizer que é um facto sobre a experiência de um ser que se pode reflectir na sua própria experiência. Se há um estudo válido da fenomenologia, é na descrição do que é próprio da autoconsciência, na descrição daquele resíduo de fenómenos que sobrevive quando toda a crença e experiência literal foram

subtraídas. As aparências, que constituem a percepção literal, só serão caracterizadas em termos das crenças expressas nela e não podemos ter bases para atribuímos a uma criatura mais crenças complexas do que as estritamente necessárias para explicar o seu comportamento. Ao explicar o comportamento dos pássaros é impossível invocar o conceito de movimento musical, visto esse movimento não ser uma parte constituinte da realidade em cujos termos se devem explicar o comportamento e as crenças do pássaro. O movimento musical não faz parte do mundo material e, portanto, não é algo que o pássaro possa conhecer. Nenhuma descrição científica do mundo do som precisa de mencionar — como um facto independente — o fenómeno do movimento musical. O conceito de movimento musical não desempenha qualquer função explanatória que não seja desempenhada pelo conceito de sequência auditiva. Nenhum método científico (nenhum método para descobrir relações causais) podia escolher entre os dois. Do ponto de vista científico, a única certeza aqui é o facto de seres de um certo tipo *ouvirem* movimento na música.

Tentei sugerir que essa espécie de seres deve ser descrita em termos de autoconsciência, em termos da capacidade para transcender o imediato, em termos daquelas capacidades que podíamos desejar dizer que foram vistas de forma mais explícita na percepção imaginativa. Podemos ver agora porque é que isso é assim. O resíduo puramente «fenomenológico» da experiência musical exhibe as marcas óbvias da compreensão imaginativa. Por um lado, ela implica um salto imaginativo comparável ao exigido para se ver um rosto num quadro. O conceito de movimento é um conceito que é transferido do domínio da compreensão literal para a música e é aplicado independentemente de se acreditar que algo se mova. Não é que ouçamos a mesma coisa em dois lugares diferentes e, assim, derivemos daí o nosso conceito de movimento musical: o conceito de movimento musical é algo como uma metáfora entrincheirada. De forma similar, a experiência da música exhibe o tipo de liberdade que é característico da imaginação. Posso escolher como ouvir o movimento musical: começando aqui ou ali (²⁴). Mas talvez este ponto fique mais claro, quando voltarmos à descrição da arquitectura, pois na arquitectura também a experiência manifesta uma estrutura imaginativa. Ao descrevermos essa estrutura, não justificaremos apenas a analogia velha de anos entre arquitectura e música (a analogia que levou Schelling a descrever a arquitectura como «música congelada»), seremos também capazes de mostrar mais claramente que, o que interessa na experiência imaginativa, não é tanto o «saber da má aplicação de um conceito», mas antes a estrutura da atenção, que torna possível essa má aplicação.

Será adequada uma palavra final sobre o método, antes de deixarmos esta digressão pela filosofia da percepção. É importante reconhecer que os nossos resultados não dependem de qualquer processo de muita atenção, introspecção ou auto-análise. O tipo de «análise» da experiência perceptiva que proponho deverá ser diferente da psicologia introspectiva e de qualquer outro tipo de investigação empírica. O seu objectivo é a compreensão de um conceito e,

visto esse conceito pertencer a uma linguagem pública, o método certo de análise é público, é um método que depende não de introspecção, mas de distinções publicamente aceites e reconhecíveis que os que falam a linguagem observam, não só ao descreverem a *própria* experiência, mas ao descreverem a experiência dos outros e dos animais. O critério do êxito não é a fidelidade aos factos, mas fornecer um conceito útil, um conceito que nos permita distinguir coisas que são nitidamente distintas e formular os factos que as tornam diferentes. Os nossos resultados são baseados não no estudo privado da experiência pessoal, mas na observação da prática pública — a prática da atenção, domínio, estudo e raciocínio — que caracteriza o reino da imaginação e que pode ser observada tanto no comportamento de outros, como introspectivamente em nós próprios. Voltando agora à experiência da arquitectura, poderemos ver com mais pormenor o que são, precisamente, esses traços publicamente reconhecíveis da experiência imaginativa e que tipo de importância se liga a eles.

Ora a experiência imaginativa, tal como a descrevi até agora, pode ter a arquitectura como um dos seus objectos. Se voltarmos à teoria da edícula gótica, podemos ver, na experiência a que se refere Summerson, um primeiro exemplo de imaginação: ver um edifício em termos de um conceito que se sabe não se aplicar a ele. Considere-se, por exemplo, a fachada Oeste da Catedral de Amiens (Figura 24). É possível ver aqui os três pórticos como três edifícios contínuos, os pináculos entre eles como edifícios separados, a arcada por cima como uma sequência de pequenos abrigos reunidos e assim por diante. Ver a catedral desse modo não será uma questão de pensar, vemo-la como sabemos que ela não é. A nossa percepção está imbuída do pensamento de algo ausente, exactamente como a percepção de uma pintura ou de uma escultura. E, sendo imaginativa, a nossa percepção é também livre: pois está subordinada a padrões de pensamento e atenção, a que não somos de modo algum obrigados, pelo que vimos, a aderir. Somos obrigados a acreditar que o que vimos é uma massa de alvenaria e, portanto, a ver que assim é. Mas não somos obrigados a acompanhar o edifício de tal forma que o pensamento da cidade celestial pareça uma expressão própria ou apropriada à nossa experiência. É uma actividade nossa acompanhar a catedral desse modo e é uma actividade que podíamos escolher não desenvolver.

Este ponto é trazido de volta quando notamos que as experiências imaginativas deste tipo — ao contrário das percepções vulgares — podem ser inerentemente ambíguas. Considere-se o traçado da *loggia* central no andar superior do Palazzo Pisani-Moretta em Veneza, ilustrado na Figura 25. Esta disposição pode ser vista de pelo menos duas maneiras, dependendo de para onde o observador dirige a atenção. Pode formar edículas com colunas próximas ou com colunas unidas pelo semicírculo do traçado superior. Uma vez cientes da ambiguidade, podemos desde logo alternar as duas interpretações (tal como com as famosas figuras ambíguas investigadas pelos psicólogos da Gestalt ⁽²⁵⁾), ou como as melodias ambíguas, que deliciavam Beethoven.

que se podem ouvir começando num compasso alto ou num baixo). De facto, é enganador falar de uma escolha de «interpretações»; porque o que se escolhe aqui é não só a interpretação, mas também a experiência que a incarna. E a característica mais notável da imaginação é que a experiência imaginativa pode ser *escolhida* desse modo.

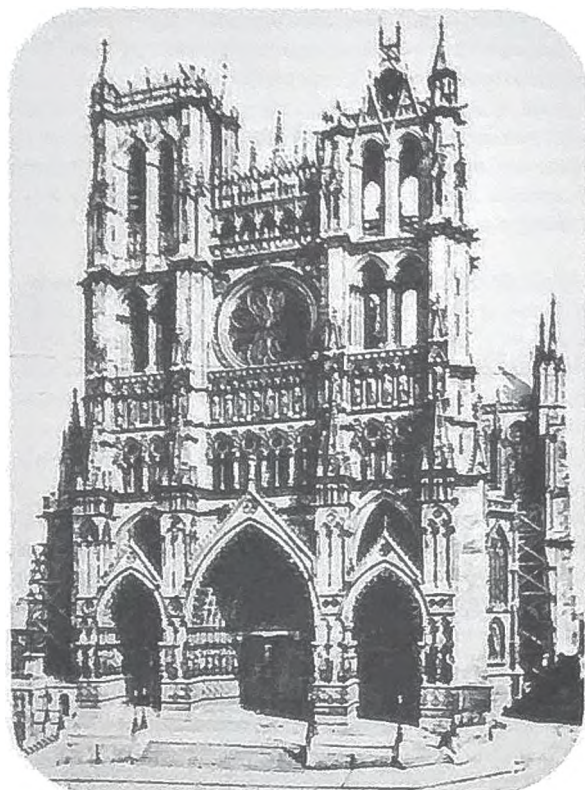


FIGURA 24: *Catedral, Amiens, fachada Oeste*

No caso de percepção literal, onde normalmente ver é acreditar e onde o conhecimento é o objectivo fundamental, não notamos esta «escolha». Não posso escolher ver de outra forma o que eu sei ser uma árvore; não posso querer vê-la ser um homem, um rosto ou um animal. O que vejo está inextricavelmente entrelaçado com o que acredito e não tenho controle nas minhas crenças. Se consigo ver a árvore «como» um rosto, digamos, acreditando ainda ser uma árvore, mais uma vez saí do domínio da percepção literal para entrar no da imaginação. Estou a ver imaginativamente, pois a minha experiência depende agora de um acto particular de atenção imaginativa



FIGURA 25: Palazzo Pisani-Moretti, Veneza

e, em virtude desse facto, tem se ser descrita em termos de um conceito que não corresponde àquilo em que acredito. Não é apenas por na experiência imaginativa os conceitos estarem a ser deliberadamente mal aplicados: é antes por essa experiência reflectir um modo de atenção especial e um objectivo intelectual especial. A percepção literal *visa* a crença e o acto de atenção, aqui, é, também, um desejo de «descobrir». A experiência imaginativa não visa a crença, mas um tipo diferente de compreensão; um dos propósitos deste livro é dizer o que é essa compreensão e porque é importante. O acto de atenção imaginativa é, portanto, caracterizado pela ausência de desejo específico de

«descobrir», de preocupação especial com os factos, visto que, embora possam ser uma pré-condição necessária para o seu exercício, o seu conhecimento não faz parte do objectivo.

Já vimos, pelo exemplo da compreensão musical, que pode haver objectos que só podem ser percebidos imaginativamente, visto as experiências mais básicas envolvidas na percepção deles poderem depender de actos de atenção que transcendam os objectivos da compreensão literal. O mesmo, penso eu, se passa na arquitectura. Não é só por a arquitectura ser o objecto ocasional da experiência imaginativa (pois, o que não o é?), mas antes por ser um objecto próprio dessa experiência e por só poder ser entendida em termos imaginativos. Isto é demonstrado, abstraindo de toda a «interpretação», de todo o «ver como» de tipo exemplificado no nosso exemplo gótico, e voltando às formas básicas da experiência arquitectónica, tal como explorámos as formas básicas do «espaço» musical. Descobrimos que, por muito que despojemos a nossa experiência da interpretação, ela retém o carácter de liberdade que é uma das marcas distintivas de um acto imaginativo. Considere-se o ambíguo arranjo de colunas empregado por Peruzzi na *loggia* de entrada para o Palazzo Massimi (Figura 26). Esta ambiguidade — causada pelo alargamento, classicamente aceite, do espaço entre colunas para marcar a porta (26) — torna-se especialmente aparente devido à curva audaz da

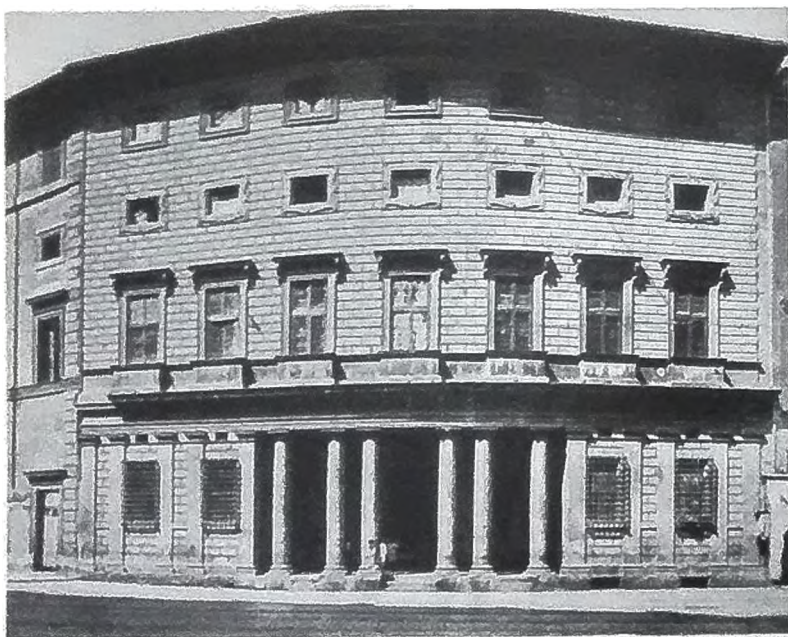


FIGURA 26: Baldassare Peruzzi: Palazzo Masimi alle Colonne, Roma.

fachada de Peruzzi. Descobrimos que há duas maneiras de ver as seis colunas, ambas igualmente estáveis. Podemos vê-las como quatro pares, contando também as duas pilastras contíguas a elas, ou como três pares, um emoldurando a porta e as outras suportando (por meio de linhas de união invisíveis) as molduras exteriores das janelas do andar de cima. A ambiguidade podia remover-se imediatamente noutro contexto, por exemplo, colocando pilastras na parede superior, de forma a que as colunas seguissem o seu ritmo, ou abordando a *loggia* de lado. Conseguem-se ritmos mais subtils diminuindo a disparidade entre os espaços centrais e periféricos e contrapondo à ênfase uma cornija, cujos modilhões não correspondem aos centros das colunas, como no protilo hexastilo da Villa Cornaro, de Palladio (Figura 27).

Acrescento o exemplo de Palladio em parte para mostrar que essa ambiguidade não é um fenómeno raro; de facto, é essencial para a arquitectura maneirista e é indispensável a alguns dos melhores efeitos do barroco. Além disso, é compreendendo este tipo de exemplo que somos capazes de formar uma concepção própria do caso normal. A «ambiguidade» do arranjo de Peruzzi acontece em parte pela ausência de «interpretação». Indica, portanto, uma verdade básica sobre a experiência arquitectónica, sobre como somos obrigados a ver os edifícios para que olhamos, quando os estudamos como arquitectura. É este modo de ver os edifícios que reflecte o acto de atenção de que eles são o verdadeiro objecto. Temos pois, neste exemplo, um paradigma de experiência arquitectónica: a experiência nunca pode ser «mais pura», menos interpretada, do que isto.

Usemos, pois, o exemplo para extrair alguns desses traços essenciais da percepção imaginativa, a que só aludimos ao discutir o exemplo musical. Vou mencionar o que considero mais importante ⁽²⁷⁾. Primeiro, a nossa experiência da forma tem uma duração precisa. As colunas parecem estar agrupadas de uma certa forma durante um certo período de tempo, e depois o «aspecto» muda e parecem diferentes por mais um período de tempo. Vê-las em qualquer das duas maneiras é um fenómeno que pode ser datado de forma precisa e, a este respeito, partilha uma das características gerais da experiência — uma das características por meio das quais distinguimos as experiências de outros estados de espírito, como pensamentos, emoções e desejos.

Um outro traço mostra claramente que a nossa apreensão da forma arquitectónica é um tipo de «visão»: isto é, bastante trivialmente, a sua estrita dependência daquilo que é visto. O efeito a que me refiro não poderia ser apreendido sem olhos. Não é um mero «pensamento» ou «conceito», disponível para quem quer que possa pensar em termos de ordem ou relação. É uma coisa vista; não sobrevive à percepção das colunas e desaparece logo que as colunas são vistas de outra forma incompatível. Assim, enquanto se pode pensar nas colunas em ambos os agrupamentos ao mesmo tempo, só se pode ver um agrupamento de cada vez. Além disso, o efeito tem o traço de «intensidade», que é característico da experiência; um aspecto pode sobressair como mais intenso ou surpreendente do que outro.

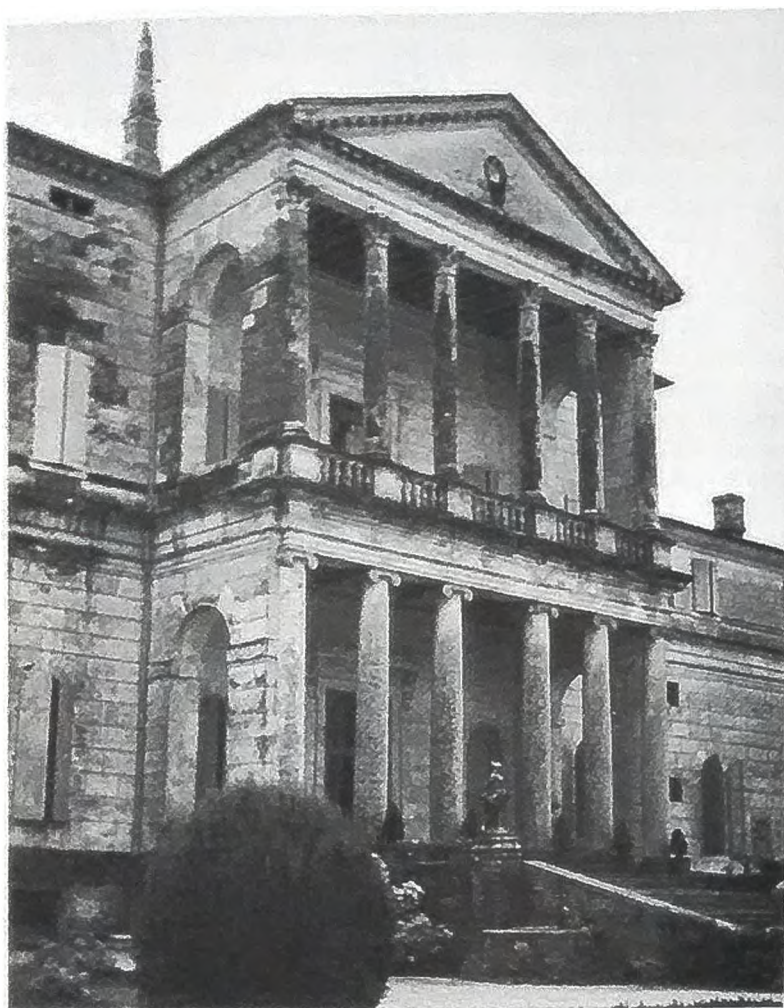


FIGURA 27: Andrea Palladio: Villa Cornaro, Piombino Dese

Por outro lado, a experiência pertence a um tipo que permite que seja e, neste caso, é-o realmente, submetida directamente à vontade. Faz sentido pedir a alguém que veja as colunas, primeiro de uma maneira e depois de outra, e esse pedido pode ser prontamente obedecido: nada mais há que tenha de ser feito primeiro para o respeitar. Neste aspecto, a experiência participa de uma das propriedades fundamentais do pensamento imaginativo (como quando peço a alguém que «pense nisso desta forma...»): a propriedade da voluntariedade. E possui esta propriedade, apesar do facto de não haver um conceito

facilmente identificável (como o conceito de uma edícula, ou o conceito de movimento), que esteja a ser conscientemente mal aplicado aqui. A experiência só é voluntária porque na sua existência está envolvido um acto particular de atenção. Não é, portanto, um acidente, o facto de a experiência das colunas ser afectada pelo modo como pensamos nelas. E mudará, por exemplo, sob a influência de comparações, que possamos fazer com outras estruturas, com o exemplo de Palladio da Figura 27. Daí — como mostrarei com mais pormenor no próximo capítulo — que a experiência de «ver» adquira aqui um certo carácter «racional». Quero dizer com isto que se poderão aduzir razões a favor e contra um certo modo de ver (razões que podem ligar-se com o modo como o edifício deve ser entendido). É, assim, possível aceitar uma razão por meio de uma experiência; e a importância deste ponto não deve ser subestimada.

É verdade que, normalmente, não se tem o controle completo sobre a experiência que é exemplificado nestes padrões ambíguos. Contudo, o carácter imaginativo da experiência está presente mesmo quando o controle está ausente. Quando vejo o ritmo igual das colunas em S. Spirito, estou empenhado num acto imaginativo, tal como quando «agrupo» as colunas da *loggia* do Palazzo Massimi (ver Figura 11, pág. 54). É claro que é difícil ver as colunas de Brunelleschi, excepto como uniformemente rítmicas: elas exigem um valor igual. Mas isso nada prova em si mesmo e, certamente, não autoriza a estranha asserção de alguns historiadores da arquitectura, para quem a ambiguidade visual foi uma invenção dos maneiristas, desconhecida na arquitectura europeia antes de Giulio Romano e Peruzzi⁽²⁸⁾. Por um lado, não vale nada falarmos da colunata de S. Spirito como se *exigisse* esse ênfase igual, como se o que impõe fosse também algo que *damos*. Mais importante, podemos modificar tantas coisas na experiência das colunas de Brunelleschi como em qualquer dos exemplos maneiristas. E isto não é apenas um facto acerca do estilo de Brunelleschi: é uma consequência inevitável do modo como experimentamos a arquitectura. Considerem-se, por exemplo, os variados modos como se pode ver o ponto de repouso nesta composição, o ponto onde o arco e a coluna se juntam. Podem ver-se os arcos brotando do alto dos capitéis coríntios e apoiando aí o seu peso, de forma que os estribos são penetrados pelo movimento do arco. Por outro lado, podia «encher-se» com a imaginação o intervalo entre os estribos conseguir vê-los como um entablamento quebrado (Figura 28). Nesse caso, os arcos parecerão brotar acima das molduras, tal como parecem brotar acima dos blocos das colunas em S. Apollinare Nuovo (Figura 29). (Um maníaco da ambiguidade poderia desejar fazer outras comparações: digamos, com as igrejas cristãs primitivas de S. Sabina (Figura 30) e S. Giorgio de Velabro em Roma, onde a alvenaria é directamente colocada nos topos de colunas emprestadas; todas essas comparações podem enriquecer e modificar a experiência, embora, evidentemente, fazê-las seja tarefa do crítico e não do filósofo). Aqui, não só é possível escolhermos a nossa própria interpretação, no sentido de escolher a experiência que seja mais satisfatória, como se pode começar também a ver o modo como pode nascer a noção de uma experiência *correcta*, a noção de uma experiência que leve a

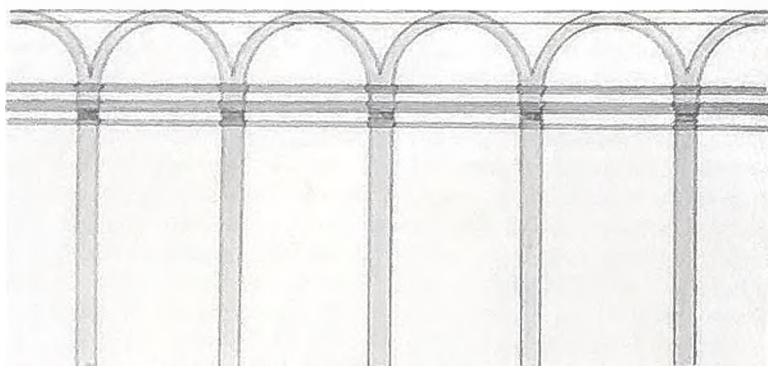


FIGURA 28 S. Spirito, colonata; uma maneira de ver

uma compreensão e apreciação do edifício, uma vez que é certamente a presença desse entablamento invisível que leva ao sereno movimento horizontal de S. Spirito e que explica a sua superioridade sobre o interior em S. Lorenzo, do mesmo autor, onde os frisos dilatados e embelezados dos estribos



FIGURA 29: S. Apollinare Nuovo, Ravenna, vista da nave

tornam impossível a percepção da sua junção invisível. (Apesar de haver uma autoridade clássica para a dilatação dos esbóios: por ex., a igreja romana de S. Costanza.)

No próximo capítulo, vou desenvolver, em pormenor, esta noção de uma experiência «correcta». Mas, nesta altura, vale a pena apresentar mais uma ou duas ilustrações a fim de convencer o leitor de que não há qualquer aspecto da experiência arquitectural que não exemplifique a estrutura imaginativa implicada pela ideia de «correção». Considere a relação entre coluna e parede. Os teóricos do início do Renascimento baseavam a sua compreensão das Ordens num estudo dos vestígios romanos e na leitura do obscuro Vitruvius. Eviden-



FIGURA 30: S. Sabina, Roma, capitéis da nave

temente que é possível ver as meias colunas e pilastras de um edifício, como o teatro de Marcellus (Figura 31), como decorações verticais da parede, tal como é possível ver a parede como um enchimento entre os suportes das colunas. Esta última, como sabemos, é a experiência pretendida: Alberti, contudo, viu este edifício da primeira maneira, como é evidenciado tanto pelo seu tratado⁽²⁹⁾ como pelo seu próprio uso das Ordens no Palazzo Rucellai. Poderia dizer-se que, ao tornar-se mais firmemente apreciada a verdadeira origem da coluna, os construtores do Renascimento aprenderam a ver a coluna mais como um membro de suporte do que como um ornamento. Os construtores do fim do Renascimento não deixam dúvidas acerca da matéria, como se pode ver, por exemplo, pela parede superior do Palazzo Chiericati de

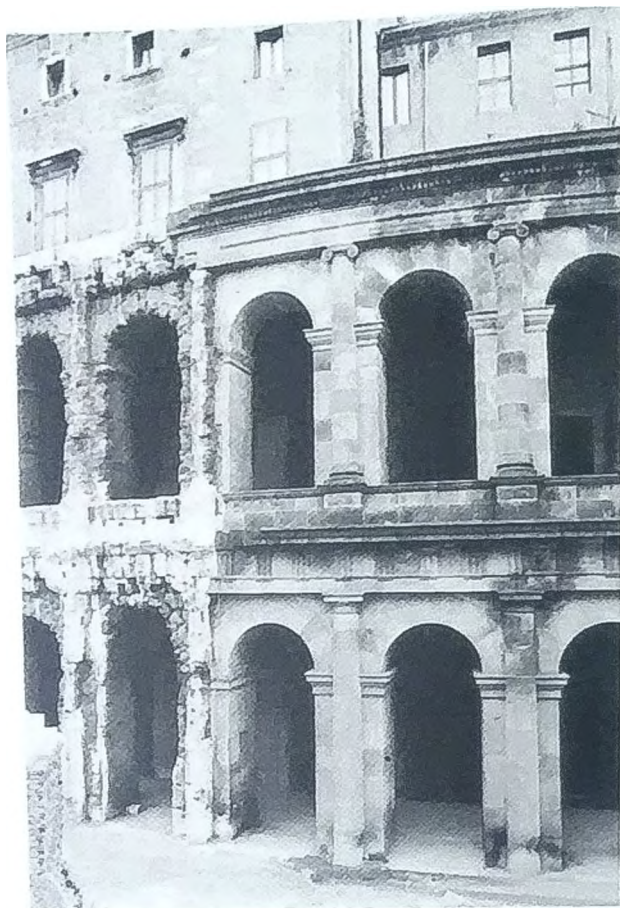


FIGURA 31· Teatro de Marcellus, Roma (em parte restaurado)

Palladio (Figura 32), uma composição que impede esta especial ambiguidade. Não há dúvida sobre a correcção da interpretação de Palladio: não porque represente acuradamente a história da coluna e a derivação do templo peristilo, mas porque ver a coluna desse modo é abrir a possibilidade de uma riqueza de significado que, de outro modo, se perderia. O diálogo entre a parede e a coluna permite que as propriedades estéticas da coluna — que se obtêm precisamente porque a vemos sustentando-se livremente, aguentando-se a si mesma e ao entablamento sem qualquer ajuda e na vertical — se espalhem pela parede. A parede, portanto, participa das implicações da Ordem das colunas e das subtilezas de sugestão que as divisões da Ordem implicam. É mesmo possível retirar a existência à coluna — remover qualquer representação directa dela — e ficar ainda com uma parede imbuída das implicações da Ordem, como na parede de uma casa georgiana, cuja organização se torna viva quando vemos nela um reflexo da coluna de que ela deriva ⁽³⁰⁾. (Assim se

pode ver Gower Street, por exemplo, como uma espécie de colunata não falada.) Não que Alberti tenha feito um *erro* no Palazzo Rucellai: mas há argumentos persuasivos contra a sua maneira de ver os protótipos romanos, argumentos que derivam do valor relativo de experiências competitivas.

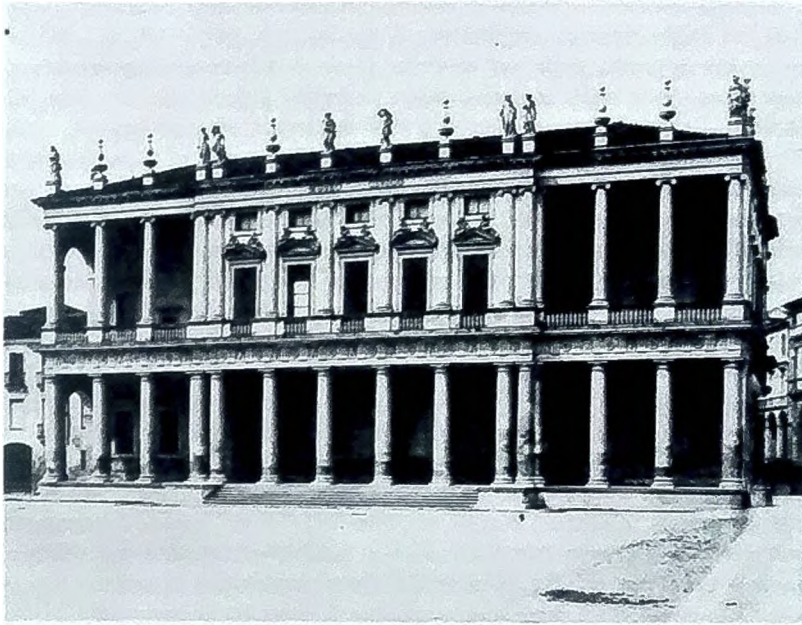


FIGURA 32: Andrea Palladio: Palazzo Chiericati, Vicenza

Em toda a experiência arquitectural é exigida a participação activa do observador para a sua conclusão. Cada determinação apresentada proporciona a base para uma outra escolha e a ideia de um edifício que só pode ser experimentado de uma forma na sua globalidade é um absurdo. É impossível banir a ordenação imaginativa da experiência que descrevi: a experiência está activa mesmo quando é forçada. Pois embora seja forçado, quando dou atenção á colunata de S. Spirito, a perceber um ritmo regular estabelecido e transmitido de uma parte para outra, não é essência do acto de ver um objecto material à minha frente — a disposição da alvenaria — que veja esse ritmo. É a minha própria atenção imaginativa que me permite vê-lo e uma criatura desprovida dessa atenção veria tanto o ritmo como um pássaro ouve música. Isto explica a natureza activa da experiência arquitectural, mesmo no que tem de mais involuntário. A vulgar experiência perceptiva — a experiência dos animais e a nossa própria experiência no dia-a-dia (quando não é sujeita a auto-reflexão) — é determinada pelo seu objecto. Somos passivos em relação a essa experiência como somos passivos no que toca às nossas crenças. Mas

não somos passivos em relação à experiência da arquitectura que nasce apenas como o resultado de uma certa espécie de atenção. As nossas crenças não se mudam quando mudamos o «agrupamento» de uma sequência de colunas, nem precisam de ser mudadas por qualquer dos actos de atenção que dirigimos à arquitectura. O nosso objectivo não é o conhecimento mas o gozo da aparência de uma coisa já conhecida.

Chegámos a uma importante conclusão. Descobrimos que uma parte vital da nossa experiência da arquitectura é imaginativa; como tal, ela admite argumento e prova, pode ser descrita como certa, errada, apropriada e enganadora, pode reflectir uma concepção do seu objecto que não está, de modo algum, ligada aos significados literais explorados na percepção comum. Como irei provar, se a experiência da arquitectura tem essa estrutura imaginativa então também é primordialmente estética e envolve um inevitável exercício de gosto. O gosto e a discriminação estética tornam-se as ideias dominantes na nossa teoria da arquitectura. Mas, antes de passarmos a considerar essas ideias, devemos parar para examinarmos pormenorizadamente certas dificuldades que nascem do facto de termos dado uma descrição demasiado estreita da experiência da arquitectura. De facto, considerámos apenas o aspecto visual da arquitectura e confinámos a nossa discussão, mesmo desse aspecto, a uma parte especial, a experiência da forma. Mas, na arquitectura há mais do que o modelo e a forma visuais. Não tratamos os edifícios apenas como fachadas estáticas; a sequência de experiências lógicas que percorre um edifício pode ser essencial para o seu significado e pode ser objecto de um profundo estudo arquitectural, como prova a igreja do Redentore, de Palladio, em Veneza ⁽³¹⁾. Também escutamos os edifícios, ouvimos ecos, murmúrios, silêncios, e todos eles podem contribuir para a nossa impressão do todo. Duvido que uma experiência puramente visual pudesse revelar-nos toda a força de S. Pedro, em Roma, ou, por exemplo, a intimidade do claustro de Bramante em S. Maria della Pace, com o eco particularmente amortecido, que leva a que se deambule tranquilamente por ele. E uma vez mais, mesmo a nossa experiência visual é modificada por referência aos outros sentidos. Como referiram muitos críticos, ⁽³²⁾ os materiais e as formas são muitas vezes dotados de uma aparência visual que «traduz», por assim dizer, as qualidades funcionais e tácteis. O cimento de aparência rugosa tem um aspecto hostil, porque prevemos a equimose que nos irá provocar se o tocarmos, enquanto a madeira e o papel de uma casa japonesa são materiais «amigáveis», que nos não fazem prever qualquer mal.

Estas aparências «premonitórias» têm uma importância fundamental e voltaremos a elas. Surgem porque podemos ver objectos em termos de conceitos que não denotam uma propriedade estritamente visual: um facto que poucos filósofos foram capazes de explicar. Posso ver uma forma como «dura» ou «macia», como «acolhedora» ou «hostil». Esta capacidade geral de ver coisas em conceitos não-visuais não é exclusiva da arquitectura. É claro, não é fácil determinar o que se deve considerar propriedade visual ou não-visual. ⁽³³⁾ Mas, em qualquer caso, deve ser possível ver não só cores e formas, mas

também propriedades como o calor, a massa, solidez e distância. Quanto mais se pode ver, então, quando o objectivo não está confinado a uma determinada compreensão literal e varia livremente através de cada concepção imaginativa? Pois, certamente, não devemos pensar em todas estas experiências de antecipação em termos de crença mudada. Isso seria ignorar a diferença entre percepção literal e imaginativa. Quando vejo um material como quente, macio ou hostil, isso pode não ser uma questão de acreditar que ele seja quente, macio ou hostil. Eu não prevejo que seria mais doloroso bater com a cabeça na parede do palácio Pitti do que na parede do Baptistério de Florença; mas o primeiro tem um aspecto «doloroso» que o segundo não tem. A antecipação aqui é uma propriedade da experiência e não de qualquer julgamento que ela faça surgir. E vale a pena apontar que o mesmo se pode passar com uma experiência de «função». Se o funcionalista pretende dizer que um edifício devia exprimir uma função, no sentido de que devíamos ser capazes de *ver* a função na forma do edifício, daí pode concluir-se que um edifício poderia exprimir uma função que não possui e que o observador sabe que não possui. Um exemplo disto é a colunata da cripta da Biblioteca de Wren no Trinity College, em Cambridge, acrescentada em resposta a um mal-estar pretensioso e projectada para exprimir uma função fictícia de forma a satisfazer escrúpulos puramente visuais.

É claro que a nossa teoria da percepção imaginativa pode permitir-nos incorporar, deste modo, muitas das experiências antecipadoras na simples experiência visual, que aquela está melhor vocacionada para analisar. Mas por que deveríamos atribuir essa experiência especificamente à arquitectura? Se não podemos responder a essa questão, não saberemos como as outras características da experiência arquitectural — o movimento, o som, a mudança e o tacto — fazem parte de uma totalidade unificada. E se não pudermos mostrar isso, não teremos conseguido elaborar um estudo satisfatório da experiência da arquitectura, um estudo que abarque toda a realidade da sua finalidade. É claro que as minhas observações se podiam aplicar a qualquer das artes decorativas em que o «modelo» desempenhe um papel dominante — tanto ao bordado e vestuário como às colunatas. Como se vê pelas fachadas com incrustações das igrejas florentinas, pelas mesquitas árabes e pelos embutidos de Suffolk, a arquitectura não precisa de ser afastada das outras artes de decoração. Mas é sempre algo mais do que decoração.

Aqui, mais uma vez, as doutrinas funcionalistas podem parecer dar uma solução útil ao descreverem o que transforma um padrão em arquitectura e não em ornamento. O funcionalista poderia tentar redescrever o nosso agrado pelo padrão como uma espécie de predilecção pela estrutura que articula. Mas, uma vez mais, não resulta. (Por exemplo, a harmonia da *piazza* do Campidoglio em Roma baseia-se num pavimento embutido cujo padrão constitui um vivo contraponto entre os edifícios apesar de ser totalmente desprovido de significado estrutural (figura 33). A doutrina funcionalista também não nos ajudará a alargar o âmbito do nosso estudo de forma a que inclua aqueles aspectos visuais da arquitectura que não são aspectos de «padrão» ou de «formas».

Considere-se a cor: ela não é apenas um meio de clarificar a estrutura, como o demonstra claramente a mesquita árabe. Sabe-se que até os Gregos que, acima de tudo, procuravam a composição harmoniosa dos seus templos, os pintaram com cores brilhantes e vistosas que dificilmente podiam ter tido a função de «clarificar» uma forma, que é já mais clara e mais impressionante do que todas as formas inventadas por arquitectos posteriores.



FIGURA 33. Michelangelo: Piazza del Campidoglio, Roma

Este último exemplo pareceu, por vezes, bastante estranho aos críticos modernos ⁽³⁴⁾. Esperamos que a cor e o material se combinem de alguma forma, como a cor de tijolo, dos diferentes calcários, da serpentina. Uma superfície que é apenas pintada parece conter algo para além da arquitectura: é, por assim dizer arquitectura «ornamentada» — o hábito de pintar os templos talvez não fosse tão diferente do de os enfeitar com grinaldas. Na estatuária pode ver-se um exemplo mais subtil da distinção entre arquitectura «pura» e «ornamentada». Aí também nos sentimos muitas vezes inclinados a separar o uso de estatuária para «ornamentar» uma forma arquitectónica da sua utilização como uma parte inseparável e própria do significado arquitectural. É importante compreender essa separação.

Considere-se, uma vez mais, o ponto de vista que considera que o modelo estrutural é a experiência fundamental da arquitectura. A estatuária, como qualquer outro pormenor, seria então considerada quer como um mero

embelezamento quer como um meio de dar ênfase ao padrão. Todo o padrão interessante implica obstrução do alcance visual. Exige pontos de complexidade, onde os olhos possam repousar, onde as linhas e as figuras se enredem e separem, como as molduras cruzadas do traçado gótico. Sem esses ornamentos necessários, a experiência do padrão é simplificada até ao ponto da vacuidade, como nas monótonas lajes de um *bunker* de cimento. Nessa perspectiva, a estatuária considerada como uma parte significativa da arquitectura, não é mais do que um padrão estrutural que se torna representativo e o seu significado representativo será presumivelmente secundário, como o dos rígidos animais das carpetes caucasianas. Essa perspectiva permite-nos distinguir a estatuária arquitectural (como no Pórtico Norte de Chartres) da escultura autónoma (como o São Miguel de Epstein, que está pendurado, aparentemente sem suporte, na parede nua da Catedral de Coventry). Num caso, a escultura obedece aos imperativos do enquadramento arquitectónico e dá ênfase a uma forma pré-existente; no outro caso, fica destacada e tanto o edifício como a escultura são compreensíveis separadamente. Os dois modos rivais de compreensão estão bem ilustrados no grupo de Verrochio *Tomé Incrédulo*, na fachada de Or San Michele (Figura 34), onde o pé do santo emergindo da moldura dá à figura um sentido único de temerosa compreensão, precisamente pela sua recusa em se inserir na arquitectura que a rodeia. (Deve referir-se que esse efeito, apesar de muitas vezes admirado, não foi, provavelmente, intencional, uma vez que o Verrochio foi colocado no nicho depois de ter sido retirada de lá uma estátua mais pequena). Sem o contraste entre o modo de ver arquitectural e o escultural, este efeito seria invisível.

Como demonstra o exemplo, há uma diferença entre a abordagem arquitectural da estatuária e a escultural. E, uma vez mais, o funcionalismo ilustra claramente, embora não o resolva, o importante problema teórico apresentado por essa distinção: o problema de localizar o que é central na experiência da arquitectura e de explicar a unidade que reconhecemos na sua finalidade. É possível que um edifício deva parte do efeito arquitectural à qualidade das suas esculturas: o valor de Chartres como arquitectura não permaneceria sem alterações se a estatuária tivesse sido refeita por um aprendiz de Gilbert Scott. Do mesmo modo, é possível a escultura retirar parte da qualidade, e mesmo o significado representativo, do enquadramento arquitectónico, como é demonstrado pelo grupo de Verrochio e por Chartres. Como separaremos, então, o essencial do não essencial na arquitectura? Alberti, ciente deste problema, fez uma distinção entre beleza e ornamento⁽³⁵⁾. A beleza só existe quando não há partes destacáveis, quando não se pode efectuar qualquer alteração numa parte sem detrimento do todo. O ornamento, pelo contrário, é esteticamente destacável e pode ser acrescentado a um edifício, mas não se transforma esteticamente falando, numa parte própria dele. (Considerem-se as jóias à volta do pescoço de uma linda rapariga que nem lhe aumentam o encanto nem perdem a sua própria beleza quando enfiadas no pescoço de uma velha seca.)



FIGURA 34: Verrochio: A Dúvida de Tomé, Or San Michele, Florença

A distinção de Alberti ocorre no decurso de uma tentativa de *definir* «beleza» e, como tal, voltarei a ela no capítulo 9, quando o problema do significado desses termos estéticos for uma das minhas principais preocupações. Mas a distinção a que ele se refere é já muito importante e ilustra a repetida procura do que é central na experiência da arquitectura. Como disse, a distinção não é tanto entre Beleza e Ornamento, como entre o essencial e o accidental na arquitectura. Se podemos fazer essa distinção, é porque há duas maneiras de compreender o que vemos. A escultura pode entrar na nossa compreensão da arquitectura, na medida em que a nossa experiência de um edifício como um todo pode depender de uma experiência do significado escultural das suas partes. A magnífica estatuária gótica, adaptada ao nicho, num arranjo alargado e cerimonial disperso por uma fachada importante — esculturas como as que encontramos em Notre Dame de Paris — é essencialmente arquitectural e deve ser considerada como tal. Há também esculturas que nada acrescentam ao contexto arquitectural e nada retiram do enquadramento arquitectural. Não é que, como pensa o meu funcionalista imaginário, a estatuária se torne arquitectural quando contribuiu para a clareza da estrutura — essa teoria não explicaria a estatuária eminentemente arquitectural que se encontra sobre a colunata de Bernini. Trata-se de uma questão de autonomia de compreensão.

Mas então, perguntar-se-á, o que é que se entende por «compreensão»? Até agora falei sobretudo de uma *experiência* de arquitectura e apresentei o problema da unidade dos efeitos arquitecturais como se se tratasse de um problema sobre a estrutura interna da experiência. Assim, porquê falar de «compreensão» como fonte da unidade? De facto, a pergunta contém, em si mesma, a resposta. Uma das características mais marcadas da atenção imaginativa, tal como a descrevi, é o facto de a experiência e a compreensão se sucederem. Uma capacidade de compreensão intelectual que não conduza a uma experiência de unidade não é ainda um acto de compreensão. Não bastará que nos falem num significado abstracto da escultura existente num edifício que a torna adaptada ao uso. Esse significado só será compreendido se afectar o acto de atenção imaginativa e, assim, mudar a experiência. O leitor procurará no capítulo 8 os exemplos desta interpenetração de significado e experiência, abarcando tanto a escultura como a arquitectura (o tipo de interpenetração que Bernini tinha em mente ao referir-se ao *concetto* arquitectural ⁽³⁶⁾). O que é necessário, de momento, é perceber que devemos permitir uma precedência ao aspecto visual na arquitectura: é isto que constitui a base e a pré-condição necessária a todas as outras partes. E se permitirmos isso, não haverá entraves para fazer uma exposição pormenorizada da compreensão arquitectural ou para separar a compreensão arquitectural de outros tipos rivais. Seremos capazes de fazer isso, como o fez Alberti, apontando para o acto de atenção imaginativa, que é o mais completo e satisfatório, o acto do qual se pode subtrair o mínimo, sem destruir o todo. E assim não ficaremos surpreendidos por descobrir que, não só o padrão, mas também a cor, luz,

estatuária e material, podem entrar e determinar a verdadeira experiência dos edifícios.

Portanto, não deveria constituir problema a forma como a experiência da arquitectura pode formar uma unidade, apesar de cobrir tantas coisas separadas. Se abstrairmos da percepção do dia-a-dia e entrarmos no mundo da imaginação, a nossa experiência cessa de obedecer às normais constricções teóricas e práticas. Nem é um instrumento de conhecimento, nem uma premissa para a acção. Que unidade alcança a experiência, dependerá de uma unidade correspondente imposta ao objecto. É o desejo de unidade e uma perplexidade de como a conseguir, que levam às teorias discutidas no último capítulo e devemos ter cuidado ao segui-las através da redução de todos os objectivos da arquitectura a uma única «essência». A experiência imaginativa vai buscar a unidade à unidade atribuída ao seu objecto. Desde que seja possível prestar atenção ao objecto sob uma concepção unificada, a experiência que expressa essa concepção manterá a integridade. Já não será mais difícil postular a unidade entre a experiência de uma fachada e a experiência do interior, do que entre a experiência do primeiro acto de uma peça e a experiência da sua consequência. A unidade depende de reunir as duas experiências sob uma única concepção e de acomodar a experiência à concepção, como se acomoda a experiência à concepção ao ver um grupo de linhas como um padrão ou um rosto. Ao descer a ala lateral de S. Spirito, a minha experiência muda constantemente; mas, porque posso ver cada arco redondo a continuar ou a variar um ritmo estabelecido pelo antecedente, a minha experiência «mantém-se a mesma», tal como quando ouço uma melodia em música. E também a minha experiência da estatuária no Pórtico Norte de Chartres se mantém unida à minha experiência das formas arquitecturais, visto que o modo como vejo as estátuas e como vejo as formas, é determinado pelo mesmo conjunto de pensamentos religiosos. Porque a minha experiência não é constrangida pelas necessidades da percepção literal, ela alcança livremente o objecto e impõe nele a unidade que ele terá.

Estabelecemos dois pontos importantes. Primeiro, que há uma distinção radical entre experiência imaginativa e «literal» e que a experiência da arquitectura — porque reflecte um acto subjacente de atenção imaginativa — pertence ao lado activo, e não ao passivo da mente. É, em certo sentido, livre: pode, portanto, exprimir toda a carga das nossas concepções intelectuais, pode ser alterada e aumentada ao longo da discussão, pode impor unidade e ordem no objectivo quando a mente literal só poderia ver desarticulação ou caos. Parece seguir-se, portanto, que só pode haver uma experiência de arquitectura que seja também um exercício de gosto. Pois se a experiência pode ser chamada «certa» ou «errada», isso não pressupõe já uma certa escolha? E isso não nos conduz de forma natural à tentativa de encontrar o melhor objecto ou o mais apropriado? Parece, então, que só podemos esperar compreender a arquitectura se investigarmos primeiro o funcionamento do gosto. Talvez haja princípios estabelecidos de gosto; se assim é, saberemos como construir.

5
APRECIAR A ARQUITECTURA

É importante, primeiro, rejeitar uma certa ideia popular do gosto estético, a ideia cuidadosamente guardada na máxima familiar de que *de gustibus non est disputandum*. «Gostos não se discutem», diz-se, pensando deste modo pôr fim a uma discussão e ao mesmo tempo assegurar a validade possível às próprias idiossincrasias. É claro que ninguém acredita realmente na máxima latina: são precisamente as questões de gosto que os homens têm mais propensão para discutir. Dão-se razões, estabelecem-se relações; as ideias de certo e errado, correcto e incorrecto, são passadas de pessoa para pessoa, sem a suspeita de que podem estar deslocadas aqui. Formam-se sociedades para a preservação de edifícios que se pensa serem indiferentes para a maioria das pessoas. Há clamores de indignação quando se ergue um arranha-céus em Paris, ou um centro comercial numa tranquila cidade episcopal. Essa indignação tem muitas causas, nem todas especificamente «estéticas»; mas, aparentemente, isso é totalmente incompatível com a suposição de que em questões de gosto a discussão é desnecessária, de que cada pessoa tem o direito à sua própria opinião, de que nada é objectivo, nada é certo ou errado. Na ciência também encontramos diferenças de opinião. Talvez algumas pessoas acreditem que a Terra é plana e formem sociedades para se protegerem das abundantes provas em contrário. Mas, pelo menos, sabemos que essa crença é sinal de pouco discernimento. Por que não devemos, então, dizer que preferir Einstein Tower ao campanário de Giotto é simplesmente compatível com uma compreensão global da arquitectura? Poderia dizer-se que há mais que ver no Giotto, que possui uma riqueza visual e intelectual, uma delicada proporcionalidade, um intrincado de pormenores, que é belo não só como uma forma mas em todas as partes e casos, que todo o significado que se lhe atribua, mantém e embeleza a sua força estética. É improvável que um homem que nota e se deleita com essas coisas acredite que Mendelssohn tenha comparação, mesmo que admire o suave contorno e concepção acabada. Quando estudamos estes edifícios a nossa atitude não é simplesmente de curiosidade, acompanhada de algum prazer indefinível ou de insatisfação. Interiormente,

afirmamos como válida a nossa preferência e, se o não fazemos, é difícil ver como poderíamos seriamente ser guiados por ela, como poderíamos esperar que ela preenchesse as lacunas deixadas pelas reflexões funcionais na operação do conhecimento prático. Essa preferência significa para nós mais do que mero prazer ou satisfação. É o resultado do pensamento e da educação; exprime sentimentos morais, religiosos e políticos, uma *Weltanschauung* completa com que a nossa identidade se confunde. As nossas convicções mais profundas procuram confirmação na experiência da arquitectura e é-nos simplesmente vedado rejeitar essas convicções como casos de preferência arbitrária acerca dos quais os outros têm liberdade de decisão, assim como nos não é possível pensar o mesmo dos nossos sentimentos acerca de assassinio, rapto ou genocídio. Tal como em casos de moral e de ciência, não podemos empenhar-nos numa discussão estética sem sentirmos que a parte contrária está errada. «Sempre tive», escreveu Ruskin, «uma clara convicção de que *havia* uma lei neste campo: que a boa arquitectura podia ser indiscutivelmente discernida e separada da má; e que éramos todos tão insensatos ao discutir acerca do assunto sem uma referência ao princípio, como o seríamos ao discutir acerca da autenticidade de uma moeda, sem a fazer tinir» ⁽¹⁾. Gostaria de concordar com Ruskin, se não estivesse convencido de que, em muitos campos de gosto arquitectural, as suas opiniões estão fundamentalmente erradas.

À partida, há duas características do gosto que devem ser mencionadas: um ser racional pode ter gosto; segundo, que o gosto se muda não pelo exercício mas pela educação. E, como é óbvio, estas duas características dependem uma da outra. O gosto é algo que tanto se exercita no pensamento, como se muda pelo pensamento. O cão que prefere «Doggo» * a «Chump» * não está a fazer uma comparação consciente entre elas e não tem uma razão para a preferência. A preferência é um facto bruto: não nasce de reflexão sobre a natureza de «Chump» ou sobre a natureza de «Doggo». Nos seres racionais, contudo, podemos descobrir preferências que não só são influenciadas pela reflexão e a comparação, mas, em muitos casos, nascem dessa reflexão do mesmo modo que as conclusões de uma discussão racional. Essas preferências podem ser educadas; não são, em regra, o resultado de um processo de treino como o que seria ministrado a um cavalo ou a um cão. Pelo contrário, os gostos são adquiridos pela instrução, pela aquisição de conhecimentos e o desenvolvimento de valores. Se o gosto fosse algo tão simples como insinua o adágio latino, não seria surpreendente que um homem pudesse ser induzido a amar o estilo moderno pela compreensão das ideias que estão por detrás dele, ou que pudesse chegar a odiar o neoclassicismo, como o odiavam Ruskin e Pugin, devido a convicções morais e religiosas? Na verdade, vou argumentar que as mudanças no gosto acompanham, e são na verdade inseparáveis, das mudanças na perspectiva global do mundo e que o gosto é uma parte da

* Marcas de comida para cães (N. do T.)

natureza racional de cada um, como o são os juízos científicos, as convenções sociais e os ideais morais.

Faz parte da filosofia do pensamento — como foi aflorado no capítulo I — impor ao pensamento humano uma divisão fundamental em categorias: por exemplo, em categorias de pensamento, sentimento e vontade, ou em categorias de experiência, apreciação e desejo. O interesse dessas divisões não é chegar a uma teoria científica do pensamento, nem dividir os processos mentais em compartimentos nitidamente separáveis, só acidentalmente associados uns aos outros e passíveis de existência autónoma. É, sobretudo, compreender os *poderes* fundamentais do pensamento: não o que é o pensamento, mas o que pode fazer. E não faz parte desse objectivo que os poderes sejam verdadeiramente separáveis — que tenham de ser compreendidos ou exercidos isoladamente. A descrição dos poderes mentais é, portanto, uma actividade conceptiva, na medida em que toda a filosofia é conceptiva: ela implica explorar como podemos identificar e descrever os fenómenos que nos rodeiam, antes mesmo de termos iniciado a tarefa de os explicar. Ora, suponhamos que faço a pergunta — a que categoria se deve atribuir o fenómeno do gosto? Descobrimos que as nossas intuições não apresentam uma resposta simples: não há uma categoria aceite a que pertença o gosto. Na verdade, descobrimos que o gosto é o menos «deslindável» de todos os fenómenos mentais, o mais espalhado pelas várias capacidades mentais. Se reflectirmos nisto, começaremos a compreender o valor do gosto, o valor de unir e harmonizar as funções separadas exercidas na compreensão prática. Vou então considerar, sucessivamente, a relação do gosto com as três principais categorias de experiência, preferência e pensamento.

Primeiro, pois, a relação do gosto com a experiência. Tal não seria discutível, se não se desse o facto, já observado, de a experiência da arquitectura ter sido tantas vezes mal descrita, ou mesmo totalmente ignorada, nas várias tentativas de estabelecer cânones compreensivos da apreciação arquitectural. Assim, as formas mais primárias de funcionalismo pareciam ignorar o apelo ao modo como um edifício é visto, encontrado o único verdadeiro cânone de gosto na relação *intelectual* dos meios com o fim. Reconhecendo, contudo, que é realmente muito estranho decidir *a priori*, contra todo e qualquer edifício que já foi admirado, desenvolveu-se uma forma mais subtil de funcionalismo, de acordo com a qual a experiência é o mais importante, mas a experiência da arquitectura — ou pelo menos a *verdadeira* experiência da arquitectura — é simplesmente uma experiência de função. Mas, até mesmo esse ponto de vista está, como veremos, errado.

A tese do capítulo anterior mostrava o elemento da experiência como sendo uma constituinte vital no exercício do gosto. A nossa apreciação de um edifício só pode ser afectada pelo significado abstracto dele, desde que esse significado afecte primeiro a nossa experiência do edifício. Se apoio a minha apreciação favorável de um edifício na relação com o seu significado, essa razão só pode justificar a minha preferência e, na verdade, só pode fazer parte do que me leva a essa preferência (uma parte da *minha* razão para a

preferência), se o significado for revelado numa experiência. Recorrer à história, à anedota, à associação, à função, etc. — tudo isso deve ser irrelevante na justificação de uma preferência arquitectural até ser demonstrado como é que a interpretação modifica a experiência de um edifício. Pois, até que isso se demonstre, não demos uma razão para olharmos para um edifício em detrimento de outro, ou uma razão para pensarmos num e não no outro, para escrevermos um livro sobre um, mas não sobre o outro, e por aí fora. Logo, fundamentámos a apreciação estética, a apreciação que favorece o edifício como um objecto de experiência.

Como tentei mostrar, a nossa experiência da arquitectura, sendo baseada num acto de atenção imaginativa em relação ao seu objecto, está, por natureza, aberta à correcção à luz da reflexão mental. Considere-se, por exemplo, a descrição de Geoffrey Scott da igreja de Sta. Maria della Salute, em Veneza (Figura 35):

(Os) engenhosos recortes (das volutas) fazem uma transição perfeita do plano circular para o octogonal. A sua forma amontoada e ondulante é como a de uma pesada substância que tenha deslizado até ao ajustamento final e autêntico. As grandes estátuas e pedestais, que suportam, parecem parar o movimento para fora das volutas e pregá-las contra a igreja. Em silhueta, as estátuas servem (como os obeliscos do zimbório) para dar um contorno piramidal à composição, uma linha que, mais do que nenhuma outra, dá unidade e força ao conjunto... quase não há um elemento na igreja que não proclame a beleza do conjunto e a sua capacidade de dar a simplicidade e dignidade essenciais, mesmo ao mais rico e mais fantástico sonho do barroco (2).

Em todos os pontos desta descrição, Scott refere-se a um aspecto visual do edifício e não se permite o benefício de uma ideia abstracta, que não encontre a correlativa imediata na experiência. Suponhamos, então, que alguém, tendo lido a descrição de Scott, nota, ao voltar à igreja, que permanece igual para ele — o seu aspecto simplesmente não mudou e, por muito que tente, não consegue vê-la como Scott quer que a veja. Como Ruskin, vê-a como uma incongruente confusão de partes sem significado (3), nada mais do que uma instável justaposição do octógono e do círculo, com desasseis blocos de pedra equilibrados nos cantos. A crítica de Scott não produziu qualquer alteração nesse homem: não que tenha sido persuadido por ela, mas continuou incapaz de lhe ajustar a sua experiência. É, sobretudo, *não ter sido persuadido*. A marca da persuasão é a experiência mudada. Para um homem aceitar realmente o que Scott diz, tendo previamente pensado doutra maneira, a sua experiência tem de mudar. Aceitar a crítica é conseguir ver a igreja de um certo modo, de forma, por assim dizer, que a descrição pareça apropriada, de imediato, tendo-se tornado, para o sujeito, a maneira preferida de descrever o que vê, de descrever, como diria um filósofo, o objecto intencional de percepção (4). A descrição de Scott só pode funcionar como premissa para um juízo de gosto se tiver esta relação com a experiência. Seria, no melhor dos casos, uma explicação, sem força justificativa.



FIGURA 35: B. Longhena: S. Maria della Salute, Veneza

A crítica de Scott é relativamente concreta. Mas o mesmo princípio aplica-se mesmo na mais abstracta das apreciações arquitecturais e, convenientemente entendido, pode ser usado para resgatar da obscuridade que as envolve, as doutrinas do espaço, função e *Kunstgeschichte*, que critiquei no capítulo 3. É impossível evitar a sensação de que uma ideia, enquanto

abstracta em si mesma, pode encontrar algo de análogo a uma *expressão* arquitetural e, com isso, ganhar validade. Por exemplo, pode pensar-se num claustro românico em termos da diligente piedade dos seus primitivos habitantes: em termos de uma identidade histórica, um modo de vida, a que estava associado este hábito de construir. Mas se alguém apresentar isto como razão para olhar favoravelmente um claustro em especial, digamos o de S. Paolo Fuori le Mura, em Roma (Figura 36), então cabe-lhe a tarefa de mostrar



FIGURA 36: S. Paolo Fuori le Mura, Roma, claustro

exatamente como essa ideia encontra confirmação numa experiência do edifício. Talvez pudesse continuar a referir a variedade de formas empregues nas colunas, os finos e trabalhosos pormenores e o modo como nenhuma desta abundância de observação perturba a pacífica harmonia do desenho. Pode procurar o ritmo da arcada e descrever o mosaico cosmatesco, com a sua inventiva brilhante e infantil que nunca ultrapassa os limites da ornamentação sensível. Em tudo isto, poderia dizer, vemos como a observação enérgica e a piedade monástica podem ser combinadas com êxito. Uma certa ideia de monaquismo torna-se uma realidade visível: a ideia não é apenas uma associação pessoal ocasionada por qualquer reminiscência anedótica ou histórica: *vemo-la* nos detalhes do edifício.

Disse que o gosto pode implicar a alegação de razões. Podemos, por conseguinte, observar que, quaisquer que sejam as razões apresentadas para

basear a apreciação do gosto — por muito que possamos desejar defender as nossas preferências —, essas razões só podem ser razões válidas desde que penetrem e afectem a nossa experiência de um edifício. É inútil discutir com alguém acerca da honestidade estrutural, a função social ou o significado espiritual de um edifício, quando, mesmo que concorde com o que dizemos, esse alguém for incapaz de sentir o edifício de forma diferente. Pois, até que o sinta de forma diferente, as nossas razões não terão conseguido alterar o seu ponto de vista estético: aqui o ponto de vista é a experiência. Alguns filósofos ficaram tão confusos com a ideia de que um processo de raciocínio podia ter como ponto final, não uma apreciação, mas uma experiência, que desejaram negar que, aquilo a que chamamos raciocínio na crítica, merece realmente esse nome ⁽⁵⁾. Mas a tese do último capítulo deveria permitir-nos ver que a sugestão está longe de ser paradoxal; pois as nossas experiências podem ser submetidas à vontade e ser o produto de formas específicas de atenção. Podem constituir parte da *actividade* do espírito. Daí que uma experiência, como uma acção, possa ser a conclusão de uma discussão ⁽⁶⁾. Se a crítica não é raciocínio, então o que é? Certamente, comentários críticos podem ser respostas convenientes à pergunta «porquê?». Além disso, não se pretende que sejam *explicações*: elas dão razões, não causas, como provarei mais tarde. É possível que não possam ser elevadas ao estatuto de critérios universais; e é possível que não tenham «validade objectiva»: em todo o caso, isto são questões que temos ainda de considerar. Mas nenhuma dessas possibilidades devia levar-nos a negar que as observações de um crítico podem ser alegadas como razões para a resposta ou experiência que recomenda.

Abordarei agora a conexão entre gosto e preferência. Com que espécie de preferência estamos a lidar aqui? Uma resposta simples seria esta: a experiência de um edifício é preferida à de outro porque é mais agradável. Mas, que entendemos por prazer? Os filósofos que deram ênfase ao lugar do prazer na ética e na arte (empiristas, utilitários, e a sua prole), costumam acabar por tornar primitiva e inexplicável a noção de prazer, ou então por identificar o prazer em termos de preferência. Por outras palavras, propõem como o critério para um homem ter prazer em algo, que o prefira às alternativas. Como uma explicação de preferência, e se não for mais analisada, a menção de prazer torna-se, então, inteiramente vazia. Penso que devemos hesitar em pôr a carga da nossa estética, como tantos empiristas o fizeram, num conceito que se aceita como auto-explicativo mas que é, de facto, perfeitamente vazio.

Há várias maneiras pelas quais uma experiência pode ser relacionada com o prazer. Podemos imaginar uma relação puramente causal: uma certa experiência causa prazer, traz prazer na sequência dela ou é parte de um processo em que o prazer está incluído. Quando um homem rico examina o seu palácio, isso pode levá-lo a reflectir com orgulho acerca da sua própria magnificência; e este pensamento contém prazer. Aqui o prazer é originado pela experiência do edifício, mas não reside nessa experiência. Parece que, em contraste com este caso, o prazer estético deve estar ligado interiormente à experiência estética. Se não estivesse assim unido, correríamos o perigo de

violar a autonomia do interesse estético; o perigo de dizer que procuramos a experiência estética e, portanto, estamos interessados no seu objecto apenas como um meio para um efeito separado (7). Se assim fosse, a obra de arte tornar-se-ia redundante: seria um mero acidente, se o prazer que obtemos ao ler *Paradise Lost* fosse obtido dessa maneira e não por uma injeção ou um comprimido. É verdade que certas pessoas comparam a experiência da arte e a experiência das drogas: mas se essas teses tiveram algum sentido, foi porque estiveram a falar, não do prazer de tomar drogas, mas do prazer noutras coisas que, por qualquer razão, é proporcionado pela droga. (Como quando, depois de um copo de vinho, um homem pode olhar com mais prazer para uma flor: aí não que ele tem prazer não é no vinho mas na flor. O vinho, como mera causa do prazer, deixou de ser o objecto dele.)

Uma experiência pode estar internamente relacionada com o prazer por ser ela mesma agradável (ou essencialmente dolorosa). Certas experiências, por outras palavras, são simplesmente *espécies* de prazer: as experiências sexuais apresentam talvez o exemplo mais óbvio. Outras experiências, embora não essencialmente agradáveis, são, quando agradáveis, agradáveis mais em si mesmas do que nos efeitos: por exemplo, a experiência do calor. As experiências estéticas são desse tipo: tanto podem ser agradáveis como desagradáveis. No entanto, ao contrário da experiência do calor, a sua relação com o prazer não é meramente contingente. A não ser que um homem tenha, por vezes, prazer numa experiência estética, não se pode, penso eu, dizer que alguma vez o teve. A experiência estética não é *precisamente* uma forma de prazer, nem a conexão dela com o prazer é uma simples realidade (8).

Deve fazer-se aqui uma distinção. Dizer que uma experiência estética é agradável pode parecer implicar que um homem tem prazer na experiência, como se fosse a experiência e não o objecto que constituísse o primeiro foco de atenção. Mas os amantes da arquitectura retiram o prazer dos edifícios e não das experiências obtidas de edifícios. O prazer deles é do tipo grosseiramente descrito no princípio do último capítulo; é um prazer fundado na compreensão, prazer que tem um objecto e não apenas uma causa. E aqui o prazer é dirigido para fora, para o mundo, e não para dentro, para o estado de espírito da pessoa. O prazer da experiência estética é inseparável do acto de atenção em relação ao seu objecto; não é o tipo de prazer característico de mera sensação, como o prazer de um banho quente ou de um bom charuto. Por outras palavras, os prazeres estéticos não são apenas *acompanhados* pela atenção a um objecto. Estão essencialmente ligados a essa atenção e, quando a atenção pára, qualquer prazer que continue já não pode ser um exercício de gosto. Isto é parte do que pode levar alguém a dizer, que aqui o prazer não é tanto um efeito do objecto, como um *modo de o compreender* (9).

Ora bem, alguém podia argumentar que as pessoas absorvem dos contornos orgânicos das nossas cidades antigas, com os seus pormenores humanos, as suas linhas suavizadas e a aparência «trabalhada», um tipo de prazer que as mantém na vida do dia-a-dia; enquanto no sombrio ambiente da cidade moderna se sente uma insatisfação que perturba as pessoas sem elas

saberem porquê. Mesmo que isto seja verdade, não é necessariamente relevante para a apreciação estética. Esses prazeres e desprazeres desarticulados pouco têm em comum com o gosto arquitectural e não nos dão uma orientação na prática da crítica. Penso que só se podem harmonizar ao nível da «necessidade» humana e, como vimos, não é nesse nível que os valores estéticos ocorrem. É claro, se utilizássemos uma concepção mais vasta da «necessidade» humana, uma concepção que transcendesse os limites da biologia popular, poderíamos certamente descobrir que aí existe um verdadeiro ponto controverso. E se permitirmos que os valores humanos entrem no domínio das «necessidades» humanas, então torna-se impossível falar de uma necessidade de luz, ar e higiene e, ao mesmo tempo, ignorar a necessidade mais profunda de ver à nossa volta a verdadeira marca do trabalho humano e as obras da história humana. Mas, enquanto não pudermos ligar essas coisas com os valores implícitos na atenção estética, não avançamos com a prática da crítica. No capítulo 10 vou fazer essa ligação; mas será feita de maneira que retire toda a força dessas observações meramente sociológicas.

Esta última característica — a ligação entre prazer estético e atenção — é uma das muitas razões para distinguir o gosto, no sentido estético, doutro fenómeno, que tem muitas vezes o mesmo nome, o paladar da comida e do vinho. Pois, embora o conhecedor de vinhos possa «dar atenção» às qualidades do que bebe, o seu prazer quando assim acontece, não é diferente do do companheiro ignorante que só tem interesse em saborear o gosto do vinho. Aqui a ligação entre prazer e atenção é apenas externa: o prazer gustativo não exige um acto intelectual.

Contudo, não é por acaso que usamos a palavra «gosto» para referir tanto os prazeres sensuais como os estéticos. Uma reflexão sobre este facto leva-nos a restringir a distinção, feita no princípio do último capítulo, entre prazer sensual e intelectual. Distingui o prazer que está internamente relacionado com o pensamento, do prazer que só acidentalmente depende do pensamento. E parecia que os prazeres da arquitectura não podiam pertencer ao segundo tipo, visto não poderem existir na ausência de atenção. Contudo, mesmo que aceitemos esta distinção, não podemos dizer que todos os prazeres intelectuais são «estéticos». Platão considerava o prazer estético como sendo um tipo intermediário entre o sensual e o intelectual e a procura de beleza como um modo de ascensão dos domínios mais baixos do espírito para os mais altos (¹⁰). Nessa teoria ele reconhecia que há prazeres que estão internamente relacionados tanto com o pensamento, como com a sensação. Um exemplo claro é o do interesse «estético» numa pintura, onde a apreensão intelectual é fundamental para o prazer, mas não mais fundamental do que a experiência sensorial com que está combinada. O caso pode ser contrastado com um dos exemplos favoritos de Platão, o prazer puramente intelectual da matemática, cujo deleite se pode obter pela leitura, ouvindo ou pelo método Braille e até mesmo por pensamento puro.

Mas nem todos os «sentidos» se prestam ao prazer estético. A experiência tem de ser tal que, ao prestar-lhe atenção, se dê também atenção ao seu

objecto. Em especial, devemos notar como, nesse aspecto, os olhos e os ouvidos são diferentes dos outros sentidos. Parece-me que não é possível saborear uma impressão visual e ficar indiferente em relação ao seu objecto — como se se pudesse saborear a sensação de encarnado sem demonstrar qualquer interesse pelo objecto encarnado que se vê. A experiência visual é tão essencialmente cognitiva, tão «aberta», por assim dizer, ao mundo objectivo, que a nossa atenção passa e apreende o seu objecto com exclusão de todas as impressões de sentido. Ora, é difícil descrever aqui a diferença entre a visão e a audição, por um lado, e o gosto, cheiro e talvez mesmo o tacto, por outro. Mas o facto em questão é suficientemente claro e foi referido pelos filósofos desde São Tomás de Aquino até aos nossos dias⁽¹¹⁾. A visão e a audição, ao contrário do gosto e do cheiro, podem ser, por vezes, formas de contemplação objectiva. Ao saborear e cheirar, não contemplo o objecto, mas a experiência que dele deriva. Pode mencionar-se também outro traço distintivo, que é o de ao saborear tanto o objecto como o seu desejo serem constantemente consumidos. Isso não acontece na atenção estética. Não proponho que se estudem esses factos; se o fizéssemos, contudo, toda a complexidade da distinção entre prazer sensual e estético se tornaria evidente. E também se tornaria evidente que a experiência estética (como foi notado muitas vezes) é a prerrogativa dos olhos e dos ouvidos.

O contraste entre o prazer estético e sensual pode fazer-se, contudo, sem entrar nessas complexidades. Basta estudar a noção de valor. Como anteriormente sugeri, os valores são mais significativos do que as preferências. Os valores desempenham um papel não só nos processos de raciocínio prático que põem em acção (que podem relacionar-se apenas com os interesses individuais do agente, sem referência aos interesses de qualquer outro homem); entram também no processo de raciocínio pelo qual justificamos acção, não só para nós mesmos mas para outros que observam e são afectados por ela. E enquanto tivermos este hábito de justificar a acção, não adquiriremos uma concepção do seu fim. Temos de ver o fim como desejável e não só como desejado; doutro modo, só estamos meio empenhados na sua procura. É difícil imaginar que, sem valores, pudesse haver um comportamento racional, um comportamento que seja motivado por uma compreensão não só dos meios, mas também do fim. Não só tentamos apoiar os nossos valores com razões quando tal é exigido, como aprendemos também a ver e compreender o mundo nos termos deles. Ora, eu não disse tudo acerca da diferença entre valor e mero desejo, pois é difícil condensá-la numa simples fórmula e só se torna clara gradualmente à medida que avançamos. Mas não se pode duvidar de que *há* desejos que temos tendência a justificar e a recomendar aos outros, bem como desejos que consideramos *idiosincrasias* pessoais. Estes têm uma conexão mais íntima com a nossa própria identidade e implicam um sentido mais profundo de nós próprios como criaturas responsáveis pelo nosso passado e futuro; mostrarei mais tarde por que assim é.

A melhor maneira de começar o estudo do valor é por exemplos. Em questões culinárias não lidamos com valores. Vocês podem gostar de ostras,

eu não. Vocês podem gostar de vinho branco, eu prefiro o tinto; e por aí fora. Sentimos que são factos incontestáveis, e como tal devem ser aceites. E considera-se ainda, por causa disso, que não se justifica o uso de ideias de «certo» e «errado», de «bom» e «mau» gosto (¹²).

Tal pretensão é, evidentemente, exagerada. Falamos de bom e mau gosto na comida e no vinho. No entanto, não pensamos normalmente que, ao fazê-lo, nos referimos a qualquer coisa como um padrão de gosto que os outros sejam obrigados a aceitar. Certamente que discutimos questões de gosto culinário e consideramos que, em certa medida, esses gostos podem ser ensinados. Mas não pensamos que haja razões que apoiem uma preferência culinária contra outra. Pois, se olharmos a questão de perto, vemos que a ideia de que uma razão podia realmente dar *apoio* a uma preferência deste tipo é litigiosa. Se um homem prefere o clarete ao Borgonha (ou, para ser mais específico, o *Mouton* ao *Latour*), não há maneira de converter essa questão noutra mais básica, sem que deixe de ser uma questão de qualidade gustativa dos vinhos e se transforme numa de outro tipo, por exemplo, de propriedades medicinais ou de *status* social. É claro que há discussão sobre vinhos. O deleite do vinho pode até aspirar aos níveis de sofisticação autoconsciente prosseguidos por Huysman em *Des Esseintes*, na sua (penso eu, logicamente impossível) «sinfonia» de perfumes. Mas, mesmo que se tomasse o assunto snobismo do vinho com toda a seriedade que esse exemplo (ou o exemplo mais inglês dado por George Meredith em *The Egoist*) poderia sugerir, isso não seria ainda suficiente para transformar a *discussão* em *raciocínio*, pois aí a questão não se pode resolver simplesmente chegando a um acordo sobre qualquer *outra* questão de preferência enológica. Essas preferências são essencialmente particulares e, como é lógico, totalmente independentes umas das outras: não há uma ordem lógica, se assim se pode dizer, entre preferências deste tipo. Nunca é possível dizer: «Mas concorda comigo ao preferir o Moselle ao Hock e, portanto, por causa da provada semelhança de escolha, *tem* simplesmente de concordar em preferir o clarete ao Borgonha». Uma observação dessas é quase absurda. Além disso, não existe qualquer possibilidade de uma mudança de experiência ser, neste caso, a verdadeira *conclusão* de um processo de raciocínio. Se a discussão acerca de um vinho mudar o seu paladar, isso é, logicamente falando, um acidente: o gosto que mudou podia ter sido causado pelo raciocínio que o precedeu, mas não tem uma relação intelectual com esse raciocínio e, em caso algum, pode ser considerado como resultado ou expressão lógica dele.

Compare-se o caso de sentimentos morais — o exemplo por excelência de valores. Haveria algo de muito estranho numa discussão moral que concluísse com as palavras: «Concordo com tudo o que disse sobre assassinio, mas ele ainda me atrai; e, portanto, não posso deixar de o aprovar.» Isso não é a expressão sincera de um ponto de vista moral. Não tratamos, e não podemos tratar, as opiniões morais como se fossem preferências isoladas e idiossincráticas que não têm qualquer relação necessária entre si. Assim, os sentimentos morais, ao contrário das preferências na comida e no vinho, podem ser

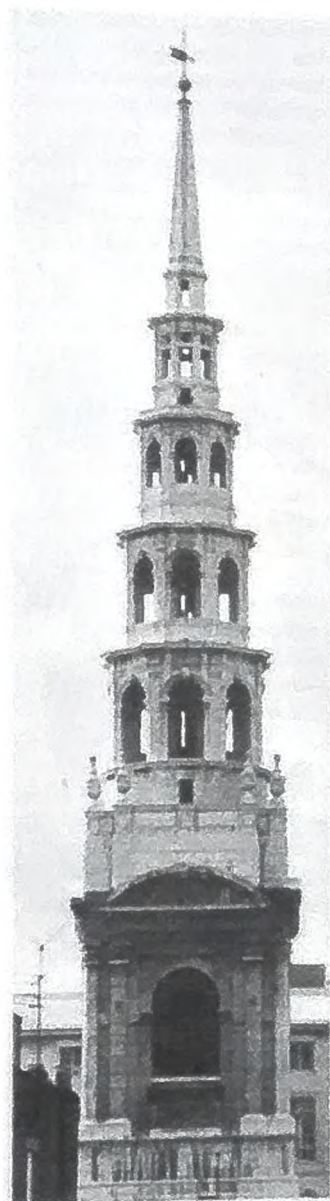
inconsistentes entre si, podem ser apoiados por razões que parecem conclusivas, ou refutados e abandonados exclusivamente com base no pensamento.

Os gostos estéticos são como os gostos na comida e no vinho, por nunca serem logicamente inconsistentes. Posso gostar de St. Paul hoje, mas não amanhã. Posso gostar muito de St. Bride e não gostar muito de St. Mary le Bow. Contudo, a questão não acaba, nem pode acabar aí. O mero capricho não pode tomar o lugar da apreciação estética; uma preferência, que é um mero capricho, não pode ser descrita como um exercício de gosto estético, pois faltam-lhe a origem, o objectivo e a recompensa do gosto. Um homem exercita o gosto quando considera o agrado que um edifício lhe produz como parte de uma perspectiva estética e, portanto, como justificável, em princípio, por razões que também se podem aplicar a outro edifício ⁽¹³⁾. Seria muito estranho, se um homem pensasse que na base do facto de não gostar de St. Mary le Bow não havia algo lhe desse também uma razão para não gostar de St. Bride (Figura 37 e 38). Será que considera o campanário barroco um compromisso estético infeliz? Nesse caso, tem de não gostar de ambas as igrejas. Além disso, se não gosta dele, é talvez porque não compreendeu a necessidade de um perfil variado, não compreendeu quanto as formas barrocas dependem, para uma verdadeira exuberância, de um excesso de luz, um excesso que em Inglaterra só se obtém muito acima do nível da rua. Ao conseguir compreender isso, pode compreender também a correcção de inspiração do revivalismo gótico — correcção, isto é, como uma resposta ao problema estilístico posto pelos grandes edifícios e cidades infindas, amontoadas sob nevoeiros e chuvas e sombrios céus nórdicos. Uma vez mais, o nosso dissidente pode considerar que a inventividade de Wren é um fenómeno frio e forjado, em comparação, por exemplo, com a inventividade de Hawksmoor, que implica a disposição de volumes menos óbvia mas mais subtil e um acabamento que é, consequentemente, mais firme e mais puro (Figura 39). Mas, uma vez mais, tinha de não gostar de *ambas* as igrejas de Wren e, novamente, podia discutir. Pois, terá ele notado a eficácia do jogo de luzes imaginado por Wren e o movimento ascendente que brota das extremidades? Tudo isto sugere que, embora possa, na verdade, *preferir* uma das igrejas de Wren à outra, não pode gostar pouco de uma e pensar que isso *não* lhe dá razão para não admirar muito a outra, a não ser que possa fazer uma adequada distinção entre as duas. Embora não haja uma verdadeira inconsistência entre os gostos arquitecturais, é sempre possível construir essas «pontes» de raciocínio de um gosto para outro; e, por conseguinte, pode haver sempre uma pressão na mente para fazer com que as nossas apreciações sejam concordantes.

Vejo aqui uma importante objecção, que é de não ter feito ainda uma total separação entre a discussão da arquitectura e a do vinho. Podia dizer-se que os exemplos dados não são realmente exemplos de raciocínio, mas sim de

FIGURA 37: Sir Christopher Wren; St. Mary le Bow, Londres, campanário

FIGURA 38: Sir Christopher Wren; St. Bride, Londres, campanário



explicação *ex post facto* de uma resposta imediata e, em si mesma, pouco clara. No caso presente, só admitimos essa riqueza de pormenores de discussão porque a questão é importante para nós e não por haver qualquer possibilidade real de debate racional.



FIGURA 39: Nicholas Hawksmoor:
St. Anne, Limehouse, Londres, campanário

É verdade que, muitas vezes, o interesse estético pode ser aquilo que a objecção sugere; o que contém em termos de discussão pode não ser uma justificação lógica mas uma tentativa de explicar ou tornar clara uma impressão não reflectida. Contudo, o interesse estético não precisa de ser assim e, na verdade, tem uma tendência intrínseca para ser algo diferente, algo que expõe um verdadeiro raciocínio. É raciocínio porque o objectivo é a justificação e não a explicação. Aqui a justificação é possível por causa da natureza activa da experiência que é, ao mesmo tempo, parcialmente voluntária e sempre dependente de uma actividade da atenção imaginativa. Posso

argumentar em favor de uma experiência do mesmo modo que argumento em favor de acções, emoções, atitudes e crenças. Os gostos arquitecturais não precisam, portanto, de ser espontâneos. Na verdade, na medida em que são *gostos* no sentido estético, abrem inevitavelmente o caminho ao debate e à comparação. E aqui debate não significa o cultivar de uma experiência vasta e variada semelhante à do conhecedor muito viajado. Não denota a aquisição febril de experiência, mas antes a atenção reflectida àquilo que se tem ⁽¹⁴⁾. Um homem pode conhecer apenas alguns edifícios — como aconteceu com os construtores de muitas das nossas catedrais — e, no entanto, estar na posse de tudo quanto é necessário para o desenvolvimento do gosto. Basta apenas que reflecta acerca da natureza dessas escolhas que estão à sua disposição e acerca das experiências que pode obter. Considere-se, por exemplo, o desenvolvimento da catedral de Lincoln, da nave para o transepto e do transepto para o coro, onde podemos ver como um vocabulário arquitectural básico é usado com um requinte cada vez maior, com pormenores cada vez mais subtis e com mais harmonia de efeito. Uma vez traçado o estilo de Lincoln, os arquitectos posteriores tinham tudo aquilo de que necessitavam para separar as suas extrapolações com êxito das que o não tinham. O mesmo se passa ainda com o estilo estabelecido por Gropius e pelos seus seguidores no Bauhaus, um estilo que foi o produto utilizado por muitos arquitectos desde a guerra e que ainda permite continuações adequadas e cheias de gosto, como se podem ver comparando as fábricas que saem de Londres ao longo da Western Road. Além disso, o gosto arquitectural, tal como o juízo moral, basear-se-á em outras atitudes e conceitos. Para voltar a um exemplo anterior: pode acontecer que um determinado ideal monástico se torne atraente, por ser expresso pelo claustro de S. Paolo; também pode acontecer que uma velha fidelidade de um homem ao ideal monástico seja o motivo da sua admiração pelo claustro.

Mas é aqui que a noção de gosto se torna confusa. Decerto que a clareza que está ligada — ou parece estar ligada — a muitas discussões morais, o sentimento de premissas claras e conclusões inexoráveis não prevalece aqui. Por exemplo, se entendo a linguagem barroca e sei quanto ela se harmoniza com as minhas outras predilecções, a conclusão lógica não será que *tenha* simplesmente de vir a gostar dela. Posso não gostar dela na mesma. Mas a peculiaridade da preferência arquitectural (como de tudo verdadeiramente estético) é que *virei* a gostar dela; ou antes, vou sentir uma certa carga de razão em seu favor. E isto não é, de facto, tão surpreendente. Pois a minha experiência de um edifício, ou de uma linguagem arquitectural, pode mudar ao mudar a minha concepção dele. E se a minha experiência muda, também o meu gosto muda. Vimos que essa mudança de experiência é precisamente o objectivo da crítica arquitectural. Mas qual é o tipo de raciocínio que a apoia? Os exemplos no último capítulo pareciam sugerir que a crítica implica uma procura da percepção «correcta» ou «equilibrada», a percepção em que as ambiguidades são resolvidas e as harmonias estabelecidas, permitindo o tipo de satisfação visual penetrante a que aludi. Mas isso não pode ser tudo. As concepções que influenciam a nossa experiência de arquitectura têm um

alcance tao grande como as concepções que governam a nossa vida. Como é, então, possível a um architecto como Pugin pensar que lhe competia a ele, como cristão, explorar as complicações de florões, pináculos e rendilhados?

Suponhamos que um homem afirma não gostar do Oratório de Borromini, em Roma. Uma resposta natural pode ser dizer que, se não gosta dele, é porque não o entende. Esta noção de «compreensão» é importante e, em breve, a retomarei; mas note-se como seria estranho considerar pouco esperto um homem que honestamente prefere cerveja ao *Château Lafite*; isso seria atribuir precisamente a esse gosto a dimensão intelectual que lhe falta. Surge então a questão de como se pode levar esse homem a adquirir uma compreensão suficiente do edificio de Borromini. E aqui é significativo que a má compreensão possa, afinal, ter uma base que é muito afastada de qualquer insuficiência da sua experiência da composição architectural. Uma compreensão histórica — e uma correspondente falta de concordância — poderia muito bem estar na base desse erro estético. (Começa a ver-se aqui a esfera legítima da crítica histórica de arte). O Oratório foi projectado para albergar uma das mais importantes instituições da Contra-Reforma e para dar expressão à sua notável combinação de autoconfiança civilizada e humildade espiritual (15). É verdade que, neste edificio, a modéstia foi muitas vezes imposta por uma parcimónia oficial, da qual Borromini (como era seu hábito) se queixava constantemente, mas difficilmente se pode duvidar que ali há também uma certa modéstia na concepção artística fundamental. A audaciosa fachada rítmica estende os braços em direcção à rua, mas as formas claramente recordadas são em tipo modesto admiravelmente colocado (veja-se figura 40). Os ângulos e cantos estão associados à junção de inúmeros ornatos, combinados com elegância consumada: e, no entanto, as suas formas são recuadas e suavizadas, parecendo acomodar-se aos movimentos dos transeuntes (Figura 41). É importante ver nestas formas o equilibrio de objectivos concorrentes, de conforto humano e graça espiritual. Ora, a linguagem de Borromini ao mesmo tempo que, exteriormente, nos fala em tons definidos e autoconfiantes, abarca também uma forte subjectividade de perspectiva. Não é absurdo ver nisso uma correlação com as tentativas, do início da Contra-Reforma, de harmonizar a aparência exterior da igreja com o nascer de uma consciência interior e, por certo, não é absurdo ver esse espírito num edificio dedicado à ordem de S. Filipe Neri. Quando compreendemos a natureza desta luta e reconciliação entre o interior e o exterior, vemos como é significativa a realização visual do Oratório. Aí encontramos a ligação perfeita entre o exterior inventivo e flexível, onde a variedade elegante nos é apresentada como uma espécie de simplicidade sem pretensões e, o interior, onde deparamos com uma elegância calma e ponderada, nas partes projectadas para a vida contemplativa dos filipinos. Compare-se, por exemplo, o enérgico movimento do claustro (não acabado, infelizmente, como Borromini o tinha desenhado) — com a sua ordem dominadora e colossal, cujo ritmo é conduzido subtil e eficazmente à volta dos cantos por pilastras curvas finamente trabalhadas em *mattoni* — com o interior, onde exactamente a mesma



FIGURA 40: Francesco Borromini: Oratorio di San Filippo Neri

modesta vitalidade é representada com um estado interior. Considerem-se, por exemplo, o repousante corredor, no qual penetra subitamente uma janela recortada, sem perturbar as estudadas e reflectidas características da estrutura, ou a sala de diversão, com a delicada chaminé e os ornamentos subtis que criam um espaço iluminado e uma brancura estranhamente móvel da parede, que parece o símbolo perfeito de interioridade (Figuras 42-4). Não há dúvida de que, quando Borromini escreveu sobre a necessidade estilística de *fantasticare* ⁽¹⁶⁾, queria referir-se, não a uma arbitrária profusão de formas exuberantes, mas sim à constante necessidade de alterar e corrigir, de fazer gestos audazes e variações permanentes e, assim, transformar a invenção decorativa em arte expressiva.

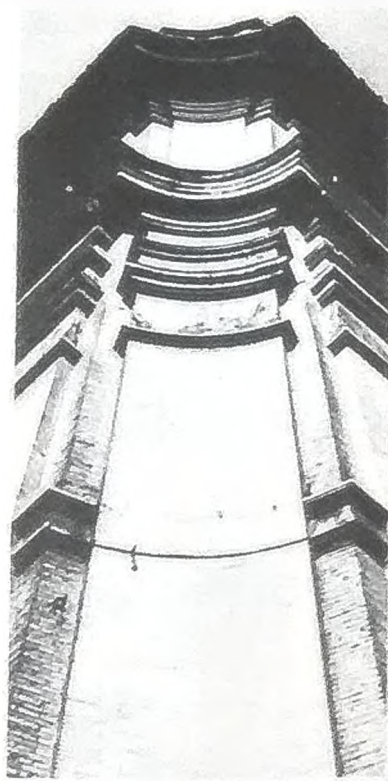


FIGURA 41: Francesco Borromini
Oratorio di San Filippo Neri

Falar deste modo do Oratório de Borromini é arriscarmo-nos a ofender o purista arquitectural. Disse-se que interpretar um edifício em termos de uma «ideia» subjacente, é entregar-se a uma rapsódia irrelevante que não tem qualquer relação com as qualidades visuais do edifício, ou então é apenas empreender uma especulação fantástica e inverificável acerca da psicologia do arquitecto (¹⁷). Mas Borromini não tinha, por certo, intenção de que vissemos a sua obra de modo que sugeri e, mesmo que tivesse essa intenção, isso seria puramente episódico para a qualidade estética do seu edifício (¹⁸). Uma vez que conhecemos bem as interpretações simplistas do gótico, que surgiram numa rápida sucessão no campo da história arquitectural, estamos talvez um pouco reticentes agora para conceder relevância à crítica arquitectural da «história das ideias». Contudo, no nosso afã de desacreditar os fanatismos entusiásticos dos nossos antepassados, não nos devíamos refugiar no puro hedonismo, excluindo totalmente as ideias da discussão da arquitectura, visto



FIGURA 42: Francesco Borromini: Oratorio di San Filippo Neri

que elas nos conduzem a um interesse por ela. Devíamos compreender que, quando relacionamos, deste modo, a nossa experiência visual com uma ideia abstracta, não estamos necessariamente a descrever as intenções do arquitecto, nem estamos a propor uma interpretação definitiva, irrefutavelmente válida para todas as sucessivas épocas. Estamos antes a tentar mostrar que o conhecimento do espectador e a simpatia por um determinado estado de espírito, podem modificar e enriquecer a percepção de um edifício. A validade dessa tentativa deve apoiar-se não na intenção do arquitecto mas na transformação da experiência do espectador. Para que uma ideia seja um instrumento bem sucedido da crítica tem de encontrar uma correspondência circunstanciada, e não meramente esquemática, nas nossas percepções.



FIGURA 43: Francesco Borromini: Oratorio di San Filippo Neri



FIGURA 44: *Francesco Borromini:
Oratorio di San Filippo Neri*

Até agora, estes pensamentos são vagos e vou continuar a clarificá-los. Mas já podemos ver neles as forças e as fraquezas da crítica histórica da arte que foi discutida no capítulo 3. Por um lado, é verdade que uma compreensão histórica pode transformar a nossa experiência de arquitectura; por outro, não pode presumir-se, antes de uma descrição crítica do caso individual, que essa transformação seja possível ou razoável. Não podemos chegar mecanicamente a um significado histórico, devolvendo simplesmente cada objecto ao ninho de ideias e sentimentos que rodearam o seu nascimento. A relação de um edifício com uma interpretação histórica, espiritual ou moral é uma realização crítica; é criada pelo crítico ao traçar comparações e derivar significados que penetram no mais ínfimo pormenor de compreensão arquitectural. (Essa crítica é rara na discussão da arquitectura, por razões que foram mencionadas no 1º capítulo. Entre os poucos exemplos, podem mencionar-se, de novo, o estudo de Panofsky sobre o estilo gótico e a descrição de Ruskin do Palácio dos Doges.) E é claro que essa transformação crítica só pode ser conseguida em relação a certos edifícios e, sobretudo, aos de carácter público ou simbólico. A crítica do lugar-comum ou do estilo vernáculo tem de fazer uso de outros conceitos e não das elevadas abstracções da história da arte. Uma das principais questões que irei considerar na segunda parte deste livro, é a do que é comum nos procedimentos críticos. Que tipo de «significado» descobre o crítico? E por que deve ele ser uma importante da experiência arquitectural?

Foi revelado um ponto significativo nesta discussão: a conexão, no gosto estético, entre experiência, preferência e pensamento é, em certa medida,

inextricável. Nenhuma delas pode, em caso algum, ser verdadeiramente separada das outras, ou o significado e valor duma ser completamente caracterizado sem a referência ao significado e valor das outras. O leitor compreenderá melhor se fizermos de novo uma breve referência às doutrinas funcionalistas e nos perguntarmos como podem ser libertadas do estéril *a priorismo* daqueles que as defendem e como lhes poderemos dar um fundamento crítico sério.

Ora, o único impulso forte por detrás do movimento funcionalista era a revolta contra o ornamento supérfluo ou «inútil». Já vimos que Alberti julgou conveniente — e por muito boas razões — separar beleza e ornamento, separar o que é próprio da compreensão arquitectural do que o não é. E, como também vimos, o funcionalista propõe uma explicação daquilo em que consiste a compreensão arquitectural, uma explicação que possa ser aplicada passo a passo na crítica de edifícios individuais. Os revivalistas do gótico (bastante paradoxalmente) foram quem primeiro deu uma forte expressão à doutrina, e quem primeiro a dirigiu contra o inútil acréscimo de ornamentos em detrimento da estrutura e da forma. Para Pugin e seus seguidores ⁽¹⁹⁾ era intolerável que se pensasse no pormenor arquitectónico como *puramente* ornamental, uma superfície vã, cravada numa estrutura funcional, mas destacável da verdadeira estrutura do edifício. Parecia intolerável, por exemplo, que se pudessem ter dois edifícios de estrutura idêntica, um no «estilo» gótico e outro puramente «clássico», como se o «estilo» fosse simplesmente uma questão de folheado escultural e não de realização da arquitectura. (Comparem-se, de novo, os dois projectos de Schinkel para a Werdersche Kirche, Figuras 7 e 8, Pág. 50). Em oposição a essas sugestões, Pugin — e Ruskin em *The Stones of Venice* — tentaram demonstrar como os detalhes ornamentais e estilísticos do gótico não eram, de forma alguma, vãs superficialidades, mas, pelo contrário, desenvolvimentos naturais, e mesmo inevitáveis, dos requisitos estruturais e sociais que os construtores góticos tinham de encontrar. Ruskin foi mais longe ⁽²⁰⁾, tentando mostrar que o amor à pedra, que é a única origem de todo o ornamento sério, e o respeito pela boa construção, têm uma origem idêntica; que o processo de construir e o processo de ornamentar são partes contíguas de uma única actividade e não devem ser entendidos independentemente. Não existe uma apreciação do ornamento que não seja, ao mesmo tempo, uma apreciação da função.

Para compreendermos a força crítica dessa explicação temos de fazer uma distinção entre estrutura real e função real, por um lado, e aquilo a que podemos chamar — utilizando um termo de Suzanne Langer ⁽²¹⁾ — estrutura virtual e função virtual, por outro. Isto é, fazemos uma distinção — óbvia à luz da discussão do capítulo 3 — entre como um edifício é de facto construído e como essa construção é sentida. A nossa discussão sobre o gosto mostrou que a estrutura real é irrelevante para a apreciação estética, excepto e na medida em que for revelada pela estrutura virtual. Mas como pode a estrutura ou a função ser parte de uma aparência? E como podem elas afectar o exercício do gosto? Talvez um exemplo torne isto claro. Considere-se, então, a popa de um navio

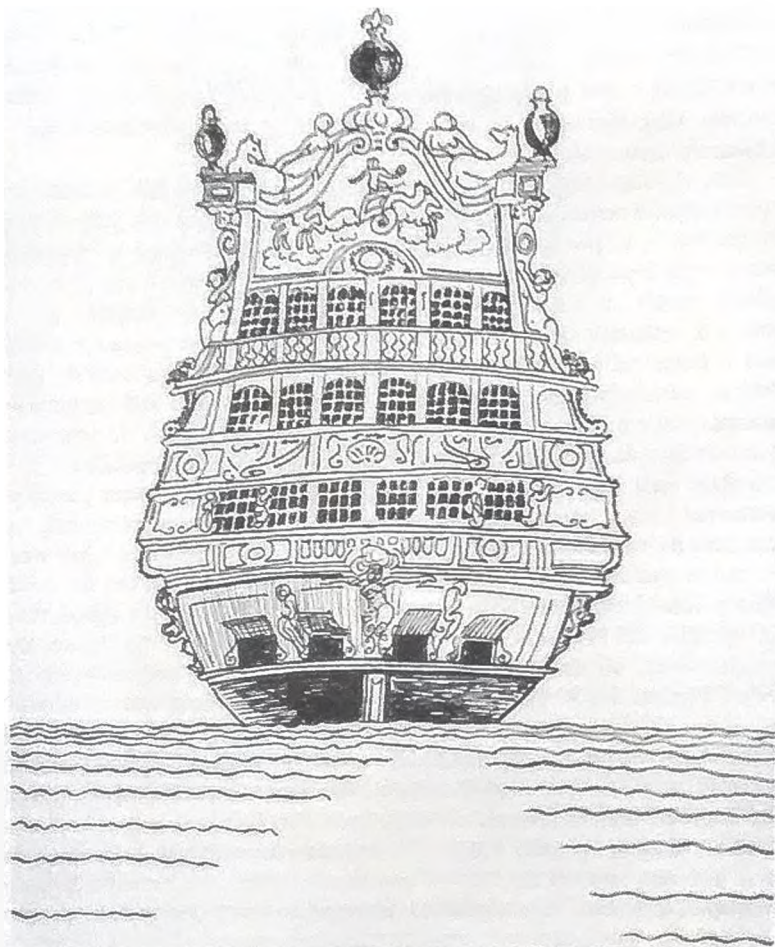


FIGURA 45: «Le Roi Soleil», popa

do século XVII embelezada com todos os magníficos orgamentos do barroco desse tempo (ver Figura 45 — adaptada livremente de *Le Roi Soleil*). É pouco provável que esta composição, se colocada na fachada de uma casa, nos parecesse de bom gosto ou harmónica. E pode dizer-se plausivelmente que parte da explicação estaria no consequente abuso da estrutura virtual. Por melhor apoiado que esse gigante pudesse estar em terra, a sua estrutura aparente só tem um sentido próprio quando assente numa ubíqua almofada de mar. Temos de ver o barco apoiado desta forma, flutuando livremente, de forma que as pilastras e linhas estruturais pareçam ligar os estrados horizontais. Assim, não parecem «apoiar» directamente as horizontais, como parece-

riam se ele estivesse rigidamente fixado na terra. O exemplo mostra, penso eu, como a nossa concepção de estrutura se traduz de imediato na experiência e como a nossa consciência dos vectores estruturais pode estar inextricavelmente relacionada com o sentido do que é esteticamente correcto. Como parte de uma casa, a estrutura dada seria bolbosa e incoerente. Como um barco flutuando livremente no oceano é a própria perfeição de harmonia: todos os pormenores se ajustam perfeitamente.



FIGURA 46: Michelozzo Michelozzi: *Palácio Medici, Florença, pátio*

A questão a que o crítico funcionalista tem agora de responder, é até que ponto se pode alargar o seu *aperçu* crítico. Naturalmente, as suas possibilidades de aplicação não têm limites. A estrutura virtual está no centro da nossa experiência sempre que aceitarmos ou rejeitarmos um novo progresso na arquitectura. Foi isto — muito mais do que qualquer desejo corbusieriano de campos de futebol sem fim — que deu origem ao gosto por torres de vidro erguidas sobre pilares. Se tem de haver torres altas, pelo menos que se construam de forma que não pareçam abater sobre o observador um peso esmagador. A composição aceite, nos exemplos mais bem sucedidos (por exemplo, os de Mies Van Der Rohe), obriga-nos a ver o edifício como uma tela iluminada ou uma cortina enfiada numa ténue fita de força ascendente e inquebrável. Em todos os períodos da história, foi através do problema da estrutura virtual que cada novo cânone de gosto visual foi forçado a envolver-se e a comprometer-se. Comparem-se os cantos desamparados do pátio de Michelozzo no Palazzo Medici — uma tentativa de transformar o calmo ritmo de Brunelleschi no Innocenti de forma recta em quadrangular, que conduz a uma estranha amálgama das arquivoltas e a um sentido de fraqueza



FIGURA 47: *Palazzo Venezia, Roma, patio*

trêsela nos cantos — com o pomenor correspondente do Palazzo Venezia, construído uns 20 anos depois, em Roma (Figuras 46 e 47) ⁽²²⁾. Aqui o problema estético — o problema de construir um pátio interior de acordo com o estilo clássico — é, também, um problema de estrutura virtual e a aparência «crua» difere das predecessoras precisamente na sua força aparente. Nesses casos, os pensamentos sobre função, experiência de forma e preferência resolvem-se, surgem todos das mesmas considerações e coexistem em unidade. É esta a característica saliente de toda a apreciação estética e mostra a verdadeira aplicação artística da doutrina funcionalista.

Mas temos de nos lembrar de novo das nossas críticas contra a impetuosa generalidade. A teoria da estrutura virtual nunca podia dar-nos uma *análise* do conceito de gosto estético, nem podia dar-nos um princípio geral e completo da construção, apesar de haver pelo menos uma honrosa tentativa filosófica de a defender como a única verdade sobre a arquitectura (a de Schopenhauer ⁽²³⁾). Essas teorias nunca se podem alargar de modo a fornecerem princípios universais de validade que não pareçam arbitrários ou sectários. Por exemplo, seria natural explicar o significado dos ornamentos de uma cornija, arquitrave ou encordoamento em termos de reunião e apreensão das forças virtuais e da cuidadosamente modulada ênfase nas linhas horizontais que tal exige. Assim, um entablamento tendo por cima um andar superior, tem de ser tanto horizontal, como convenientemente moldado — pode-se dizê-lo — porque, se assim for, os vectores estruturais da parede de cima parecem reunidos nela com maior segurança e, transmitem-se à parede inferior de uma forma que não perturba o nosso sentido de equilíbrio vertical (ver Figura 48). Mas, embora

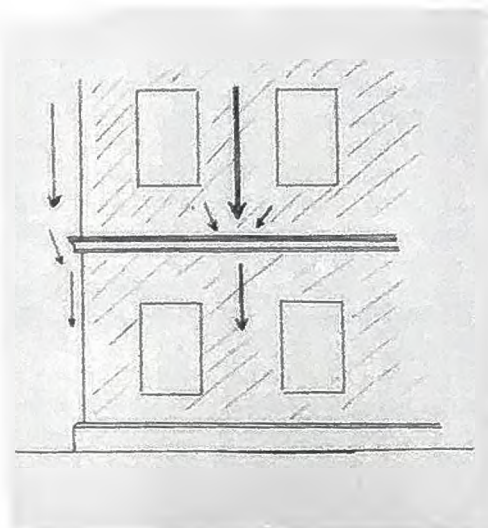


FIGURA 48: Estrutura virtual e molduras

isto possa ser uma descrição útil de muitos ornamentos — especialmente os vernáculos —, não pode dar-nos uma máxima universal. Considere-se como um contra-exemplo, uma típica igreja rococó alemã; que poderia ser mais equilibrado e harmonioso do que a fachada Oeste da igreja de Anton Jentsch em Grüssau? (Figura 49). No entanto, aqui o entablamento inferior avança e recua perpetuamente sob o impulso de armações de janelas e de pilastras. Só um fanático diria que o efeito é feio ou incerto. É verdade, realmente, que a



FIGURA 49: Anton Jentsch: Igreja da Abadia, Grüssau (Krzeszów)

cornija barroca apresenta uma deliberada emancipação do papel estrutural, tornando-se eventualmente numa peça bastante familiar de vernáculo doméstico: o entablamento de janela unido, visto em muitos quarteirões de ridículas mansões vitorianas. Mas porque é que essa transição da função virtual para o

ornamento doméstico tem de ser considerada um inevitável erro de gosto?

Podia dizer-se em resposta, que o estilo barroco é muito especial, em parte parasita de uma linguagem recebida, que explora para fins dramáticos. E aqui poderia indicar-se mesmo, que, embora a abordagem da estrutura virtual não seja ortodoxa, as exigências da estrutura nunca são abertamente desafiadas. Mesmo no interior da igreja de Ottobeuren, onde o tecto e as paredes superiores parecem flutuar totalmente livres dos suportes, não há uma *negação* absoluta das premissas estruturais: se o telhado parece não ser suportado é, em parte, porque parece não *precisar* de suporte. E, na verdade, quando o estilo é levado ao ponto de desafiar totalmente as exigências estruturais — como na *Helblinghaus* em Innsbruck e nos posteriores excessos quase-rococós do *art nouveau* — podemos muito bem sentir que começa a aparecer uma deficiência de gosto. O mérito do verdadeiro barroco reside na reconciliação da clareza estrutural com a variedade de forma. Onde a ornamentação exista somente por si mesma, e possa ser rejeitada sem aparente alteração estrutural, parece muito natural pensar que foi ignorado um axioma de apreciação estética.

Mas, é claro, o próprio processo de raciocínio que poderia fundamentar esta apreciação nega, ao mesmo tempo, a sua força universal. Mais uma vez somos confrontados com uma crítica do edifício individual, uma forma de raciocínio cuja validade depende da transformação especial de uma determinada experiência. A própria dependência que aqui existe entre apreciação e experiência, proíbe a conversão de qualquer princípio, mesmo do da estrutura virtual (que reflecte a natureza essencial da arquitectura tão rigorosamente como qualquer princípio pode fazer), numa lei universal de gosto. A conclusão do raciocínio crítico está numa experiência e as experiências, como as acções, mas não como as crenças, não podem ser logicamente inconsistentes com os argumentos que as suportam; portanto, não podem ser logicamente *forçadas* por raciocínio. Além disso — e isto é mais importante —, a experiência está aberta à mudança à luz de qualquer consideração que lhe possa ser aplicada racionalmente. É arbitrário limitar o raciocínio do crítico a considerações de função, mesmo quando se substituiu a «função virtual» pelas preocupações mais sólidas do engenheiro. Pois, os próprios argumentos que sugerem que uma experiência pode ser a persuasiva consequência dessas considerações, sugerem que outras considerações devem ser capazes de suportar exactamente o mesmo peso persuasivo. Qualquer coisa será relevante, desde que possa influenciar ou transtornar a atenção estética.

Se assim é, contudo, o que acontece à objectividade do gosto? Como pode haver uma apreciação crítica *válida*, quando cada regra ou padrão parece obstruída pela mesma sujeição a restrições sem fim? Não basta dizer que tudo é subjectivo e que «certo» ou «errado» estão simplesmente fora de propósito. Pois, como notámos, toda a estrutura da apreciação estética desmente esse subjectivismo fácil. Na verdade, é precisamente devido à complexidade intelectual do gosto e à sua profunda conexão com todas as preferências que mais nos interessam, que parecemos condenados a perseguir um ideal de objectividade mesmo perante o mais persistente desapontamento. O nosso

prazer num edifício incorpora, por conseguinte, um sentido da sua própria validade e parece possuir, por causa disso, um aspecto quase científico. Somos arrastados para uma busca de padrões e quando, como pode acontecer, um edifício nos comove como verdadeiramente belo ou verdadeiramente horrível, é impossível senti-lo e, ao mesmo tempo, acreditar que o nosso sentimento possa ter uma base errada. Um homem sente que tem razão na sua preferência, mesmo quando não pode dar uma razão; e aqui, ter razão é ter um direito. Pode pensar-se que outros deviam partilhar ou, pelo menos, reconhecer a validade daquilo que sentimos; se não o fazem, devem estar cegos, insensíveis, enganados. Serlio, ao descrever uma arquitrave romana muito trabalhada, escreve que ela é uma coisa que «não só não faria, mas da qual digo expressamente que... coisas destas nunca deviam ser feitas». E sente-se capaz de se exprimir tão veementemente, precisamente porque mostra, em termos lógicos, como é confusa a experiência desta ornamentação — por outras palavras, discorrendo acerca daquilo que afecta tanto a aparência da arquitrave que acaba por produzir um sentimento de repulsa no observador ⁽²⁴⁾. E a sua argumentação raciocínio ocasiona não só aversão, mas também um sentido da validade da aversão e uma recomendação para que outros a partilhem. Mas essa procura do objectivo também não é a característica própria da arquitectura serliana. Ela está tão presente no didacticismo de Ruskin, Le Corbusier e do Bauhaus, como está em Serlio, ou na serena circunspecção de Alberti, que considerava que, em questões de escolha estética, não se está apenas a lidar com a opinião subjectiva, mas com uma faculdade mental verdadeiramente racional ⁽²⁵⁾. E essa faculdade racional é sempre estranhamente incansável. Não deve haver um crítico que fique satisfeito com uma discussão acerca da proporção e da forma, que não continue a sua investigação até à mais distante e mais misteriosa área onde o modo de ver «correcto» se torna parte da vida moral. Nesta altura talvez seja suficiente dar um exemplo um pouco cómico — a defesa de Tristan Edwards do seu amor pelos edifícios de estuque do período da Regência, em Londres. «Ora o estuque», diz ele, «é uma substância delicada: um edifício com fachada de estuque está apto a exprimir não só delicadeza, mas intelectualidade... não apela ao falso orgulho do rico vulgar», etc. ⁽²⁶⁾, esperando com tudo isto dar razões que alinhem a apreciação do gosto com atitudes cuja validade objectiva considerava inquestionável.

Esse é um exemplo de crítica no seu aspecto mais insubstancial. Evidentemente que vamos ter que fazer mais do que isto se nos quisermos persuadir da objectividade do raciocínio crítico. Temos de olhar mais profundamente para os processos de raciocínio que fundamentam a crítica e ver se, na verdade, podem reivindicar a validade que parecemos inevitavelmente dispostos a atribuir-lhes. Ora essa tarefa não deve parecer impossível. Poucas pessoas duvidam de que, em certa medida, foi objectivamente errado da parte de Oscar Pfister, por exemplo, ver a forma de um abutre nas pregas do vestido usado por Sta. Ana, de Leonardo ⁽²⁷⁾. De forma semelhante, separamos as experiências de arquitectura que exprimem compreensão das que o não são. Já vimos no último capítulo que a noção de experiência «correcta» ganha

uma fácil aplicação às propriedades formais do edifício. É naturalmente a mesma noção de «correção» que é alargada na crítica arquitectural e que se aplica na apreciação do gosto, embora tal aconteça fora das limitações de qualquer conceito formal estrito. Esta noção indica que a experiência da arquitectura é já um modo de compreensão e só será justificável na medida em que a nossa compreensão seja responsável por cânones objectivos de avaliação. E, nesta conjuntura, não podemos dizer onde iremos encontrar esses cânones ou até onde deve penetrar a «compreensão» — se, por exemplo, deve realmente tomar contacto com os sentimentos e preceitos da vida moral — se se lhe quiser dar o seu verdadeiro conteúdo e validade. Mas a nossa discussão do gosto parece sugerir que a compreensão terá realmente que penetrar até esse ponto; pois todas as tentativas de justificação acabam por atribuir à arquitectura significados do tipo mais abstracto e geral. É pela procura de um «significado» nos edifícios que a apreciação do gosto adquire toda a elaboração e é esse «significado» que se deve fazer compreender ao observador, pois a apreciação estética, tal como a descrevi, é inteiramente indispensável. Poder-se-ia pensar que falar de «gosto» é reduzir o estudo da arquitectura às predilecções autoconscientes do conhecedor, suprimir o elemento de compreensão imaginativa e de realização criativa, para pôr toda a ênfase na discriminação à custa de um envolvimento sério na arte da construção. Mas essa separação forçada de «gosto» e «imaginação» é tão datada, como fácil. Logo que examinamos a questão, descobrimos que o exercício do gosto, e a transformação imaginativa da experiência, são, de facto, uma e a mesma coisa. A discriminação crítica exige essa transformação, tal como a própria imaginação exige a procura do verdadeiro padrão, da experiência «correcta» — em resumo, o cultivar do «apropriado» em todas as suas formas. E procurar o apropriado é procurar um significado nos edifícios. Agora temos de nos perguntar qual será esse significado; sabemos apenas que tem de ser tal que, compreendê-lo, e sentir a sua expressão, sejam componentes inextricáveis um único acto intelectual.

Mesmo assim, ainda se pode pensar que, no meu desejo de apresentar um vigoroso quadro do raciocínio estético, inverti a ordem natural das coisas. Fiz parecer que o raciocínio estético é a característica fundamental da escolha estética, quando de facto ele é visto mais naturalmente como uma sofisticada extrapolação. Aqui, para ter força, o raciocínio depende de algo mais básico que é a própria escolha estética. O facto real da questão está na expressão primitiva de escolha estética e essa expressão primitiva subsiste sem o benefício da reflexão lógica. Na verdade, podia dizer-se que, na manifestação normal do dia-a-dia, a escolha estética tem exactamente esse carácter primitivo, um carácter de resistência a qualquer raciocínio que não a pressuponha já.

Vou tentar mostrar que não interessa que tenha invertido a ordem natural das coisas, pondo a expressão sofisticada de escolha estética antes das suas variantes mais primitivas. À medida que formos considerando a prática do raciocínio estético ver-nos-emos ser gradualmente repelidos — não em retirada, mas num estado de transigência, — de todo o território que conquistei em

nome da Razão. E quando voltarmos a esse núcleo da escolha estética primitiva, vamos encontrá-lo suficientemente despojado do seu mistério para nos permitir avançar de novo para o ponto alto da reflexão crítica, para reexaminar todo esse território sabendo que o domínio do conhecedor, e o domínio do homem que simplesmente «sabe do que gosta» são, de facto, um e o mesmo.

SEGUNDA PARTE

6
FREUD, MARX E O SIGNIFICADO

Na primeira parte deste livro comecei por sugerir que as considerações estéticas têm lugar central no pensamento arquitectural e na prática. Depois descrevi o nosso interesse na arquitectura como uma espécie de atenção imaginativa e a experiência da arquitectura como uma expressão de raciocínios e escolhas derivadas dos processos mais profundos de reflexão autoconsciente. Como toda a experiência imaginativa, a experiência da arquitectura aspira ao estatuto de um símbolo. Ela visa reflectir todo o significado que a experiência pode ter e colocar o seu objecto no ponto focal de todos os valores aceites. Segue-se então, que não pode haver experiência imaginativa que se divoreie da prática da crítica. Por muito relutante que se possa estar em articular a experiência de edifícios, em se empenhar numa discriminação raciocinada e numa escolha autoconsciente, a própria experiência estética sem a correspondente adopção de um ponto de vista crítico mais não é, portanto, do que enganar-se a si próprio.

Contudo, porque a experiência estética visa, como tentei mostrar, uma espécie de objectividade, segue-se que também a crítica vai tentar partilhar desse objectivo. Isso implica uma procura de padrões, a tentativa de localizar exemplos do bom e do mau e derivar desses exemplos um sistema de princípios ou, pelo menos, um modelo de reflexão lógica, que possa ser aplicado para além deles a outras obras de arquitectura. É possível essa crítica objectiva? Se é, que forma vai ela tomar? Vou tentar responder a essas questões nesta segunda parte e vou começar por certas tentativas de um «método» crítico, tentativas de formular os conceitos e os princípios de uma ciência crítica generalizada. Essas tentativas partilham um traço importante: tentam alcançar padrões críticos pela «decifração» da arquitectura, pela descoberta de princípios por meio dos quais se revele «significado» de um edifício. E essa abordagem é muito acertada pois, se se tem de estabelecer a objectividade dos valores estéticos, em que outro sítio pode ela residir? Como vimos, é precisamente a capacidade da experiência imaginativa de ter um «significado» que conduz à possibilidade de crítica lógica. E a primeira e mais

importante forma de decifrar que se nos oferece é a que emprega os conceitos e métodos de psicologia que tentam encontrar o significado da arquitectura na relação dela com os factos da vida mental. É por essa abordagem que vou começar.

Vou começar por considerar a teoria setecentista da associação de ideias, que nos deu um dos primeiros inventários sistemáticos da significação da arquitectura. É esta teoria que está subjacente ao movimento «gótico» e à atitude «sentimentalista» prevalente nas formas arquitecturais ⁽¹⁾. De acordo com esta perspectiva, o significado de um edifício não é mais nem menos do que a totalidade das «ideias» que sugere — ou pelo menos, para estar em correspondência com o espírito do século dezoito — que sugere ao homem culto normal. A objecção idealista a esta perspectiva, colocando-a de forma simples, é que a relação entre ideia e experiência tem de ser interna, enquanto na perspectiva empirista é externa e, portanto, não é uma parte da compreensão estética ⁽²⁾. A objecção é correcta e, portanto, é importante ver o que significa.

É melhor pegar num exemplo simples. Considere-se, então, a ideia de «apoio» ou «segurança». Hume, com o seu génio para localizar problemas filosóficos, escreveu o seguinte sobre arquitectura: «As regras da arquitectura exigem que o topo de um pilar seja mais delgado do que a sua base e isso, porque essa figura nos transmite a ideia de segurança, que é agradável» ⁽³⁾. Deixemos de lado a pretensa universalidade desta «regra» (refutada por artigos de mobiliário doméstico e por muitas das melhores pontes modernas), e

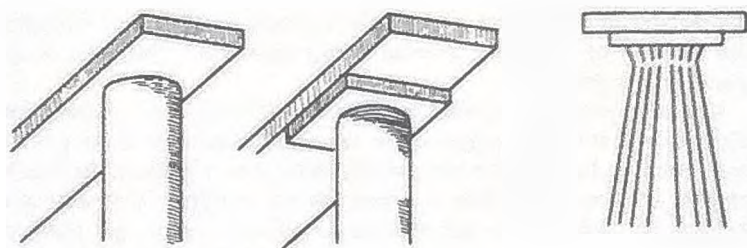


FIGURA 50: Três construções de poste e trave

tenhamos ver que *tipo* de teoria da compreensão arquitectural está implícita nela. Considerem-se então, as três construções de «poste e trave», adaptadas de Sinclair Gaudie ⁽⁴⁾, da Figura 50. Sentimos que estas estruturas são progressivamente mais confortáveis e, para um filósofo da estatura mental de Hume, este sentido é uma questão de ideia associada. A visão da primeira estrutura, muito usada na arquitectura moderna como resultado do Bauhaus e de Le Corbusier, faz o observador pensar numa broca a furar uma trave, ou numa viga empurrada através de um material pouco resistente. Como resultado disso pensa-se no edifício como uma estrutura suspensa, uma espécie de



FIGURA 51: Docas de Sta. Catarina, Londres, coluna dórica

cortina enfiada numa armação interna. (E aqui, claro, temos toda uma *teoria* de paredes e uma concepção revolucionária de como elas podem ser vistas.) Para falar nos termos de Hume, a ideia de segurança, ou apoio, só é totalmente evocada pela estrutura final. O ábaco afecta-nos como uma espécie de almofada entre a massa suportada e a coluna em que se apoia: cria um ponto de repouso entre o impulso ascendente da coluna e a pressão descendente da parede. (Ver Figura 51 e a concepção contrária na Figura 52, onde a força virtual da coluna continua a subir até se gastar a energia.) Evidentemente, essa explicação pode, uma vez possível, estender-se aos últimos limites do significado arquitectural. O significado de um edifício será apenas a totalidade

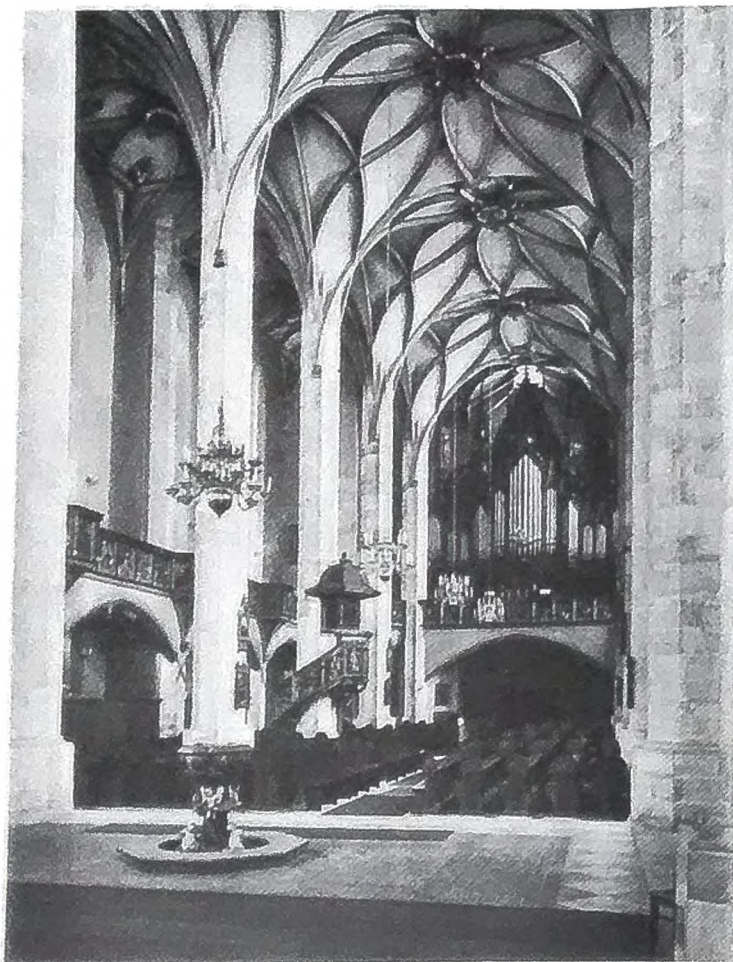


FIGURA 52: Annaberg, St. Annen Kirche

das ideias evocadas por ele — sejam elas noções «arquitecturais» de segurança e repouso, ou os complexos sonhos de poetas, críticos e historiadores.

Mas a explicação é demasiado simples. Hume argumenta assim: a visão do objecto faz-me pensar em certas coisas e esse pensamento, por sua vez, causa um sentimento de desconforto. E pode parecer primeiro que não podemos dizer nada mais útil que isso. Certamente que seria errado dizer que a estrutura é simplesmente o *objecto* do meu desconforto, na medida em que possa ser o objecto de ódio ou admiração. Não me sinto desconfortável devido à estrutura, que acho desconfortante, nem me sinto deprimido *por* um edifício, que acho deprimente (embora me *possa* sentir deprimido pelo facto de ter sido

construído) ⁽⁵⁾. A invocação da distinção entre causa e objecto não é em si mesma suficiente para explicar o que está errado na teoria causal de Hume, em parte por causa da noção de um objecto — como bem o ilustram esses exemplos — não ser clara ⁽⁶⁾. No entanto, a relação entre o sentimento de desconforto e a experiência da estrutura não é apenas causal. Por exemplo, o meu conhecimento da razão porque fiquei desconfortável tem o género de autoridade normalmente associada mais ao conhecimento de um objecto do que ao conhecimento de uma causa. (A autoridade de «tenho medo dele»). Isto não quer dizer que o meu conhecimento seja incorrigível, embora seja verdade que, regra geral, sou aí a melhor autoridade. Posso ser levado a rever a minha opinião acerca do motivo porque sinto desconforto. Mas é significativo, que não possamos ser capazes de dizer se realmente revi a minha opinião ou se consegui antes ligar o meu desconforto a outro «objecto»: faltam-nos critérios para distinguir estes dois casos. Então se alguém me diz «sei porque sente desconforto; é porque a coluna é como uma broca a furar o varal por cima», posso responder que a razão não tem nada que ver com isso e, se estou a falar sinceramente, a questão acaba aí ⁽⁷⁾.

Este último ponto pode ser acolhido com certo cepticismo, pois parece tornar supérflua a crítica da arquitectura ou, pelo menos, irrelevante. Parece sugerir que a busca de uma explicação para a beleza (no sentido de uma explicação dos objectos belos que transmitirão uma *compreensão* genuína dela) é sempre e inevitavelmente mal dirigida. Pois, embora não seja verdade que conheça tudo o que me agrada ou desagrada, é pelo menos verdade que tenho um conhecimento privilegiado desse facto, no sentido de que, quando me é indicado, eu o aceito ou rejeito com completa autoridade, um pouco à maneira de um homem que esteve a lutar para encontrar as palavras que localizem exactamente o seu pensamento e, por fim, fica com a sensação de que «Era isso o que queria dizer». Como posso então aprender algo de novo sobre os objectos da experiência? E, no entanto, *aprendo* certamente algo de novo quando me dizem que a impressão de força vital e elasticidade que retiro do Parthenon, se origina nas imperceptíveis curvas da coluna, da arquitrave e da estilóbata. Esse facto torna o edifício inteligível para mim de uma maneira que posso não ter previsto, e não tenho de aceitar essa explicação imediatamente para me convencer de que é verdade. Pode ser preciso algum estudo se quiser ver a dependência que existe entre o efeito total do Parthenon e o traço da *entásis*.

Para compreender este exemplo de uma explicação crítica temos de descrever primeiro uma réplica típica. Suponhamos que respondia à crítica da seguinte maneira: «Você diz-me que o efeito é devido em parte à *entásis* das colunas e da arquitrave. Eu não consigo notar essa característica, mas é claro que aceito essa explicação.» Aqui diríamos que o crítico deu uma explicação psicológica da minha experiência do edifício, mas na realidade não o descreveu, ou descreveu o aspecto do edifício. Não disse nada sobre o que eu apreciei no edifício. A explicação dele é semelhante à do médico que diz: «A razão porque se sente confuso é por tomar demasiadas pílulas para dormir.»

(Compare a resposta: «A razão porque me sinto confuso é por você estar a usar a cabeleira da sua mulher»: que descreve a *natureza* da minha confusão, e não o que a provoca.)

Suponhamos, contudo, que respondo o seguinte: «Você diz-me que o efeito é devido à *entásis* e, depois de olhar outra vez, vejo que tem razão — é aí que, na verdade, se origina efeito de elasticidade.» Aqui tomei a apreciação do crítico, não como uma explicação, mas como uma descrição, uma descrição do que *vejo* no edifício. O crítico levou-me a compreender mais completamente o objecto da minha resposta. (Como quando o médico responde, e eu concordo, que «não é tanto o facto de estar a usar a cabeleira da minha mulher que o confunde, mas a maneira como ele se choca com a cor da minha gravata».) O crítico levou-me a uma nova compreensão, mas não é o tipo de compreensão que está associada a uma explicação científica.

Mas agora, precisamente porque não aceito de forma imediata a explicação do crítico, na força do meu próprio conhecimento imediato da minha experiência, duvido que a minha reacção, depois de aceitar a apreciação do crítico, seja igual à minha reacção anterior. Pois a minha reacção agora está dirigida para traços diferentes: o aspecto do edifício mudou para mim. Tal como crítica, a descrição do Parthenon alterou, em vez de a elucidar, a minha reacção: e isso não é surpreendente, pois, como vimos, é característica do raciocínio estético que a sua conclusão se baseie mais na experiência do que numa apreciação. Aqui, a compreensão superior do edifício induzida pela crítica identifica-se com a maneira de o *ver*.

Parece então que, quando o crítico descreve as características do edifício e os seus pensamentos sobre ele que determinam a minha reacção *actual*, tem de descrever algo de que eu tenha conhecimento imediato. Quando me é fornecida a descrição crítica aceito-a imediatamente, sem nenhuma base e sem um exame adicional. Isto é um traço que é característico do conhecimento de um objecto e não do conhecimento de uma causa. Mostra que a compreensão que o crítico procura, é uma compreensão dos traços internos, e não externos, da experiência.

Há mais razões para rejeitar a teoria da associação de ideias. Pois ela não consegue explicar ou caracterizar precisamente o que é mais importante na experiência estética, o facto de (no exemplo de Hume) o desconforto sentido não ser um mero pensamento mas uma experiência e essencialmente conectada com um determinado acto de atenção, que tem todo o carácter «imaginativo» da atenção que descreve. O desconforto cessa, portanto, com a experiência; desapareceu no momento em que fechei os olhos. Se fosse uma mera associação com a minha percepção do edifício, seria impossível explicar esse facto: porque não dura um pouco mais o desconforto quando deixei de olhar, como acontece com a tristeza que sinto, quando volto a ver as janelas sem ninguém da casa da minha infância? Pensamento, percepção e sentimento são inseparáveis na atenção *estética*, ao serem focados num objecto comum, vivem e morrem juntos. A corrente causal vista pela teoria da associação de

ideias tem de dar origem a um único processo, conceptual, perceptivo e afectivo ao mesmo tempo.

À primeira vista pode parecer que uma objecção dessas devia ser válida também contra teorias psicanalíticas da arquitectura, teorias que procuram o «significado» da experiência arquitectural na origem inconsciente. É bem conhecido que Freud, por exemplo, apesar do grande interesse que tinha pela arte, e apesar das muitas observações sugestivas que fez sobre ela, era céptico acerca da possibilidade de uma estética psicanalítica. Ele achava que, fosse o que fosse o que a psicanálise pudesse dizer acerca das determinantes inconscientes do processo criativo, pouca influência poderia ter no valor estético do resultado ⁽⁸⁾. O significado que o psicanalista descobre no acto criativo, não é o mesmo significado que o crítico descobre no seu resultado. Se isso assim é, então é claro que não pode haver um «método» psicanalítico de crítica. Mas a hesitação de Freud (pouco própria deste grande fabricante de certezas) não foi partilhada pelos seus discípulos. Hannah Segal, num influente artigo ⁽⁹⁾, escreve que:

é possível agora, à luz de novas descobertas analíticas, pôr novas questões. Será que podemos isolar, na psicologia do artista, os factores específicos que lhe permitem produzir uma obra de arte satisfatória? E se podemos, será que isso vai favorecer a nossa compreensão do valor estético da obra de arte e da experiência estética da audiência?

As «novas descobertas» pertencem a Melanie Klein ⁽¹⁰⁾ que tentou descrever o funcionamento da mente humana em termos de certas «posições» infantis em relação aos seios, aos «maus seios», que suprimem e desintegram, e aos «bons seios», que dão e renovam. Assim, a dr.^a Segal escreve que «toda a criação é realmente uma recriação de um objecto outrora amado e inteiro, mas agora perdido e destruído, um mundo e um eu internos e destruídos», querendo dizer que o artista está empenhado no processo de reconciliação e renovação que é o processo de passagem do sentimento infantil de perda para a aceitação madura de um mundo onde dar e tomar, receber e perder, bom e mau, se misturam irremediavelmente. E há verdade nisso. Mas desejamos saber se pode esclarecer o significado da experiência estética e, especificamente, da experiência da arquitectura.

A escola kleiniana de análise consegue a «universalidade» sem qualquer deslize para o misticismo junguiano e sem qualquer impetuosa adopção de uma teoria total do espírito. Fica, como a psicanálise deve ficar, no estudo individual do caso individual e no processo terapêutico que daí surge. Para nós é interessante por outra razão pois a teoria kleiniana foi aplicada de forma sistemática à arquitectura por Adrian Stokes ⁽¹¹⁾ e é mediante a aplicação que ele fez dela que vamos ser capazes de avaliar as audazes exigências que impôs.

Para o psicanalista, a característica interessante da nossa experiência de arquitectura é a sua inefabilidade. Os nossos sentimentos para com os edifícios são, ao mesmo tempo, extremamente poderosos e extremamente esquivos; e para o psicanalista, um sentimento esquiva-se, muitas vezes, à descrição

quando procura *evitar* a descrição — quando é reprimido. A arquitectura opera, portanto, no inconsciente e assim o significado da arquitectura deve ser encontrado na ordem que aí impõe. Para Stokes, a arquitectura torna-se um instrumento na luta contra a fantasia, uma luta tanto da parte do construtor como do espectador para vencer a inveja, o ressentimento e a culpa e para se encontrar mais uma vez na presença dos «bons seios», ao mesmo tempo aceites e que aceitam, num mundo cujo valor se mediu e cuja objectividade se conseguiu compreender. A grande arquitectura acorda profundas emoções e a «profundidade» tem de se encontrar nas «profundezas» (isto é, pois é esse o axioma próprio da psicanálise, no inconsciente). Se as formas, pormenores e materiais parecem carregados de emoção, é por causa de um elo com profundas e sofridas «fantasias» que nos definem o verdadeiro conteúdo de todo o sentimento sério. Assim, se o *cortile* do Palácio Ducal em Urbino (Figura 53) tem para nós uma atmosfera de calma sublime, isso não é o reflexo de qualquer pensamento consciente de repouso que possa estar contido nessas formas e texturas, mas antes o resultado de um pensamento «mais profundo», em que se baseiam todas as visões de repouso — mesmo o Céu da crença cristã — nomeadamente, o pensamento inconsciente dos seios da mãe ⁽¹²⁾. O significado da arquitectura está, portanto, nas origens inconscientes dos nossos sentimentos para com ela. E descrever esses sentimentos psicanaliticamente é, ao mesmo tempo, descrever o valor deles. Estamos, portanto, no caminho de uma explicação bem sucedida da arquitectura. As tradicionais divagações sobre harmonia, proporção, apropriado e o resto podem ser rejeitadas, visto a arquitectura, em essência, mais não ser do que uma forma de terapia para o eu desintegrado.

A teoria pode tomar duas formas: uma geral e uma particular. Vou provar que a primeira interpretação torna a teoria *demasiado* geral e que a segunda tem que a tornar demasiado particular, e que em ambos os casos a falha vem de não verem que o significado da experiência estética está *essencialmente* no que é consciente. As determinantes inconscientes da reacção estética não podem ter a solução para a natureza e o valor do argumento estético, tal como as determinantes inconscientes de um amor à matemática não podem revelar a natureza e o valor da prova matemática.

Na versão geral, a teoria limita-se a redescrever todo o campo da arquitectura, querendo dizer que, ao reagir a um edifício, o tratamos como se fosse uma «representação» (no sentido psicanalítico) de outra coisa. Em Stokes essa redescricao é interessante por incorporar não só elementos de terapia psicanalítica, mas também elementos de uma visão mais tradicional — a saber, percebemos o significado emocional da arquitectura porque comparamos espontaneamente as formas da arquitectura com as formas e movimentos do corpo humano. Como diz Stokes, a casa é um ventre; mas é também «os nossos corpos verticais construídos célula por célula». Uma saliência é um pé, o joelho, a sobancelha. Ao mesmo tempo, a parede macia tem um significado psicanalítico: é o «bom seio» de que desejamos apropriar-nos como uma fonte da nossa própria bondade — aqui lembramo-nos da



FIGURA 53: L. Laurana: Palácio Ducal, Urbino, patio

referência de Ruskin ao «quente sono do meio-dia numa suave, larga e meio-humana fachada de mármore» ⁽¹³⁾, uma referência que alertaria mesmo o psicanalista mais sonolento. A parede furada por aberturas torna-se, então, o «mau seio» rasgado por dentes vingativos e a incorporação dessas aberturas numa fachada cuidadosamente modulada representa o processo de reconciliação entre amor e ódio, um processo pelo qual todos nós temos alguma vez que passar. O edifício, como um todo, transmuta o nosso veemente desejo de

«objectos parciais», ao apresentar, e nos convidar a aceitar, uma imagem do todo: os atributos amados e odiados unidos numa representação única do eu. E quando se disse que a beleza é um «sentido de globalidade», isso já não é uma mera vulgaridade; Stokes oferece-se para nos dizer em que consiste a globalidade.

Esta descrição geral da experiência arquitectural não pode descrever o acto crucial da atenção em que reside a experiência estética; num importante sentido, portanto, permite que deixe de se considerar o objecto de interesse arquitectural por ser irrelevante. O objecto tornou-se um meio para a produção de sentimentos que não o exigem. No melhor dos casos, a arquitectura só tem um valor instrumental, como um entre muitos métodos possíveis (sendo a psicoterapia outro) para o mesmo resultado básico. Então, se os impulsos inconscientes a que nos referimos, são a verdadeira fonte do nosso deleite, por que havíamos de utilizar meios tão custosos para os preencher? Mas, suponhamos que a teoria apresentava uma característica de arquitectura que lhe permitisse um lugar especial no processo terapêutico — uma característica que desse à representação pública do peito na arquitectura um poder único de consolação. Mesmo assim ainda não nos daria explicação do acto de atenção particular, que procurámos descrever nos anteriores capítulos. Pois, com efeito, a experiência da arquitectura foi reduzida a algo arcaico, inteiramente desligado do significado particular do edifício particular. Então, porque é que havemos de querer visitar um edifício, que não vimos antes? Porque não havemos nós de ficar satisfeitos com o que já temos, fazendo fila para o leite materno no portão do Palácio Ducal? O significado que procuramos na arquitectura é demasiado particular para ser descoberto caso a caso: e, no entanto, não nos forneceram um método para essa descoberta. Além disso, o significado que procuramos está na experiência: em certa medida está à superfície, como componente central da atenção estética.

Outra forma de apresentar o mesmo ponto, é notar que «explicações» do tipo considerado por Stokes, se aplicariam igualmente ao nosso gozo das impressões de cheiro, gosto, etc., impressões a que não se aplicam, como já argumentei, noções de apreciação estética e de discriminação. Mas não é de forma alguma difícil nestes casos descobrir um «significado» psicanalítico; não haveria qualquer problema para explicar por que alguns cheiros são atraentes e outros repulsivos. Mas na tentativa de explicar a qualidade «atraente» das formas arquitecturais, Stokes encontra-se envolvido numa obscura doutrina do «convite» na arte, que deixa toda a crítica e toda a compreensão estética exactamente onde estava.

Mas a teoria pode ser reformulada de forma mais persuasiva e mais concreta. Embora a psicanálise esteja associada a uma exposição pouco clara e largamente metafórica da causalidade da consciência e comportamento humanos, tem uma importante realização na prática terapêutica. Como disse Wittgenstein ⁽¹⁴⁾, não é de forma alguma óbvio que o objectivo da terapia seja descobrir uma explicação causal do estado do sujeito. A psicanálise visa um tipo diferente de compreensão, uma compreensão que não é reduzível a uma

explicação e que tem mais em comum com o procedimento crítico anteriormente descrito neste capítulo. Pois, parece que a explicação «correcta» do comportamento de um homem, é aquilo que, no decurso da análise, ele pode ser levado a aceitar; ou, se não o aceita, isso tem de ser, não porque esteja confuso ou enganado, mas porque está a «resistir» ao que lhe estão a dizer. Por outras palavras, as verdadeiras determinantes inconscientes de um sentimento não são simplesmente as causas inconscientes dele, mas antes as causas que podem ser «resgatadas» para a consciência. Até poderem ser trazidas para a esfera da auto-atribuição (para o domínio da experiência consciente), a hipótese da sua realidade inconsciente permanece nula. O psicanalista consegue que o paciente transforme o «ele» da observação no «eu» do autoconhecimento. Pois, até que eu possa reivindicar uma experiência e dizer que ela não só pertence a uma entidade que tem o meu nome, mas que sou *eu* que a sinto, essa experiência está fora da região do meu eu ⁽¹⁵⁾.

Mas se esta explicação (ou algo semelhante a ela) está correcta, a pretensão da psicanálise é dar, não uma descrição externa, mas interna da experiência arquitectural. É isto que a experiência realmente é segundo o critério que todos usamos e aceitamos — o conhecimento imediato do sujeito de que assim é. Não interessa como é *induzido* esse conhecimento, desde que tenha o tipo certo de imediatismo. O *cortile* do Palácio Ducal é *visto*, portanto, como a harmoniosa reconciliação da agressão (representada por aberturas e molduras) com a pessoa adulta acabada (as proporções apuradas, as partes correspondentes) e com a perene ânsia do objecto de amor infantil — a porta na sombra que se abre silenciosamente. As delicadas proporções da colunata transformam a resistência e a perda numa espécie de cortesia; oferecem-nos paz, não como mera cedência à exigência, mas como uma madura harmonia de impulsos outrora opostos.

Eu invento o exemplo: mas talvez se pudesse dizer isto. Assim interpretada, contudo, a crítica do edifício é essencialmente *dirigida* ao leitor: é um convite para ver o edifício tal como o psicanalista o vê. Agora o leitor pode responder que não vê, nem consegue vê-lo assim. O analista tem duas respostas. Ou diz que isso *tem* de ser o que o leitor vê, porque é a verdadeira *explicação* do que ele vê — o que é simplesmente repetir a teoria na sua forma generalizada. Mas essa forma, como vimos, não pode descrever o conteúdo da experiência individual, nem o significado do edifício individual. Por outro lado, o analista pode tentar persuadir o leitor: então o objecto da análise não é o edifício mas o indivíduo que reage a ele. O psicanalista tem de mostrar que o homem que não concorda com ele está, na realidade, a resistir-lhe. A «interpretação» do edifício é considerada como um dado. Se o sujeito gosta dela, a verdadeira razão por que gosta *tem* de ser a que o analista dá; a única questão é saber porque é que o homem não quer confessá-la.

Mas agora a teoria está aberta à refutação. Se o objecto de análise é o leitor, o que está a ser exposto é um facto — ou hipótese — acerca *dele*, a saber, que vê o edifício como o analista diz. Suponhamos, contudo, que o leitor «resiste». O analista pode então iniciar o processo de terapia, que o fará

cair em si (mostrando que, de facto, está enganado acerca da experiência e a resistir à verdadeira descrição), e, nesse caso, a argumentação do crítico não se ocupa do edifício, mas sim do observador. Por outro lado, pode começar a dar ao observador *razões* especiais para ver o edifício como ele recomenda. No primeiro processo, o método é verdadeiramente psicanalítico: mas por esse mesmo facto deixa de ter relevância crítica. Não se dá um significado ao edifício que o distinga de qualquer outro objecto do processo libidinal; o significado que se liga a ele, será simplesmente um facto pessoal sobre o observador. No segundo processo, o método é crítico; mas a invocação da psicanálise é redundante como explicação. A interpretação proposta usa conceitos psicanalíticos; mas não é pela psicanálise que se *justifica*. Nada foi dito sobre o *tipo* de raciocínio que havia de mostrar — como um facto acerca do pátio de Laurana — que devia ser visto em termos Kleinianos. Decerto que, então, não podemos procurar na psicanálise uma teoria do significado das formas arquitecturais, quando essa teoria já se basear na interpretação psicanalítica.

De facto, a noção de uma experiência inconsciente é obscura e muitas vezes é difícil ver até que ponto irão os seus defensores com o fim de afirmar o seu significado. No entanto, a nossa descrição da experiência estética parece colocá-la firmemente entre os conteúdos do espírito consciente, já que exprime atenção imaginativa. A experiência estética não é apenas significativa, mas vale conscientemente pelo significado que, em parte, retira do raciocínio e da reflexão que o cerca. Isto não quer dizer que não haja uma crítica psicanalítica da arquitectura. Pode ser possível ver um determinado edifício em termos de uma ideia psicanalítica, tal como se pode vê-lo em termos de concepções históricas ou religiosas. E vê-lo desse modo pode conduzir a um maior prazer. Aqui, apesar dos atavios psicanalíticos, o prazer, tal como a experiência, será essencialmente consciente e terá significado *na* consciência. Por exemplo, posso ser persuadido (como sugere Stokes) de que há certas «fantasias» associadas à pedra calcária — fantasias relacionadas com o seu carácter de fóssil, fantasias de vida em profundezas aquáticas (¹⁶). E posso vir a pensar que certas obras da arquitectura do *quattrocento* (como o Tempio Malestiana (S. Francesco), em Rimini), adquiriram, em certa medida, um significado relacionado com essas fantasias. Posso pensar que se devem ver a obra de pedra finamente recortada do Tempio, e dos relevos de Agostino da Duccio, como se «revelassem» a «vida» já implícita na pedra, que, por assim dizer, estava contida nela e é agora libertada. Ao ver o edifício desse modo, posso ver também um paralelo com os meus próprios sentimentos fechados ou enterrados, o templo torna-se, em certo sentido, uma *libertação* de sentimentos. (E esta sugestão está longe de ser incoerente.) Mas o processo de raciocínio que leva a essa experiência não é psicanalítico; na verdade, não é diferente do processo que todas as formas de crítica observam. Exprime-se uma ideia e depois procura-se um tipo qualquer de correspondência entre a ideia e a aparência. O objectivo último é uma experiência consciente, em que a ideia é revelada e elaborada. A interpretação psicanalítica não acrescenta um

«método» à descoberta do significado e nenhuma autoridade ao resultado. Se aceitamos a conclusão não é por nos fornecer uma descrição mais fundamental da experiência arquitectural, do que a que poderia ser dada em termos de *Kunstgeschichte* ou de iconografia antiquada. As descrições competem ao mesmo nível e, se uma delas é aceite, é apenas porque faz sentido (de uma forma que temos ainda de analisar claramente) no edifício a que é aplicada. Não pode adquirir qualquer precedência *a priori* e o facto de estar enquadrada em termos psicanalíticos é irrelevante para a sua aceitação. O objectivo da interpretação permanece o mesmo — uma experiência consciente de «significado» — e o crítico não está a psicanalisar o edifício, o criador, nem mesmo o homem que o observa.

Dúvidas semelhantes se devem sentir acerca da possibilidade de um «método» marxista de crítica arquitectural. Uma vez mais somos presenteados com uma teoria que pretende mostrar um «significado» em todo o objecto cultural e que, portanto, deveria ser aplicável à arquitectura e a todas as formas de arte. E uma vez mais, a própria generalidade destas pretensões retira-lhes todo o rigor crítico: não pode haver um método marxista na crítica, como não pode haver um método marxista na matemática. Mas, para estabelecer este ponto, temos de discutir a experiência arquitectural nos termos mais básicos; temos de resistir às redescrições que os marxistas procuram dar-nos continuamente. Porque se liga tanto às teorias marxistas como às freudianas, um encanto semelhante, o encanto da desmistificação. Ambas as teorias pretendem revelar a verdadeira natureza das coisas, antes de qualquer discussão sobre o seu valor, abrindo assim o caminho a um sentido de que as nossas apreciações de valor podem ser mal-fundadas, ou «ideológicas» no sentido marxista⁽¹⁷⁾. E tanto a teoria freudiana como a marxista localizam a verdadeira fonte dos fenómenos humanos fora do eu consciente, fora das concepções, ideais e argumentos, com que adulamos a nossa autonomia; fornecem armas eficazes contra qualquer perspectiva que, aparentemente invencível por ataque frontal, tem necessariamente de ser subvertida por baixo. Parece claro, então, que, desde que se permita que o freudiano ou o marxista exprimam a questão na sua própria linguagem teórica, obterão a resposta que desejam. Ao criticar o marxismo, está a criticar-se um modo de descrever fenómenos culturais e não apenas uma teoria que tenta explicar o seu significado. Uma vez que tem havido tão pouca crítica marxista da arquitectura, e que nenhuma delas foi sistemática, pode pensar-se que estou a combater moinhos de vento. Mas há um grande corpo de crítica marxista literária, pictórica e mesmo musical⁽¹⁸⁾ e o imperialismo intelectual que esta crítica exemplifica torna-a importante para prevenir antecipações. Além disso, há aspectos da teoria marxista da natureza humana que mais tarde vou desejar aplicar à arquitectura; o seu significado só será claro quando tiverem sido separados das suas origens dogmáticas.

Ora o marxismo surge ao misturar uma teoria da natureza humana, derivada de Hegel, com uma espécie de determinismo económico que tem as suas raízes na economia empirista de Adam Smith e Ricardo. Em grande

medida, os dois factos são separáveis e, só quando os tivermos separado, veremos o valor que cada uma delas tem. A teoria da natureza humana, a que voltarei mais tarde, visa tornar inteligíveis os factos explicados pela análise kleiniana, factos que dizem respeito à relação íntima entre a nossa concepção de arquitectura e a nossa concepção de nós mesmos. O ponto em questão, é, contudo, se o determinismo marxista nos vai levar a um verdadeiro «método» crítico, um processo de descrever o «significado» que a experiência estética dá. A teoria determinista vê todos os fenómenos «culturais» — que compreendem toda a arte, actividade social, linguagem, na verdade, tudo o que possa normalmente caber sob o rótulo de «consciência» — como uma parte da «superestrutura» social, que se eleva ou diminui em obediência à casualidade de uma «base» económica ⁽¹⁹⁾. A base está na luta de classes — a luta pelo poder, influência e riqueza — e nas várias relações com os meios de produção que ditam essa luta. A consequência última da luta é determinada pelas forças históricas, que podem ser totalmente independentes do aflorar da «consciência»; a superestrutura «representa» a base, sem a afectar séria ou permanentemente. A consciência de uma classe pode, contudo, ter uma certa influência na sua posição económica, visto poder ser adaptada para representar a realidade histórica em termos que satisfarão melhor uma imagem de si mesma e fortalecerão um papel dominante. A consciência — especialmente a consciência burguesa — está continuamente empenhada na manufatura de uma «ideologia» para «mistificar» o mundo, negando a verdadeira causalidade da evolução do mundo. A classe dominante é a única classe que pode impor a sua ideologia e, portanto, a única classe cuja ideologia está *estabelecida*. As outras classes, ao aceitarem a ideologia da classe dominante, aceitam como natural o que é, de facto, artificial. A sua percepção do mundo é «mistificada» — não vendo a verdadeira causalidade das coisas estão momentaneamente dispostas a aceitar como inevitável o que, de facto, pode ser derrubado. A ideologia representa o mundo como «não histórico» — que, para os marxistas, quer dizer «não sujeito à acção e mudanças humanas». O processo de «desmistificação» é um processo de devolver aos objectos e, em particular, aos objectos culturais, a natureza histórica de que foram espoliados.

Este breve resumo não pode possivelmente fazer justiça aos muitos requintes recentes da posição marxista. Mas servirá para guiar a discussão em direcção aos mais importantes conceitos marxistas, os conceitos de ideologia e de superestrutura. A arquitectura, como qualquer parte da «superestrutura», pode tornar-se um instrumento ideológico. Considere-se, por exemplo, a fábrica neogótica de finais do século dezanove e princípios do vinte (como a fábrica de Horlicks em Slough). Espera-se que esse edifício seja visto de um modo que não é ditado pela sua realidade — que, na verdade, é completamente independente — social e económica. Foi projectada como um edifício público, que exprime uma ordem social concordada, com associações religiosas e narrativas que afirmam a identidade imutável dessa ordem e sugerem uma validade de forma e finalidade para além dos usos especiais que lhe serão dados. A crítica marxista vê como sua principal tarefa desmistificar — pois, nitidamente, a

descrição que dei é ideológica; é uma descrição que separa o edifício da sua realidade económica e o situa num mundo de valores e predilecções que consolam e consolidam os sentimentos de uma classe dominante — valores de «continuidade histórica», da «ordem social» implícita num edifício «público», de sentimentos religiosos e românticos destinados a suavizar a percepção de coisas menos toleráveis. Alcança-se a compreensão crítica devolvendo o edifício ao seu contexto socio-económico e assim desmascarando a natureza ideológica da sua mensagem. O significado só poderá compreender-se desta maneira, em termos das condições sociais que lhe deram origem. No caso presente, veremos então que a fábrica não é pública, mas privada, um instrumento essencial no enriquecimento da propriedade privada. O seu verdadeiro *ethos* é individualista, em desacordo ou, no melhor dos casos, indiferente, com a «ordem social acordada» implícita nas formas góticas. A realidade económica é a da Revolução Industrial e exhibe, portanto, uma ruptura radical com a continuidade histórica que afirma representar, enquanto as associações românticas e religiosas apenas anunciam uma forma defunta de sociedade, uma forma que a própria fábrica muito serviu para destruir. Dessa descrição chegamos ao verdadeiro significado do edifício, sendo o significado uma parte do processo de produção. E, ao mesmo tempo, podemos entender exactamente o que no edifício é ideologia e o que é verdade social.

Está errado pensar que a abordagem marxista pode ser rejeitada simplesmente dizendo que todas essas especulações são irrelevantes para a beleza visual do edifício, pois já vimos que não há uma apreensão da beleza visual que seja completamente independente da compreensão intelectual. O marxista propõe um método crítico, um modo de determinar o conteúdo intelectual de um edifício que seja também um modo de determinar como vê-lo. Pode dizer, muito razoavelmente, que, se insistirmos em separar algo chamado «beleza» (e a «experiência estética», que é o seu correlativo psicológico) dos tipos de consideração a que se refere, seremos incapazes de dizer por que essa «beleza» é importante, ou por que se deveria cultivar um gosto por ela. Ele ficaria feliz por dispensar aquilo a que se chama «beleza» — e, como afirmaram os primeiros construtivistas, que alívio. Renunciar à abordagem em favor de um esteticismo hedonista tem pouco interesse: salva-nos de uma estética marxista por meio de uma mera poupança de palavras; nada tem de valioso para dizer sobre o seu significado.

As características essenciais de uma estética marxista são: a experiência estética pertence à superestrutura e está, portanto, intrinsecamente aberta à distorção ideológica. A verdadeira compreensão da estética, como de qualquer experiência forçada socialmente, implica uma «devolução» do objecto às condições socio-económicas que o determinaram. Na crítica somos levados a uma compreensão que é, ao mesmo tempo, estética e política; o marxista não tem qualquer problema em nos mostrar como é que a má arquitectura pode irritar-nos tanto. Mas, tendo admitido essa vantagem, temos de descobrir que os aspectos remanescentes da teoria estão longe de ser satisfatórios. Não é este o local para criticar o determinismo socio-económico em que ela se funda-

mentar, excepto ao que se relaciona com indicar como é incapaz de explicar aquilo a que Ezra Pound chamou «uma tradição viva» (20). É claro que a causa primeira da construção de um edifício e do seu estilo pode estar, não em factores sociais ou económicos, mas na apreciação de outros produtos culturais. A «superestrutura» tem um poder intrínseco de se gerar e perpetuar a si mesma, independentemente da chamada «base». Quem quer que duvide deste ponto deve considerar a história da música alemã e a alma estável da música alemã, tal como Schönberg e Thomas Mann, de modos diferentes, tentaram descrevê-la (21). É isto a melhor prova da vida autónoma da «superestrutura» do que a própria arquitectura, na qual estilos, edifícios, vilas e cidades surgiram e se perpetuaram a si mesmas, independentemente das circunstâncias económicas flutuantes. Considere-se, por exemplo, a história da coluna dórica, do Partenão ao escalego de Sta. Catarina. O facto é que todos os aspectos da arquitectura que impomos instintivamente à dimensão «estética» da experiência, tudo excepto a simples natureza do edifício construído, participa da rica contingência implícita em cada acto social e sugere uma causalidade intrínseca da superestrutura, uma causalidade em que a tradição e o precedente são, de longe, os factores mais importantes. Que «significado» pode, então, ser revelado ao «devolver» um edifício às circunstâncias económicas? O marxista que sustenta que a fábrica gótica é uma espécie de mentira económica, devia dizer o mesmo do Helenismo romano, do classicismo do Renascimento, do movimento gótico e, na verdade, de toda a abordagem autoconsciente da arquitectura, incluindo o próprio estilo gótico verdadeiro.

De facto, o determinismo económico, mesmo que seja verdadeiro, parece dar-nos um acesso ao «significado» estético apenas por causa da dieta pouco sustentável de exemplos de que o marxismo se alimentou. O marxismo está à vontade quando lida com o século que o tornou possível — a sua visão está confirmada a essa pequena, como que paroquial, passagem de um governo aristocrático a burguês, da economia agrária à industrial, que governou o mundo durante uns trezentos anos e que deu origem ao estranho mito de uma sociedade «sem classes», em que as necessárias consequências da produção industrial seriam de algum modo afastadas. Mas podemos imaginar uma crítica de um autêntico marxista à catedral gótica ou ao palácio do Renascimento? Como distinguiria o marxista a catedral gótica da românica — como explicaria, por exemplo, as discussões sobre a arte de construir, que ocorreram na esteira do primeiro estilo cisterciense, e as polémicas de São Bernardo de Clairvaux? (22) A tentativa de Viollet-le-Duc de apresentar uma teoria quase marxista desta transição mostra, pela distorção histórica e ingenuidade crítica, como é desanimadora essa tarefa (23). Estes conflitos espirituais estão na superestrutura e não se encontra a sua «profundidade» escavando por baixo. O marxista, como o freudiano, é sistematicamente enganado por uma metáfora de «profundidade». Por isso é que, ao lidar com estes exemplos, parece impossível imaginar o que diria um marxista acerca deles.

Mas combater o marxista neste campo de batalha escoregado é desnecessário. A teoria não tem qualquer possibilidade de emitir juízos estéticos e isto é, por si só, suficiente para a descreditar. Pois há uma significativa obscuridade implícita na noção de «devolução» quando usada como instrumento crítico. Suponhamos que tínhamos de descrever as condições económicas únicas da Florença do século quinze: como é que isso afecta a nossa percepção crítica da Capela Pazzi? Não poderíamos dizê-lo pois não nos deram directivas de como a nossa experiência *deite* determinado edifício se deve relacionar com o nosso conhecimento *de* suas mesmas circunstâncias económicas. Mas uma vez não há um método crítico, mas apenas uma hipótese crítica, pela qual se tem de lutar e que tem de se estabelecer caso por caso. E, no entanto, quem pode duvidar de que a relação da Capela Pazzi com as suas circunstâncias socio-económicas — uma relação que partilha mesmo com o mais medíocre dos edifícios seus contemporâneos — é o facto menos significativo a seu respeito e que tudo o que nela vemos mediante a harmonia, a proporção, e o repouso digno e solene, continua a não ser afectado pelo conhecimento da base económica?

Orá, se agora, localizámos o domínio da experiência estética entre as «impressões imediatas», impressões que podem conter em si mesmas o significado que atribuímos aos seus objectos. O marxista também tem de admitir essa dimensão de significado «mediato»; pois é isso que dá significado arquitectural à «superestrutura» e que introduz na arquitectura o seu peculiar papel social. Então que explicação pode dar o marxista para «significado imediato»? Certamente, nada de novo para nós. O método marxista não é um método de decifrar o que vemos mas sim de relacionar com outra coisa os resultados dessa descodificação. A validade do processo depende da verdade da teoria marxista como um todo. Mas mesmo que seja válido, nada tem de especial a acrescentar à nossa compreensão da arquitectura, nada que não pretenda acrescentar à nossa compreensão de tudo. Num sentido crucial, a teoria marxista tem de deixar tudo como está: por exemplo, deixar como estão a nossa descrição da natureza, da experiência estética e os nossos métodos de esclarecer o significado «mediato» que essa experiência contém. De forma que, se acitarmos a concepção de um significado «ideológico», isso não nos dará um método crítico e um padrão da apreciação estética. Uma vez que não tínhamos conhecimento da base económica onde se originou a maioria dos edifícios, nunca poderíamos saber, pela teoria marxista, o seu valor estético: no entanto, isso é algo que sabemos e podemos saber, precisamente porque temos olhos.

O verdadeiro leninista pode ter uma resposta para tudo isto e, é ao considerar essa resposta, que encontramos a importante semente de verdade que está presente tanto na abordagem freudiana como na marxista da prática arquitectural. A resposta leninista é a que já atribuí ao meu hipócrita construtivista (24). Ele simplesmente abdica dessas sugestões «estéticas» e procura o verdadeiro significado de um edifício nouro sítio que não no acto da atenção imaginativa que lhe dirigimos — na sua realidade social e económica;

Mas o que é essa realidade? Por exemplo, o que é a realidade social e económica de uma casa ou de uma fábrica? Decerto que temos de *incluir* valores estéticos na descrição dessa realidade, ou então temos de os eliminar; e se os eliminamos, o que fica para além da função? A realidade do edifício é a de um meio para um fim específico. Mas vimos que há uma noção inadequada de racionalidade implícita na tentativa de considerar os edifícios como objectos cujo primeiro significado é determinado por objectivos externos e não pelo «resíduo» do valor estético. É um pequeno passo para o marxista (embora seja, por razões litúrgicas, muitas vezes difícil de dar) ver nessa atitude — a atitude que reduz todo o significado ao meio — um sintoma, juntamente com o desejo encoberto de perpetuar, da condição do homem alienado (²⁵). Pois essa situação surge precisamente quando um homem não consegue ver o que o cerca em termos de um objectivo que possa identificar como seu e para o qual possa dirigir o seu trabalho. É a situação de se ver a si mesmo e à sua actividade como um meio para um fim, estando privado de qualquer compreensão adequada do próprio fim. Visto que o programa construtivista implica precisamente a perda desse sentido do fim de uma conduta e a redução de toda a actividade a uma proliferação dos meios, tem de se adaptar, portanto, a essa situação alienada, privando das satisfações da «vida de espécie» os que vivem e trabalham nos edifícios resultantes. E sem essas satisfações, de acordo com Marx, nenhum ser racional pode reter um sentido coerente da sua própria identidade. Se é essa a forma como o significado de um edifício pode ser substituído por algo «mais profundo», então é uma forma que não deveria estar aberta ao marxista.

Se considerarmos agora este aspecto do marxismo, o aspecto que é retirado da filosofia do espírito de Hegel, vemos que há qualquer coisa de importante em comum entre as descrições da experiência arquitectural oferecidas pelo analista marxista e pelo kleiniano. Nenhuma das teorias pode fornecer um método ou doutrina crítica, mas é possível que cada uma delas possa ser capaz de dizer qualquer coisa sobre o aspecto *primitivo* da escolha estética. Como reconhecemos, há na experiência estética uma parte central de escolha primitiva que não surge da reflexão crítica, mas que existe como uma pré-condição necessária para a crítica. É natural procurar uma descrição «profunda» desta parte central da escolha, uma descrição que a explique e, ao mesmo tempo, exponha o seu valor. Ora, é uma das peculiaridades tanto da psicanálise como do determinismo marxista confundirem o que é profundo com o que é inconsciente. Como vimos, entrar no domínio do inconsciente é perder a experiência estética. Mas a teoria hegeliana não tem de cometer este erro — caracteristicamente, na verdade, ela procura um paradigma da «profundidade» no autoconhecimento do homem, na forma de se ver a si próprio, mundo e acção. E, o que o kleiniano pode apresentar como verdade sobre as determinantes inconscientes da experiência, o hegeliano pode igualmente apresentar como uma verdade acerca da sua superfície. Assim, vimos que Wölfflin, o maior dos críticos hegelianos, se baseava numa teoria do que é «primitivo», que se parece muito com a de Stokes (²⁶). O que é primitivo é a

relação inata entre o nosso modo de perceber a arquitectura e o nosso modo de perceber o corpo humano. Vamos ter de prestar muita atenção a esta verdade (que foi encontrada, perdida e reencontrada através da história da arquitectura). O kleiniano — que deseja explicar o gosto estético pela sua relação com o processo libidinal (como Platão desejava derivar a beleza de uma emanção do *eros*) — concebe naturalmente os edifícios como representações do corpo humano. Mas, como Collingwood argumentou persuasivamente contra Platão (27), a associação de beleza e *eros* está errada. O erro é situar a reacção estética no domínio do apetite, e não no da contemplação, e retirar do objecto a sua força intelectual e moral. O conceito hegeliano e marxista da auto-identidade pode ser usado para apresentar conclusões semelhantes, evitando a premissa errada. Para o hegeliano há um sentido em que se deve entender a arquitectura como representação física do eu e esse processo de representação pode implicar a simbolização do corpo humano. Contudo, quando discutirmos a teoria hegeliana deveremos lembrar-nos de que teremos saído do domínio da análise crítica explícita. Ao tentarmos captar o que é primitivo na experiência estética, estamos também a pretender descrever o seu valor. E pode não ser possível passar de uma explicação do valor da experiência estética para um método crítico que possa ser aplicado caso a caso. É por esta razão que a crítica de Wölfflin tinha tão pouca relação com a sua base hegeliana. As suas investigações dos *Lebensgefühlen* das várias épocas arquitecturais não implicaram, de forma alguma, a premissa de um *Lebensgefühl* ser uma espécie de percepção do corpo humano.

Mas voltaremos a tudo isso. Por agora temos de concluir que, nem a análise freudiana nem o determinismo marxista, nos deram um «método» crítico. Mas reforçaram o nosso sentido do «significado» das formas arquitecturais como de algum modo «imediatos», implícitos na percepção de um edifício e intrínsecos ao objecto dessa percepção. Mas isto sugere outra resposta ao nosso problema. Pois, não é desse modo que as palavras têm significado, intrinsecamente, um significado que é apanhado ao ouvi-las e compreendê-las e que não é redutível a qualquer origem inconsciente ou a qualquer efeito para o qual a sua articulação seja um meio? Agora devemos encarar a arquitectura como uma linguagem.

7 A LINGUAGEM DA ARQUITECTURA

Se a arquitectura fosse uma verdadeira linguagem (ou, talvez, uma série de linguagens), então saberíamos como compreender cada edifício e o significado humano da arquitectura já não estaria em questão (¹). Além disso, este significado seria visto como uma propriedade intrínseca dos edifícios e não como uma relação externa e fortuita. As abordagens freudiana e marxista do «significado» falharam, em parte, porque não dão um significado à experiência arquitectural que lhe não seja externo — que não consista em algum valor, sentimento ou estado de consciência relacionado com o edifício, não intrinsecamente, mas como causa ou efeito. Essas abordagens têm de ficar logo afastadas da compreensão estética. Nem isso nos surpreenderia, se a arquitectura tivesse significado como a linguagem tem significado. Pois, considerem-se as teorias freudianas e marxistas correspondentes da «articulação». Essas teorias podem pretender traçar a conexão entre as palavras e as suas determinantes inconscientes, económicas ou ideológicas: mas isso nunca nos podia dizer o que significam literalmente as palavras. Uma teoria freudiana tem de *pressupor* um dado significado: é por causa do significado literal da palavra «leite», que a palavra adquire um significado inconsciente — e não *vice-versa*. Portanto, é logicamente impossível derivar o significado literal do significado freudiano. E, do mesmo modo, para Marx: «economia» adquire um significado ideológico (o significado de máscara para processos de acumulação e exploração), por causa do significado literal precedente, o significado que a leva a referir o fenómeno de que deriva o significado ideológico. É impossível, portanto, uma explicação marxista do significado literal: nada seria revelado sobre *compreensão* da linguagem, ao reduzir a linguagem à sua base material.

A analogia também mostra como é irrelevante para a compreensão da arquitectura *qualquer* tipo de explicação científica ou causal. Considere-se, pois, uma teoria de psicolinguística tão exaustiva que dê origem a leis que determinem a articulação de cada frase. Ela diz-nos, por exemplo, exactamente quando um homem deve dizer «A relva é verde», e exactamente quando

deve dizer «algo é verde». Em certo sentido, essa teoria dá uma explicação completa da relação entre essas frases, visto dar as leis causais que determinam a articulação delas. Mas, noutro sentido, está longe de ser completa. Pois, há uma conexão entre essas frases que não é causal, mas que é de primeira importância; uma conexão de significado. É essa conexão que é apanhada na compreensão das frases e pode ter-se uma completa compreensão delas sendo ignorante das leis causais que governam o seu comportamento. E também se pode ter um total conhecimento dessas leis e, no entanto, não ter compreensão linguística.

Outra forma de colocar esta questão implica a distinção daquilo a que se chamou significado «natural», do «não natural» ⁽²⁾. Temos de distinguir o sentido do significado em «Nuvens querem dizer chuva», do significado em «João quer dizer que vai chover», ou «Il va pleuvoir» quer dizer «que vai chover». O primeiro dá-nos um caso de «significado natural» — um caso de um fenómeno que é *a razão para esperar* outro. Uma refere-se a uma relação natural, causal, externa entre acontecimentos. Só pela mais crua das metáforas é que podíamos, nesta base, falar de uma *linguagem* de nuvens; na verdade, a metáfora seria tão vaga, que abarcaria tudo (visto não haver um fenómeno que não dê uma razão para se esperar outro). É surpreendente, pelo menos, que esse facto tenha tantas vezes escapado à atenção. Alguns estavam preparados para dizer, por exemplo, que há uma *linguagem* da expressão facial, simplesmente porque as expressões são sinais de estados mentais — mas esta noção de um sinal nada tem a ver com linguagem. A relação das palavras com o significado não é natural, mas *intencional* e esta intenção é compreendida por meio de um necessário corpo de convenções e regras ⁽³⁾. Estes dois factos entre elas servem para desacreditar todas as teorias tradicionais de significado que falam do símbolo como uma «antecipação» do objecto e que tentam descrever a compreensão linguística como uma sofisticada variante da relação de estímulo e reacção ⁽⁴⁾. Por exemplo, podemos recusar a influente explicação da linguagem dada por C.W. Morris e as muitas teorias de arquitectura, que derivaram dela ⁽⁵⁾. Essas teorias definem a noção de um «sinal» como uma espécie de «preparação» que se relaciona com o «significado» de uma forma que não pressupõe intenção, convenção ou regra. Um teórico da arquitectura, por exemplo, não consegue discernir a diferença essencial entre o modo como os rastos num bosque têm significado para o caçador e o modo como um edifício tem significado para o homem que o compreende ⁽⁶⁾. Mas, é claro, tratar edifícios em termos do seu «significado natural» é um exercício trivial: é impossível negar, e pouco importante afirmar, que os edifícios são sinais naturais — por exemplo, sinais naturais das suas funções — e que a visão de uma escola pode levar alguém a imaginar um processo de educação dentro dela.

Como avaliamos a analogia linguística? A arquitectura pode parecer-se com a linguagem quer essencialmente. Pode partilhar algumas ou todas as características que são linguisticamente dispensáveis; ou ainda, pode partilhar alguns dos traços essenciais da linguagem, mas só, por assim

dizer, por acaso, e não pelo próprio facto de ser arquitectura. Só no primeiro caso é que podemos esperar deduzir da analogia linguística uma teoria da compreensão da arquitectura. Mas, sabemos o suficiente acerca da natureza e função da linguagem para podermos decidir esse problema? Um problema é que os defensores das visões «linguística», «semântica», «semiótica», «semiológica» e «estruturalista» da arte e da arquitectura, parecem partir todos de suposições completamente diferentes sobre a natureza da linguagem e parecem igualmente incapazes de encontrar um traço da linguagem que possa decidir a questão. No entanto, todos declaram ter uma compreensão suficiente da linguagem para poderem apresentar um conceito de simbolismo, em que caibam tanto a arquitectura como a linguagem. Antes de considerarmos uma ou duas destas teorias, portanto, será necessário dizer qualquer coisa sobre os tipos de factos em que a analogia pode estar baseada. Falar apenas de arquitectura como uma forma de «simbolismo» ou «significado», evidentemente que não chega.

De facto, já mencionei duas características distintivas da linguagem que podem ser importantes aqui: gramática e intenção. Os edifícios, como as articulações linguísticas, são, em todas as suas particularidades, intencionais e devem ser vistos e compreendidos como tal. Além disso, a arquitectura séria tem uma tendência para se governar por regras, regras para a combinação e distribuição das partes arquitecturais. Se é difícil afirmar o significado preciso dessas regras, isso não nos deve desanimar. Pois surge precisamente a mesma dificuldade em compreender o papel das convenções e das regras na linguagem. Em ambos os casos, as regras nem são inquebráveis, nem dispensáveis, e em ambos os casos ajudam a determinar o grande significado do resultado. A arquitectura parece, de facto, expor uma espécie de «sintaxe»: as partes de um edifício parecem estar reunidas de tal modo que o grande significado do todo vai reflectir e depender da maneira de combinar as suas partes.

Alberti descreveu a beleza como sendo uma tal organização das partes que nada poderia ser mudado sem detrimento do todo (?), uma definição a que teremos ocasião de voltar. E a teoria clássica das Ordens, que procurava precisamente captar esse ideal de beleza, levava quase inevitavelmente a uma abordagem «gramatical» da arquitectura. As Ordens foram concebidas pelos mestres do Renascimento como corpos de restrições mutuamente dependentes; ao obedecer a uma dessas restrições, um arquitecto é forçado pela lógica interna a obedecer a todas. Assim, o uso da Ordem dórica impõe uma estrita relação entre as dimensões horizontais e verticais, necessita de um certo tipo de entablamento e de certas aberturas de janelas. Suprime todo o tipo de arbitrariedade da ornamentação, por exemplo, ao dar ao arquitecto uma razão obrigatória para inserir tríglifos no friso, para simplificar as molduras da base da coluna, para cultivar na superfície da parede um certo peso áspero, e por aí fora. Deste modo, as Ordens servem para controlar o desenho de toda uma fachada, para aplicar restrições gramaticais que permitem um canto do edifício impor limites à sua mais distante contrapartida; a qualquer altura, um erro pode desfigurar a integridade da estrutura e destruir o fio do significado que percorre

os pormenores do todo⁽⁸⁾. A influência das ordens estende-se mesmo às partes de um edifício onde estão mais implícitas do que evidentes: uma armação de janela pode ser reconhecidamente dórica e mesmo uma parede lisa pode ter uma articulação jónica, por causa do ritmo das aberturas, da divisão das suas partes e da ornamentação das cristas ou molduras ocasionais. E, embora este ideal de ordem gramatical seja muito claramente exemplificado na teoria clássica, há outros exemplos dele; mesmo o menos clássico dos estilos (como o estilo introduzido por Le Corbusier na *Unité d'Habitation*, ou o usado por Voysey em Bedford Park) possui uma gramática reconhecível. Mesmo o mais livre dos arquitectos pode fazer depender o significado dos edifícios, se não da obediência, pelo menos da troca de regras composicionais.

Ora, é claro que as ordens deixam muita coisa por determinar; podem ser usadas mais ou menos estritamente; podem ser alteradas ou variadas sem resultados desastrosos, como na arquitectura dos maneiristas, de Giulio Romano, Peruzzi e Michelangelo. Mas até entendermos o papel da sintaxe na linguagem, essas reservas não vencerão a analogia linguística. E, enquanto tivermos essa compreensão, pensamos na sintaxe como uma série de restrições negativas, regras que limitam a forma como podemos continuar o que começámos a dizer. E é esse precisamente o papel que, por instinto, atribuímos às regras na arquitectura.

É útil considerar aqui um padrão de pensamento, habitualmente conhecido como «semiologia», que se propõe decifrar o significado de todos os produtos sociais⁽⁹⁾. A «Semiologia» — a ciência geral dos sinais anunciada por Saussure — propõe uma noção de significado que assimila a linguagem, o gesto e a arte, e que se propõe deslindar todo o fenómeno humano, trazendo-o para a esfera de uma teoria da significação que inclui tudo. A escola tem muitos objectivos e muitos métodos; mas é claramente esta crença na possibilidade de generalizar o «significado» que devemos examinar. A Semiologia parte, pois, da analogia entre linguagem e outras actividades e usa, na procura do significado, todos os «métodos» que tem à disposição para os decifrar: a análise freudiana, o marxismo, a antropologia estruturalista e todos os outros⁽¹⁰⁾. Mas a base intelectual é mais simples e mais geral do que os «métodos» e depende de duas suposições directas. Primeiro, todo o comportamento humano pode ser visto como expressivo, revelador de pensamentos, sentimentos, intenções, etc. Muitas vezes (como nos sonhos) o comportamento pode revelar sentimentos que não são directamente acessíveis ao sujeito; e este é um ponto que decerto agrada ao semiologista, uma vez que lhe permite acreditar que o significado descoberto pela sua «ciência» pode ser algo que ainda tem de ser reconhecido, mesmo pelos que usam e observam os «sinais». Segundo, os modos de expressão humana podem ser considerados como tendo uma certa «estrutura», uma «estrutura» que também se encontra na linguagem⁽¹¹⁾. Esta contenção «estruturalista» tem uma relação mais imediata no nosso actual tópico e, portanto, devemos começar por a considerar.

De acordo com Barthes, por exemplo (que neste ponto segue Saussure)⁽¹²⁾, uma frase é um «sistema» composto por «sintagmas». Um sintagma

é uma categoria de termos que se podem substituir entre si, sem destruir o sistema — sem tornar a frase «inaceitável» para os que falam a língua. Por exemplo, na frase «João ama Maria», «ama» pode ser substituída por «odia» ou «come», mas não por «se», «pensa que» ou «nada». Um homem que entende a linguagem é capaz de reconhecer que palavras podem, e não podem, substituir-se entre si numa frase. Possui certas «categorias sintáticas». Como é evidente, pode encontrar-se uma estrutura similar noutras actividades humanas — por exemplo, na arquitectura, onde (conforme o esilo) um arco pode ser seguido por outro do mesmo tipo, ou por um pilar conclusivo, mas não por um arco de tamanho e estilo contrário, nem por uma sequência de colunas partidas. (Dai a correcção sintáctica da Rue de Rivoli e a confusão sem sentido do desenvolvimento no Elephant and Castle.) Ou considere-se outro caso, explorado por Barthes nos *Elementos de Semiologia*, o caso do «menu». Um homem pode encomendar o seguinte: *œufs bénédiktine*, bife com batatas fritas e *baba au rum*. É um sistema «aceitável», na nossa sociedade a mesma refeição ao contrário seria inaceitável. Há casos comparáveis na arquitectura. Considere-se, por exemplo, o «inaceitável» de uma coluna, em que a base e o capitel estão trocados, ou um friso colocado onde devia estar um pódio. É verdade que a arquitectura é uma actividade especializada e complexa, que a violação de regras pode ser mais ou menos tolerada e as próprias regras mais ou menos misturadas. Podíamos aceitar a «mistura» de Ordens, ou mesmo a mistura do clássico e do gótico, como em St. Eustache (Figura 3, pág. 21). Mas, quando os críticos falam de princípios violados, ou de projecto descontrolado, usam muitas vezes uma ideia de «inaceitável», que não está muito longe da que aplicámos ao «menu». É nesse sentido, talvez, que se pode querer discutir o inaceitável de armações de janelas clássicas em arcos góticos (como essa composição ocorre, digamos, na arquitectura de Webb). Vamos assumir, então, que podemos generalizar a partir do caso do «menu»: os escritores da semiologia na arquitectura, do pedante Eco aos acalorados colaboradores de *Konzept e Tel Quel*, não deram certamente uma razão clara ou consistente para distinguir entre os casos ⁽¹³⁾.

Tal como cada prato pertence a uma «unidade sintagmática» — pode ser substituído por alguns pratos, mas não por outros. — o mesmo se passa com as partes arquitecturais. O bife e as batatas fritas podem ser substituídos por salada de presunto, mas não por um copo de Tokay — pois isso seria «inaceitável»; assim como é aceitável (gramaticalmente) substituir um capitel jónico por uma das suas variantes (como o de Bassae, ilustrado na Figura 59, pág. 176, ou mesmo o usado por Michelangelo no Palazzo del Conservatori), mas não por um capitel de linguagem dórica ou gótica. O que não quer dizer que não haja excentricidades arquitecturais, tal como há excentricidades na comida e no vinho, e modos de falar flamejantes ou descuidados. O semiologista vai tirar logo a conclusão: o «menu» é uma espécie de linguagem; a arquitectura também é uma espécie de linguagem; todas essas actividades têm «significado» na medida em que as frases têm significado e o significado pode ser simplesmente «decifrado» pelos que sabem o código.

Essa conclusão é, evidentemente, injustificada. Pois as «estruturas» observadas no menu, ou na linguagem clássica, não têm valor semântico. Qualquer actividade que seja sequencial e que possa ser julgada «correcta» ou «incorrecta», exhibe essa estrutura. (Isso é simplesmente uma verdade necessária.) A estrutura é equivalente à regra. Mas o que é que daí resulta? Considere-se a verdadeira interpretação de Barthes do menu. Bife e batatas fritas é suposto significar «francesismo» ⁽¹⁴⁾. (Como a coluna dórica pode «significar», digamos, «força máscula».) Suponhamos então, que o «significado» de *oeufs bénédicte* é «Catolicismo romano» e que o de *baba au rum* é «sensualidade» — qual é então o significado de todo o sistema? Significa que o Catolicismo francês é compatível com a sensualidade? Ou que ser francês é mais importante do que ser católico? Ou ser sensual mais importante do que ambas as coisas? Não há possibilidade de o dizer, visto que, embora o nosso sistema possa ter estrutura não tem *gramática*. É necessária uma gramática para mostrar como os significados das partes determinam o significado do todo. A «estrutura sintagmática» — sendo uma consequência trivial da sequência guiada por regras — não mostra nada disso.

De facto, há profundas diferenças entre significado linguístico e não-linguístico, diferenças que a semiologia até agora provou ser incapaz de descrever. E pode razoavelmente suspeitar-se de que essa incapacidade provém precisamente da tentativa de fornecer uma ciência *geral* dos sinais. Considere-se o jogo na palavra «aceitável». O sentido em que uma frase é aceitável, não é o sentido em que o menu ou uma composição arquitectónica podem ser aceitáveis, apesar do facto de haver em todos estes casos claras convenções que podem ser invocadas para justificar a escolha das partes. «João ama Maria» é uma frase aceitável, porque pode ser usada para dizer qualquer coisa e tem esse uso porque pode ser verdadeira ou falsa. Nisto ela pode ser posta em contraste com as frases «inaceitáveis» como «João se Maria». O aceitável na linguagem está relacionado com a possibilidade de verdade e não pode haver uma explicação do significado linguístico que não mostre a sua relação com a verdade ⁽¹⁵⁾. No entanto, é precisamente essa relação que a semiologia ignora e tem de ignorar se quiser generalizar o conceito de «significado» da linguagem para a arte e a arquitectura. Um homem pode exprimir as suas atitudes de todas as maneiras; mas quando usa a linguagem, os conceitos de verdade e falsidade aplicam-se ao comportamento. O que diz pode então corresponder, não só aos seus estados interiores, mas à *realidade*. É disto que trata a linguagem e a sua natureza como uma forma de comunicação pela qual as pessoas podem informar-se mutuamente acerca do mundo comum.

Foi também pelo conceito de verdade que os filósofos foram capazes de dar um sentido à ideia de uma estrutura «gramatical». O que distingue a linguagem não é *justamente* a relação com a verdade, mas o facto de a *sintaxe derivar* dessa relação. É porque as palavras individuais numa frase dizem que a frase é verdadeira ou falsa e as regras nos permitem retirar, da referência das palavras, as condições para a verdade da frase. Esta observação, feita primeiro

por Frege ⁽¹⁶⁾, provou, apesar da sua simplicidade, ser extremamente importante para a compreensão da linguagem. Ela permite-nos ver como as condições para a verdade de uma frase podem ser entendidas por qualquer pessoa que saiba o significado das partes. E se se conhecem as condições para a verdade de uma frase, sabe-se o que ela diz e, portanto, o que significa. Esta teoria da verdade fornece a pedra angular de uma gramática genuína ⁽¹⁷⁾, uma vez que nos diz como derivar o significado de uma frase do significado das suas partes. Justifica, portanto, a divisão intuitiva em partes e mostra como as partes se unem — agora a sintaxe sucede-se à semântica. E é por isso que não podemos considerar o menu como um fenómeno linguístico: aqui, falar de «sintaxe» é empregar uma metáfora. Nem pode haver uma sintaxe (visto não poder haver uma teoria da verdade) para roupas, comida, ou qualquer dos outros fenómenos, para o qual o semiologista volta a sua atenção errante. O facto de ter voltado a sua atenção para o estudo da arquitectura ⁽¹⁸⁾, não nos devia levar a supor que nada tem a dizer acerca do seu significado. Pois, se a teoria fregeana, que esboçámos, é verdadeira (e ela tem agora uma vasta aceitação), então toda a «ciência» da semiologia está fundada num erro.

Parece então, que não temos, até agora, o direito de falar de «sintaxe» arquitectural. Até a sintaxe estar correlatada com a semântica — isto é, até apresentar uma elucidação, passo a passo, de um significado — não é mais do que uma regularidade intencional. Por outras palavras, não denota uma verdadeira gramática e não pode lançar luz sobre a compreensão da forma. Mas talvez devêssemos, afinal, estar preparados para apoiar uma genuína semântica da arquitectura. Eco, por exemplo, num livro importante, procurou dar qualquer coisa, que pudesse parecer merecer esse nome ⁽¹⁹⁾. Foi buscar a John Stuart Mill os termos «denotação» e «conotação» — em termos gerais, uma palavra denota um objecto ou classe de objectos e conota uma ideia ou significado. Eco conclui, então, que toda a forma arquitectural denota uma função e, ao mesmo tempo, conota uma ideia. Aqui não há uma tentativa de falar em verdade — o conceito de denotação é analisado independentemente ⁽²⁰⁾. Compreender a arquitectura desta perspectiva é uma questão de «retirar» do sinal arquitectural os vários significados que contém, em especial, as ideias por ela conotadas e a função que denota. (De acordo com Eco, o estilo gótico implica uma ideia de religiosidade, embora denote diferentes funções conforme o uso ⁽²¹⁾). Denotar uma função não é o mesmo que *possuir* uma função — denotar uma função é articulá-la como uma «mensagem», torná-la publicamente acessível e publicamente inteligível. A denotação, por outras palavras, é uma forma de relação simbólica; aqui, um edifício pode denotar uma função, que não possui (como os contrafortes em forma de fuso de St. Ouen em Rouen, tão iradamente condenados por Ruskin ⁽²²⁾), ou possuir uma função, que não denota (como as colunas do Royal Automobile Club que, na realidade, funcionam como algerozes). Uma vez mais, contudo, é conveniente ser céptico. O uso destes termos — «denotação» e «conotação» — não implica necessariamente uma teoria de aplicação deles. É conveniente perguntar se realmente avançámos para além da ideia de significado «natural», de

uma significação «sugerida» por um objecto, por causa de uma relação não-simbólica. Os exemplos que discutimos implicaram relações causais: o «símbolo» natural sugere a causa e o efeito e chega assim a «significá-lo». E não era preciso Baudelaire indicar que todo o objecto é um «símbolo natural». Ora a relação de um edifício com uma função não é causal, mas teológica; a função de um edifício não é a causa, nem o efeito, mas sim o seu objectivo. Todavia, é ainda característica natural de um edifício ele sugerir um objectivo — não um traço «linguístico». Há muitos desses exemplos de «significado» teológico na natureza. A barbatana do peixe sugere o objectivo de guiar o movimento, como a espiral de uma trepadeira sugere a tendência ascendente. Isto são exemplos de significado não linguístico, porque — uma vez compreendida a relação entre objecto e finalidade — nada mais há para ser entendido e, por certo, nada de simbólico. Não há conteúdo para a sugestão de que a barbatana do peixe também *diz* qualquer coisa sobre a sua função, de que transmite uma «mensagem» ou funciona como um «símbolo». Um objecto natural pode mesmo sugerir uma função que não possui, como os botões pretos numa lula sugerem a ideia de visão, mas não têm função visual. Parece então que, se quisermos introduzir os termos semânticos propostos por Eco, serão necessários mais argumentos. Quais serão esses outros argumentos?

Temos de voltar de novo às noções de estrutura semântica. Normalmente, quando digo que uma palavra — digamos «João» — representa ou denota qualquer coisa, quero dizer mais do que simplesmente que a palavra «anticipa» ou «sugere» o que denota (o homem João). Quero dizer que a palavra está tão conectada com o João que pode ser usada para falar sobre ele, para dizer coisas acerca dele, coisas que podem ser verdadeiras ou falsas. Dito de outra forma, a palavra *substitui* João, porque pode representar João na linguagem, tomando parte numa actividade completa de referência, cujo fim (no caso central) é dizer o que é verdadeiro. É por isso que pensadores, como Frege, desejavam ver a relação de referência em termos de uma contribuição das palavras individuais para as condições da verdade de frases. Frege foi mais longe, na verdade, e afirmava que uma palavra tem referência *só* no contexto de uma frase: nada é referido até se *dizer* qualquer coisa ⁽²³⁾. Não é difícil simpatizar com este modo de ver. Pois deriva de uma explicação séria da distinção entre significado linguístico e não-linguístico, uma explicação que tenta mostrar por que são exercidas capacidades diferentes no uso e na compreensão de cada um. Saber como determinar a referência de uma palavra torna-se essencial para a compreender, visto que, de acordo com este ponto de vista, isso faz parte do conhecimento do que foi dito por qualquer frase onde o termo apareça. É, portanto, a relação sistemática entre referência e verdade o que nos permite ver como uma teoria da referência é também uma teoria da compreensão. Uma verdadeira teoria da referência dir-nos-á como se vêm a compreender, não só as palavras individuais, mas a totalidade do que se ouve e diz.

De acordo com este ponto de vista, tem de ser, decerto, um pouco mais do que um trocadilho falar de denotação, referência, ou seja o que for, onde

não haja estrutura semântica — uma passagem da referência para a verdade. A denotação de um arco, de acordo com Eco, é a sua função de suporte. Mas o que diz o edifício completo ou a arcada sobre essa função? Se não podemos responder a essa questão, não justificamos o uso do termo «denotação» nem demos qualquer explicação da razão por que se deve compreender a «denotação». No entanto, a única vantagem da analogia linguística era sugerir uma explicação do que era compreender e apreciar um edifício. A «denotação» de Eco tem ainda de adquirir esse significado e ela é um facto curioso, que alguns podem notar, mas que outros podem ignorar impunemente.

Ora, é claro que uma forma pode muito bem sugerir uma certa função; pode ter também conotação no sentido de Eco (quase tudo a tem). Mas esses factos têm pouco interesse enquanto não apresentarmos uma análise das duas relações, de «denotação» e de «conotação». No caso da linguagem, a aparente impenetrabilidade da denotação é compensada pela nossa compreensão de uma ligação entre referência e verdade — entre referir-se a qualquer coisa e falar acerca dela (de uma forma que pode ser verdadeira ou falsa). No caso de um edifício, onde essa ligação parece estar ausente, a ideia de «denotação» é pouco mais do que uma lacuna intelectual — uma palavra sem um conceito. Não sabemos simplesmente o que se está a dizer quando se diz que um edifício denota uma função; e descrever a relação em termos linguísticos, devido à natureza quase sintáctica das formas arquitecturais, revela uma confusão.

Mas é provável que o leitor sinta que fica qualquer coisa para a analogia linguística. Afinal, pode bem haver qualquer coisa que se encontre entre o significado natural, tal como o descrevemos, e o significado linguístico, qualquer coisa que não possuiu a estrutura do último e que, no entanto, tal como os símbolos, exprime intenções, convenções e «significados». Podemos não falar de «sinais» ou «símbolos» onde há referência, nem asserção, nem verdade? Veremos que há, na verdade, outras formas de simbolismo e que a arte é um dos seus repositórios principais. Mas, primeiro, temos que dar uma explicação conveniente para aquelas características da arquitectura semelhantes às da linguagem que tornaram a analogia plausível.

Talvez o traço mais importante seja a preponderância na arquitectura de convenções e regras. O que é importante não é a obediência a regras — pois essa obediência é e deve ser limitada —, mas antes a manifesta influência dessas regras em tudo o que podemos entender como *significação* arquitectural. Considere-se, por exemplo, o mais criticado (e, na maior parte das vezes, injustamente criticado) dos géneros arquitectónicos, o barroco eduardiano, patente na fachada de Norman Shaw do Piccadilly Hotel (1905-6) (Figura 54). Aqui encontramos pormenores extraídos por atacado de uma tradição que foi em tempos entendida e tratada com tanto respeito como aquele que poderíamos considerar apropriado para o pormenor da fachada de um edifício moderno. Poderia dizer-se que, seja qual for o defeito do edifício, não é um defeito de *vocabulário*: essas colunas, cornijas, molduras, armações de janelas e *oeillets* derivam todos da mesma «linguagem» clássica e podia esperar-se que ocorressem juntos. Mas há qualquer coisa de errado na maneira como se

combinam. Os pormenores estão, de alguma forma, fora de controlo: não há uma concepção geral em que se ajustem, nada que pareça dar razão à sua existência. E aqui podia bem falar-se de uma desobediência à regra. Por exemplo, a balaustrada de colunas do Piccadilly Hotel nada esconde, não dá abrigo a nada, não suporta nada, está grandemente desproporcionada, não



FIGURA 54. R. Norman Shaw: Piccadilly Hotel, Londres. fachada

encontra eco em parte alguma do edifício e sobressai como uma mera excrescência, irrelevante para o resto da estrutura a que está agarrada por acaso. Podia dizer-se que toda a fachada se encontra sintacticamente deslocada. E era possível compará-la com a bela composição de Palladio no Redentore (Figura 55), onde a balaustrada, que se destina a separar as secções monásticas das laicas do coro, parece continuar uma ordem estabelecida na igreja como um todo, e segue uma regra de composição que pode ser

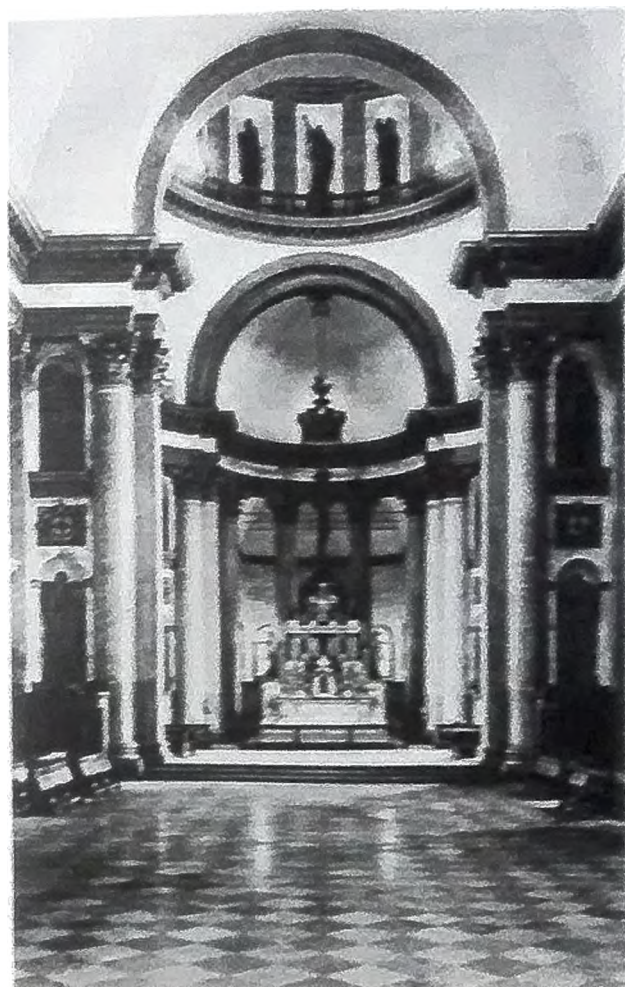


FIGURA 55. Andrea Palladio: *Il Redentore, Veneza, interior*

rapidamente entendida em todos os pormenores da obra. No exemplo eduardiano, pelo contrário, a referência clássica tornou-se gasta: os pormenores estão tão desordenados que não podem desempenhar qualquer papel na nossa compreensão do edifício, tal como o edifício como um todo não pode dar um significado próprio às suas partes.

É interessante reflectir sobre a ideia de um desvio significativo da regra — de um desvio que exija a existência de uma ordem pré-estabelecida.



FIGURA 56: Andrea Palladio: Palazzo Valmarana, Vicenza

O tipo de significação que aqui surge, não pode ser adoptado por qualquer teoria linguística ou semântica; permanece, contudo, no cerne de toda a experiência séria de arquitectura. Ver isto é ver como a «linguagem» da arquitectura está tão perto e tão longe de qualquer coisa a que se pudesse propriamente chamar uma sintaxe. Considere-se, então, o Palazzo Valmarana — uma das melhores casas vicentinas de Palladio (Figuras 56 e 57). Aqui, numa fachada elegante e fortemente ordenada, encontramos um surpreendente desvio da regra (um desvio que chocou Sir William Chambers ⁽²⁴⁾).

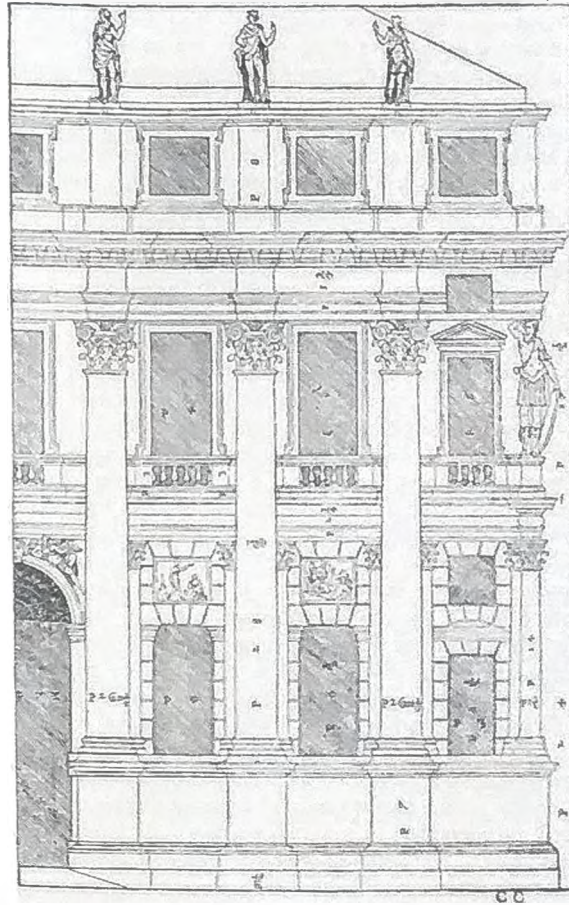


FIGURA 57: Andrea Palladio: Palazzo Valmarana, dos *Quattro Libri*

A Ordem colossal da fachada — que nos lembra Michelangelo no que tem de mais forte — é subitamente alterada nos cantos, precisamente onde o efeito de força seria normalmente exigido, dando lugar a uma engraçada combinação de frágeis pilastras e langorosas Atlantes, e alterando os tamanhos e posições das aberturas, mesmo até ao ponto de romper o entablamento. O efeito não é incongruente mas, pelo contrário, vivo e delicioso, conseguindo uma harmonia inesperada entre o imponente Palazzo e a arquitectura despretenhosa de ambos os lados. Se o Palazzo não nos impressionou devido a um sentido de

ordem guiada por regras, não nos devíamos surpreender por esse desvio da regra, nem extrair dele o significado que tem — o significado, como poderíamos dizer, de uma complacência civilizada de uma absoluta falta da vulgar auto-aclamação. O desvio torna-se significativo por causa da ordem contra a qual está posto. É no contexto de regras e convenções que esses «gestos livres» são capazes de transmitir intenções expressivas.

Este exemplo não é, de forma alguma, pouco usual. Pelo contrário, ele tipifica toda a história da arquitectura ocidental. Embora os arquitectos tenham estado sempre motivados pela procura do momento do seu restabelecimento, as ordens clássicas eram mais uma pista para experiências, do que um corpo inflexível de preceitos e embora houvesse edifícios cuja perfeição reflecte uma estrita obediência à ordem e à regra, a sua perfeição não é, por essa razão, diferente da perfeição de um desvio expressivo. O Tempietto de Bramante e o Vestíbulo de Michelangelo da Biblioteca Laurentina são igualmente belos, e belos de forma semelhante, apesar do facto de um quebrar as regras que o outro segue e de conseguir a perfeição mostrando precisamente que o faz.

Parece, então que o significado das formas arquitecturais não pode ser explicado apenas pela obediência à regra e que a importância das regras é mal representada pela analogia linguística. No entanto, há mais da analogia do que é sugerido pelos exemplos maneiristas. É importante ver que o tipo de «significação» que descobrimos na fachada do Palazzo Valmarana é uma característica que se pode ligar não só ao todo da composição arquitectural, mas também às partes e que, muitas vezes, há uma dependência do significado entre a parte e o todo e entre o todo e a parte que não é diferente da dependência semântica observável na linguagem. Assim, um dos principais erros em arquitectura é o que já observámos no Piccadilly Hotel: compreender mal a composição por se não ter podido notar que os pormenores têm implicações e não podem ser combinados de qualquer forma sem produzirem o absurdo. Os próprios pormenores impõem uma possibilidade de organização. E isso é verdade não só para os estilos — como o barroco — onde abundam as partes ornamentais e que surgem de uma complicada história de embelezamento. É também verdade mesmo para os efeitos mais simples do modernismo arquitectural. Os pormenores da primitiva linguagem do Bauhaus são agora bastante familiares — o cuidadoso trabalho de tijolo, os cantos envolvidos em vidro, as arestas planas, sistemas de encadeamento de cimento armado e molduras de porta arredondadas. Mas quão raramente são usados esses detalhes com algum sentido de organização e quantas vezes desafiam a modesta, mas verdadeira, gramática que Gropius e os seus primeiros associados escreveram. A rejeição do ornamento era, para Gropius, um princípio estilístico, uma forma de ornamento e pouco tinha que ver com a anti-arquitectura não gramática que se declarou descendente dele e que marcou a primeira tentativa séria de arquitectos para abolir os princípios da sua arte.

Como resultado disto, podemos saber que nunca será possível separar a qualidade de um edifício da dos seus pormenores e que uma disposição de pormenores mal trabalhados, por melhor copiados que sejam, pode bem não

ter sentido se comparada com uma disposição igual onde os pormenores estejam convenientemente executados. Uma análise superficial podia sugerir, que se liga o mesmo *tipo* de significação à fachada de um edifício como o Palazzo Grimani, em Veneza, e à fachada da estação de Scott em St. Pancras. Em ambos os casos há ritmos estabelecidos e convenções obedecidas na combinação das partes e o êxito, em cada caso, é um êxito de composição. Mas é possível argumentar (embora, na verdade não seja essa a questão) que a crueza do pormenor no edifício de Scott — a sua natureza pesada de feito-à-máquina — significa que a composição da fachada se limita transferir para o todo a vacuidade das partes. Essa será também a razão pela qual deveríamos desconfiar das reivindicações do corbusieniano de que proporciona um verdadeiro equivalente moderno do classicismo. A regularidade não é suficiente e a repetitividade da *Unité d'Habitation* só pode contribuir para um estilo arquitectural se os pormenores se tornarem partes vivas dele; e isso significa que devem perder a estúpida e desajeitada característica de matéria modelada e adquirir a articulação de um acto humano. O Palazzo Grimani retira a sua serena harmonia, o seu carácter alegre e repousante, precisamente do facto de a significação viva dos pormenores estar espalhada, devido à intervenção de uma «gramática» estrutural, por toda a fachada.

Esta dependência mútua entre parte e todo, e o sentido de que uma «significação» pode surgir da sua acção, é a característica da arquitectura que mais se assemelha à linguagem e qualquer teoria que pretenda fazer justiça aos factos e pretenda fornecer uma análise do significado arquitectural, tem de a ter em consideração. É disto que depende o lugar especial de Ruskin e Viollet-le-Duc entre os escritores sobre arquitectura. Pois o seu objectivo expresso era mostrar como surge o significado de um edifício e como ele depende da compreensão das partes. E a mesma consciência da «gramática» arquitectural motivou Pugin, que (como Viollet-le-Duc) tentou dar um cariz funcionalista à ideia do revivalismo gótico, simplesmente com a finalidade de chegar a uma noção de um pormenor *válido*, a um modo de determinar as implicações das diferentes partes arquitecturais.

Mas, ao considerarmos a crítica desses escritores, em breve compreendemos que o que está a ser discutido não é a linguagem, mas o estilo. Pugin estava a reagir contra a ideia ⁽²⁵⁾ de que apenas se pode encontrar valor estético em associações emocionais e narrativas, associações que podem bem sobreviver à percepção de um edifício, do mesmo modo que as associações de Culloden se demoram no espírito muito depois de se ter deixado a cena. Pugin esforçou-se ao máximo para mostrar que essas associações não podiam, de forma alguma, constituir um guia para o arquitecto, ou um padrão sério de gosto, e (como vimos) a sua tese é convincente. Pois é necessário um padrão de gosto para eriar um estilo e, até haver um estilo, não pode haver associações que lhe atribuam um significado. Ora Pugin escolheu exprimir-se em termos funcionalistas, argumentando que o pormenor *válido* é aquele que é estruturalmente significativo, que tem ou eria uma carga, como o arco e o pináculo gótico. Mas o seu conhecimento não depende disso. É o conhecimento de que

não pode haver um estilo sem o sentido da «gramática» arquitectural, das partes que se ajustam às partes e das partes dominadas por uma concepção do todo.

Neste momento temos de deixar a analogia linguística. Pois, o «estilo» denota uma ordem que não é a ordem da «sintaxe». Um estilo cria harmonia, onde nenhuma sintaxe se poderia aplicar. Uma frase incompleta não tem sentido: pois a sintaxe só dá significado ao que é inteiro; a sintaxe é a escrava da semântica; só pode haver unidade sintáctica naquilo que for semanticamente um todo. Mas um edifício incompleto pode apresentar uma unidade estilística e todo o significado que daí deriva. A fachada de Alberti do Palazzo Rucellai, por exemplo, que representa uma das maiores realizações estilísticas do início do Renascimento, não é desprovida de sentido por estar incompleta. A ordem e a serenidade, pelas quais é admirada, estão presentes no fragmento inacabado. Se a regularidade estilística equivalhesse a uma forma de «sintaxe», teríamos de rejeitar a fachada como uma balbúrdia arquitectural. E, uma vez mais, o estilo actua de formas surpreendentes. Pode ter uma função puramente aditiva, permitindo ao arquitecto continuar a acrescentar partes às partes (como poderia acrescentar vãos a uma parede), na certeza de que nunca chegará a um absurdo. Como um exemplo, considerem-se as séries de rendilhados góticos feitos na fachada Oeste da Catedral de Peterborough (Figura 58). Não se trata de um absurdo, por muito difícil que seja tentar vê-lo sob o aspecto de uma regra sintáctica. Os rendilhados, ao obedecerem a restrições estilísticas semelhantes, podem ser combinados com êxito apesar das formas contrastantes e apesar do facto de não haver uma composição bem sucedida (exceptuando a da concha mais exterior) que seja conseguida desse modo. O resultado não é «significativo» — pelo menos, como no Palazzo Valmarana; mas também não é absurdo. Tudo o que podemos dizer é que, apesar das dificuldades que o arquitecto teve de enfrentar, deriva deles uma unidade estilística.

Um outro ponto que merece ser mencionado é a diferença radical entre as duas tarefas de combinar linguagens e combinar estilos. Esta é um acto de esforço criativo que mostra mais qualquer coisa do que a compreensão dos vários estilos. Se compreendo francês e inglês, posso completar sem dificuldade em francês o que comecei em inglês: o sentido do que estou a dizer transfere-se de uma língua para a outra. (Se isto assim não fosse, seria difícil imaginar como podia ter começado a literatura medieval inglesa.) Mas é uma façanha, por exemplo, continuar um edifício gótico no estilo do barroco. Hawksmoor foi bem sucedido ao fazê-lo na torre Oeste de Westminster Abbey mas, mesmo aí, é possível ver as torres mais como um acessório separado da abadia do que como uma conclusão integrada do seu movimento longitudinal. E considere-se a enorme diferença que existe entre uma linguagem autoconscientemente «mista» (como nos versos macarrónicos: «A celuy que pluyse yme en mounde, / Of all tho that I have founde, / Carissima...»), e um estilo arquitectónico autoconscientemente «misto». No Museu Ashmolean, Cockrell combina meias colunas romanas, capitéis gregos, janelas palladianas, cornijas vigneolascas, relevos e ornamentos gregos, frontões barrocos e

armações de janelas michelangelescas, juntamente com muitas invenções originais dele próprio, tudo num dos mais harmoniosos edifícios ingleses. Esta realização estilística notável desafia a descrição. É certo que mostra ordem, desenvolvimento, significação. Mas não é a significação da articulação linguística, nem a ordem da regra sintáctica. O arquitecto aplica cada regra



FIGURA 58: Peterborough Cathedral, fachada oeste

apenas para a emendar ou lhe desobedecer. E, no entanto, de uma forma indiscritível, um estilo emerge da síntese e cada detalhe serve para dar ênfase à viva serenidade da concepção (Figura 59).

Esse exemplo mostra quão longe estão todos os empreendimentos artísticos (incluindo a arquitectura) da actividade linguística normal. Talvez uma das causas das teorias semânticas e semiológicas da arte, que estiveram tão em moda, seja o desejo de encontrar um conceito único ou conjunto de conceitos, onde todas as artes se possam reunir. Mas, mesmo no caso da literatura — para a qual uma explicação semiológica pode parecer particularmente adequada — duvida-se que os valores e significações «estéticos»



FIGURA 59: C. R. Cockerell: *Ashmolean Museum, Oxford, detalhe da fachada*

possam ser descritos em termos semânticos. Mesmo aqui, a criação de significação estética depende, em última análise, da descoberta de detalhes «correctos» e «apropriados» e não podemos associar esta ideia de correcção a uma regra semântica. A capacidade do poeta é a capacidade de escolher entre palavras *apesar* das suas propriedades semânticas idênticas, de escolher, por exemplo, a palavra *sans* em vez da palavra *without*, como num famoso exemplo shakespeariano. É, como diria Frege, a capacidade de escolher entre palavras com o mesmo sentido, mas tom diferente. E não podemos associar «tom» a qualquer categoria semântica. Uma palavra adquire o tom como uma

consequência do seu uso e das regras que a governam. O tom não pode, portanto, ser o *tema* de uma regra.

É por esta razão que devemos fazer a distinção, mesmo em literatura, entre estilo e competência linguística. Um estilo pode ser imitado, mas é já uma realização estética, não acessível a qualquer utente da linguagem independentemente dos seus poderes criativos. Daí que o estilo se aprenda por meio de uma aprendizagem completamente diferente da implicada na de uma língua. E o caso da arquitectura, o estilo adquire-se visualmente, sem a ajuda de qualquer tradução ou dicionário. Talvez a coisa mais estranha na teoria de que a arquitectura é uma linguagem, seja a propensão dos que melhor entendem a arquitectura para negar que o seja. O que é que eles negam? Naturalmente, negam a presença de «estrutura semântica».

Mas há formas do que é vagamente chamado «simbolismo», que não são linguísticas. Considerem-se, por exemplo, sinais codificados, como os sinais rodoviários e os braços heráldicos. Essas formas apresentam apenas uma gramática fragmentária e uma «ligação» parcial com o mundo. Duvida-se que uma «ciência geral dos sinais» pudesse ser alargada para os incluir — pelo menos, sem fornecer uma teoria para separar códigos de linguagens. No entanto, têm uma espécie de função simbólica; «representam» qualquer coisa e, ao fazê-lo, põem uma informação à disposição do observador. Além disso, há formas de «articulação» simbólica que não apresentam uma gramática, nem contêm uma informação definitiva e que, no entanto, por várias razões, poderíamos ainda querer considerar como sendo formas de simbolismo. Contudo, só seremos capazes de compreender estas formas de simbolismo se ignorarmos a analogia linguística. Como vimos, é uma analogia obscura e incerta e não contém um conhecimento teórico das coisas que nos permitiria aplicá-la de uma forma esclarecedora à arquitectura. Vamos, então, explorar essas outras formas de «simbolismo», sem a hipótese de qualquer «ciência geral dos sinais».

8
EXPRESSÃO E ABSTRACÇÃO

Os argumentos que apresentei para dizer que a arquitectura não é uma linguagem podiam aplicar-se *mutatis mutandis* ao meio representativo da pintura e ao meio expressivo da música ⁽¹⁾. No entanto, «representação» e «expressão» podiam também ser pensadas como modos de simbolismo — pelo menos, se atribuirmos uma vasta extensão a esse termo. Na verdade, é pela compreensão da representação e da expressão que seremos capazes de apanhar o sentido do que se entende por esse conceito generalizado de «simbolismo». E temos de descobrir se qualquer dessas propriedades pertence à arquitectura.

É usual descrever a arquitectura como uma arte «abstracta». Pretende com isso fazer-se supor um contraste com as artes «representativas»: poesia, ficção e pintura. O que é este contraste? Sabemos que há *alguma* diferença — e uma diferença da maior importância — entre obras como *Middlemarch* e *Le Déjeuner sur l'Herbe*, por um lado, e obras como *The Art of Fugue* e as pinturas abstractas de Mondrian, por outro. Mas uma descrição precisa da diferença mostrou-se difícil ⁽²⁾, em parte, porque os filósofos atenderam não ao que é comum aos vários modos de representação, mas ao que os distingue. (Uma notável excepção é Nelson Goodman, que descreve a característica comum na representação como «denotação», uma espécie de referência. E ao generalizar assim o conceito de referência, cobrindo todo o campo do simbolismo linguístico e artístico, tenta provar a posição, contra a qual já argumentei, de que há um importante sentido de linguagem segundo o qual toda a arte é linguagem. Mas parece-me que Goodman chega a esta conclusão ao generalizar a noção de referência até ao ponto da trivialidade. ⁽³⁾).

Para o dizer de forma muito simples, uma obra de arte representativa exprime pensamentos sobre um tema. Por «pensamento» entendo mais ou menos o que o moderno lógico entende: o conteúdo de uma frase declarativa, o que pode ser verdadeiro ou falso ⁽⁴⁾. É claro que não é sempre a verdade ou falsidade do pensamento o que nos interessa na apreciação estética. Mas é nesta relação com a «verdade» — a relação definitiva de pensamento — que consiste a representação.

Os exemplos deviam servir para ilustrar este ponto. Entre os pensamentos que dão origem ao meu interesse pelo *King Lear*, e que dão uma razão para esse interesse, encontram-se os pensamentos sobre Lear. Estes pensamentos são comunicados pela peça e são propriedade comum de todos os que a compreendem. Algo de semelhante ocorre na apreciação de uma pintura. Mesmo na mais ínfima representação — digamos, de uma maçã sobre uma toalha — a apreciação depende de determinados pensamentos que se podiam exprimir em linguagem, sem referência ao quadro; por exemplo; «Aqui está uma maçã; a maçã está sobre uma toalha; a toalha é aos quadrados e está dobrada na borda», etc. É claro que há muito num quadro que não é tão traduzível; há um conteúdo que não é tanto *afirmado*, como *mostrado* e é, em parte, com a finalidade de separar os dois tipos de conteúdo que vou desenrolar a distinção entre representação e expressão. Representação, como vou defini-la, é essencialmente proposicional. (A definição é, evidentemente, ajustável; mas a intenção vai ser mostrada em breve.) Um homem só compreende uma obra de arte representativa se obtiver alguma consciência do que ela representa e alguma consciência do que é dito sobre o assunto. Essa consciência pode ser incompleta, mas deve ser adequada. Pode não ver o *Tribute Money* de Masaccio como uma representação da cena do Evangelho; mas para o compreender como uma representação, tem pelo menos de ver o fresco como um grupo de homens fazendo gestos. Se não vir o fresco dessa maneira — digamos, porque só o pode apreciar como um arranjo abstracto de cores e linhas — então não o compreende.

Este ponto é importante, pois mostra que a questão de a arquitectura ser uma arte representativa, não é uma questão sobre as propriedades intrínsecas e a estrutura da arquitectura, mas uma questão sobre como a *compreendemos* e devemos compreender. Não basta mostrar, por exemplo, que um dado edifício *copia* a forma de qualquer coisa — da Santa Cruz, digamos, ou (mais profanamente) de um *hamburger*. Pois a representação e a imitação são coisas muito diferentes. A questão é realmente como este acto de «copiar» deve afectar a nossa compreensão arquitectural. E isso, por sua vez é uma questão de como devemos sentir o edifício; pois não há uma ideia adequada de compreensão estética, que não mostre a relação dela com a experiência.

Evidentemente que é verdade, em primeira estância, que o *São Jorge* de Rafael (Figura 60) representa qualquer coisa, por causa de uma semelhança intencional entre o quadro e tema. Mas, como referiram muitos filósofos, a semelhança — mesmo a semelhança intencional — não é aqui o suficiente⁽⁵⁾. Pois não é simplesmente possível compreender uma pintura como o *São Jorge* de Rafael, ficando indiferente ou ignorante da sua capacidade representativa — a sua «referência» a um assunto. Sugerir isto é sugerir que o Rafael podia ser entendido como uma obra de arte puramente abstracta. E, no entanto, podia notar-se a semelhança e não ter presente qualquer «referência», tal como se pode, como Freud, notar uma semelhança entre as dobras no vestido de Sta. Ana e uma abutre, sabendo que a pintura de Leonardo não contém uma representação de um abutre.



FIGURA 60. Rafael São Jorge

Aqui alguém pode reclamar que se podia obter uma compreensão, pelo menos *parcial*, da pintura estudando-a como uma peça de arte abstracta. Podem compreender-se, dirá, a composição da pintura, o equilíbrio de tensões entre linhas ascendentes e descendentes, a sequência de planos espaciais, etc., e em nenhuma destas coisas se tem consciência do assunto. Mas essa resposta é totalmente disparatada. Pois parece sugerir que essas importantes qualidades estéticas do quadro de Rafael — composição, equilíbrio e ritmo espacial — são completamente independentes da representação e isso não é assim. Por exemplo, só percebemos o equilíbrio entre o impulso ascendente das pernas traseiras do cavalo e a lança porque vemos as duas linhas ocupadas com as forças das coisas pintadas — com os músculos do cavalo e a pressão descendente da lança do cavaleiro. Se se puser de parte a representação, o equilíbrio também se dissolve. E o mesmo se passa com a composição. Se se

alterar o significado representativo do cavalo (feche-se-lhe o olho, por exemplo, ou ponha-se-lhe um bracelete no casco), a composição fica totalmente destruída. Nada aqui é compreensível sem a representação ser entendida.

Acontece que há uma distinção entre representação e imitação. É claro que há muita imitação na arquitectura; o restaurante em forma de «hamburger» é apenas um exemplo extremo e ridículo de algo que é muito respeitável; outro exemplo desses é o da janela desenhada para parecer uma cara, mostrada na Figura 61. Estes exemplos são grotescos, porque mostram a imitação tomada

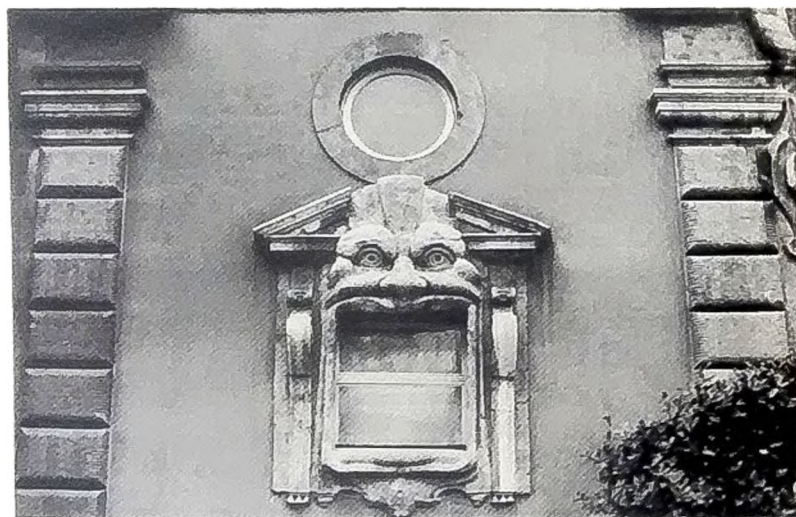


FIGURA 61: Palazzo Zuccari, Roma

até ao ponto onde se tem de tornar uma representação genuína ou então ser completamente estranha, uma espécie de piada monstruosa. Visto que a compreensão arquitectural proíbe a primeira, a imitação a esta escala leva naturalmente à segunda. A monstruosidade resiste pelo facto de sermos confrontados não com uma representação, mas com uma máscara — o edifício está *maskado* de qualquer coisa. O *David* de Michelangelo não é uma peça de pedra mascarada de forma humana; a relação com a forma humana esgota a identidade estética. Aqui a representação é completa; a pedra foi transformada numa coisa viva. A representação na arquitectura não pode ser completa: o edifício continua a ser essencialmente *algo diferente* da máscara que tenta usar. Uma excelente ilustração é a ponte que Boullée desenhou para o Sena, em Paris, cujos pilares têm a forma de barcos (Figura 62). Aqui a representação não podia, de forma alguma, ser levada à consumação. No melhor dos casos, isto tem o aspecto de uma ponte *apoiada* em barcos, mas nenhum barco podia alguma vez suportar tanta alvenaria ou ficar imóvel numa corrente

rápida. O efeito de calma e segurança que uma ponte exige é, aqui, completamente abolido e a tentativa de representação milita directamente contra os valores arquitecturais.

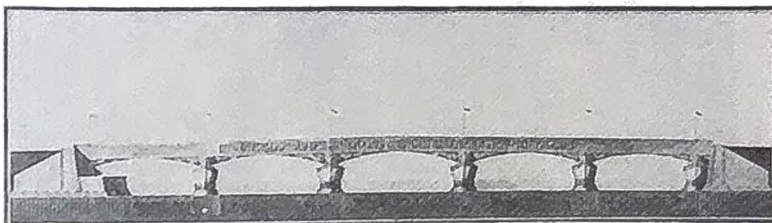
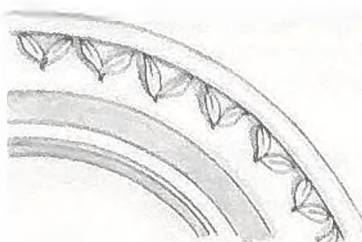


FIGURA 62: Etienne-Louis Bouleé: projecto para ponte sobre o Sena

Por outro lado, as imitações de folhas e grinaldas, de gotas e botões, mesmo de figuras humanas na forma de Atlantes ou Cariátidas, são objectos familiares de uso arquitectural. Então, quando é que a imitação se transforma em representação? A resposta óbvia é que se torna representativa, quando o conhecimento da coisa imitada é uma parte essencial da verdadeira compreensão arquitectural. E parece razoável sugerir que isso raramente é assim. Podemos compreender e empregar efectivamente o cartucho de bomba, por exemplo, e não ter a referência imitativa, tal como podemos atribuir um significado arquitectural ao tríglifo dórico, embora estejamos na dúvida se começou a vida como uma imitação de extremidades de vigas de madeira ou de outra coisa qualquer. A imitação pode ser parte da génese de padrões arquitecturais, sem ser parte da sua análise.

Outros exemplos sugerem uma analogia mais séria com as artes representativas — exemplos como a Cariátide, como a imitação alusiva a velas na Sydney Opera House, e a vegetação na abóbada do gótico tardio, ou como a imitação mais directa de vegetação nas molduras góticas (veja-se Figura 63 *a* e *b*). Pois, não é decerto absurdo sugerir que essas formas só se podem entender se a sua referência ao assunto for apreciada: até se ver a semelhança, não haverá compreensão. Isto é talvez menos verdade no caso das múltiplas alusões nas formas de uma abóbada gótica, do que o é no caso das molduras de folhas, cujo significado arquitectural não se pode descrever sem uma referência ao que «representam». É apenas *como* imitação, que a delicadeza da linha e o intrincado do padrão são compreensíveis. O que dá a este padrão a delicadeza e coerência é precisamente a relação percebida com certas formas naturais. E o mesmo se passa com tudo aquilo que consideramos genuíno ornamento na arquitectura, desde a escultura mais servilmente imitativa ao mais audaz arabesco. Este processo de imitação pode ser essencial ao tratamento arquitectural da pedra, se não do estuque, tijolo ou cimento. Mesmo os efeitos arquitecturais mais sublimes e envolventes podem depender, para impressionarem, de uma compreensão de diminutas formas imitativas

FIGURA 63a e b: Moldura de folhas da Catedral de Rouen



— como na florescência do trabalho de pedra na Catedral de Rouen. De igual modo tem de se apreciar a Ordem Coríntia da base para o friso — a culminação em representação escultural directa não é uma adição arbitrária, mas uma expressão própria da vida intrínseca da pedra ao ser desvendada pela Ordem. O efeito arquitectural, aqui, depende de se ver uma ascensão para a representação, uma lenta e cuidadosa passagem da mera imitação para a narrativa desenvolvida.

Mas devemos hesitar ao passar desses exemplos para a conclusão de que a arquitectura pode ser uma arte representativa, da mesma maneira que a pintura ou a escultura. Pois a representação, sendo a expressão do pensamento, contém um elemento essencialmente «narrativo», uma elaboração de uma história ou descrição. A pintura representativa não só apresenta um assunto, também o descreve e explora, exactamente como uma passagem de prosa pode descrever e explorar o assunto. A arte representativa requere o desenvolvimento do pensamento. E aqui pode, penso eu, distinguir-se convenientemente a referência ornamental da referência narrativa. Um edifício não descreve tanto um assunto, como se aproveita dele: aproveita-se da nossa prévia familiaridade com uma certa forma, a fim de se tornar inteligível ao olhar humano. Quando a descrição *está* presente — como no friso grego — temos uma escultura enfeitada e, embora isso possa ser, na verdade, um aparte do efeito arquitectural, em essência não é mais arquitectura do que os frescos pintados no estuque exterior de uma casa.

Esta distinção entre o uso ornamental e o representativo da imitação pode ser entendida por um simples exemplo. Entre os capitéis da ordem inferior da fachada de S. Caterina de Funari (Figura 64) imitam-se grinaldas. Parece que estas grinaldas foram penduradas de um capitel para o outro. Se isto fosse um caso de representação, teríamos, com efeito, de compreender este ornamento como uma representação de uma sequência de grinaldas a balançarem-se entre colunas (sendo a própria pilastra uma «representação» de uma coluna). Mas não o podemos ver assim. E isso é obvio logo que nos voltamos para o vão central, acima da porta, onde, visto não haver pilastra para as suportar, as



FIGURA 64: Giacomo della Porta: S. Caterina de 'Funari, Roma, fachada

grinaldas continuam no mesmo ritmo, mas sem aparentes pontos de fixação. Ver isto como uma representação seria ver uma ponta de uma grinalda de flores fixa num ponto do ar — uma concepção absurda. (Pode observar-se um efeito semelhante em muitos edifícios do Renascimento, por exemplo, na fachada do jardim da Villa Medici.) Quase toda a imitação arquitectural é, neste sentido, ornamental e não depende para a sua eficácia de um pensamento representativo desenvolvido. É claro que não interessa muito como usamos a palavra «representação»; o que interessa é que não devemos assimilar os vários fenómenos muito apressadamente sob pena de obtermos uma imagem distorcida da compreensão arquitectural.

Por que devemos, então, definir a representação como eu a defini? Em breves palavras a resposta é esta: precisamos de fazer uma distinção entre duas espécies de interesse estético. Em ambos os casos há um objecto de interesse central, para além do qual a atenção não se desvia. Mas num tipo de interesse estético não se pensa só na obra de arte; ou antes, ao pensar na obra de arte,

pode-se estar também a pensar noutra coisa, no seu tema. Aqui a atenção está focada na obra, embora, em certo sentido, o pensamento não o esteja. Isto acontece quando os pensamentos não são *sobre* a obra de arte mas, no entanto, derivam dela e continuam sob o controle da obra. Aqui o pensamento não é uma mera associação mas, pelo contrário, é veiculado e desenvolvido pela obra a que se presta atenção. O verdadeiro tema do pensamento é o tema da obra. Ao reflectirmos sobre Eneias e nas suas aventuras, contudo, podemos estar também a prestar atenção à *Eneida* — e não há aqui *dois* actos de atenção envolvidos. É por isso que é correcto dizer que a *Eneida* é a representação das aventuras de Eneias. O tema de uma obra de arte representativa é também o tema dos pensamentos do homem que a vê ou lê com compreensão; apreciar a obra é, portanto, reflectir sobre o seu tema. Aí vemos a importância desse interesse estético, em que o pensamento de um tema fica inteiramente sob controle de uma obra de arte. Vemos também por que devemos desejar distinguir o tipo completamente diferente de interesse estético, em que a atenção à obra de arte *não* é limitada por um interesse no seu tema e por que devemos desejar dizer que «compreender» a obra é uma questão diferente em ambos os casos. E, por muito que possamos estar persuadidos de que, em certos casos, um *conhecimento* de um «tema» pode ser importante para a compreensão arquitectural, é difícil defender que a compreensão arquitectural pode ser, em si mesma, um modo de *interesse* num tema. Aqui está a principal razão para se dizer que a arquitectura é, afinal, uma arte abstracta.

As observações do último parágrafo ajudam a explicar por que tantos filósofos desde Hegel tentaram, de diversas maneiras, distinguir a representação da expressão ⁽⁶⁾. Mesmo no segundo tipo de interesse estético — onde não há o elemento narrativo ou anedótico — é possível que a nossa apreciação da obra nos envolva em pensamentos sobre outras coisas. Mas esses pensamentos não têm um carácter narrativo ou descritivo; são mais semelhantes à ostensão do que a um enunciado, consistindo numa referência ou reminiscência de coisas que não são descritas. Um monumento fúnebre pode parecer ter uma referência a desgosto, digamos, a eternidade ou a transitoriedade; ou a qualquer coisa que não se sabe o que é. A característica dessa referência é a frequente dificuldade que se tem em exprimir por palavras os «pensamentos» transmitidos pela obra de arte. Uma pessoa pode sentir que *qualquer coisa* é dita, por exemplo, pelos túmulos de Michelangelo na Capela Medici (Figura 65), mas ser completamente incapaz de dizer o que é. Mas essa incapacidade não é, de forma alguma, um sinal de que não compreendeu os túmulos, tanto no significado escultural, como no arquitectural. Aqui podemos querer falar não de representação, mas antes de expressão. A característica da expressão é a presença de «referência» sem afirmação: a tristeza é expressa pela escultura, mas nada se diz sobre tristeza; a eternidade está presente nas figuras pensantes de Michelangelo, mas não é descrita ⁽⁷⁾.

Nesta noção de expressão, portanto, parecemos estar a aproximar-nos do ideal de «referência» sem descrição (referência sem estrutura semântica), que os semiologistas procuram na sua muito generalizada «ciência» dos sinais.

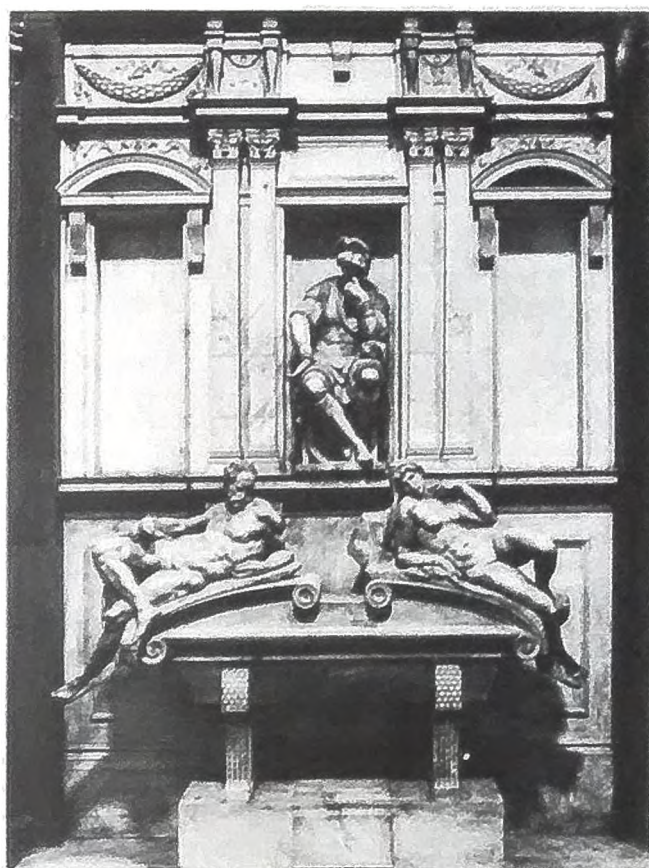


FIGURA 65: Michelangelo: túmulos dos Medici, S. Lorenzo, Florença, nova sacristia

Aqui temos o núcleo residual da controvérsia de que a arquitectura é uma linguagem. Além disso, parecemos ter também acesso ao «imediatismo» do significado arquitectural. Se «expressão» em arquitectura tem algo que ver com a expressão de um rosto ou gesto, então estamos a referir-nos a qualquer coisa que é o objecto da reacção imediata — não *inferimos* a expressão pelos traços do rosto, ou a vemos como algo de independente que deve ser transmitido pelo rosto. A «expressão» num rosto faz parte do seu aspecto e tentar subtrair o rosto da expressão seria como tentar separar o gato Cheshire do seu sorriso.

É, então, importante saber exactamente o que queremos dizer ao descrever as qualidades «expressivas» das formas arquitecturais. A primeira

coisa a notar é que a expressão pode ser — e no caso da arquitectura habitualmente é — impessoal. Quer isto dizer que não precisa de incluir a expressão de qualquer sentimento pessoal ou de qualquer outro estado de espírito (real ou imaginado) por parte do arquitecto. É claro que uma obra de arte *pode* ser expressiva por ser uma expansão de emoção pessoal. Mas isso é apenas *uma* maneira de ser expressiva e as teorias estéticas, que tentam torná-la a principal maneira, não entendem o conceito com que têm de lidar. (Para começar, a maioria das expansões de emoção é inexpressiva: a expressividade, ao contrário da auto-expressão, requiere distância e disciplina.)

Há uma outra fraqueza nessas teorias, contudo, que merece mais consideração. Pois a impessoalidade pode significar duas coisas bastante distintas: a impessoalidade da escultura expressiva ou a da arquitectura expressiva e, tal como indiquei no capítulo 1, estas derivam de fontes diferentes. Mesmo quando distinguimos, como devemos, entre expressão artística e auto-expressão, temos de distinguir o tipo de expressão estética, que tem de ser *visto* como pessoal (o estigma exemplificado na poesia lírica, nos *lieder* e, acima de tudo, no monólogo dramático), da que tem de ser vista como abstracta e desligada. No último caso não atribuímos, mesmo em imaginação, uma *emoção* a um *sujeito*, pois não há um sujeito a imaginar e raramente há qualquer emoção a atribuir. A expressão é mais uma exposição de atmosfera, uma apresentação abstracta de carácter. A distinção não é nítida mas penso que é real e se pode compreender comparando a arquitectura com a música.

Suponhamos que ouço um fragmento de música expressiva e a ouço como se exprimisse desgosto. Esta percepção está ligada a pensamentos de sofrimento e de desprendimento pessoais. Ouço suspiros e soluços, imagino uma perda e ouço a música como uma reacção à perda. É como se a minha percepção fosse governada pelo pensamento: «Se tivesse de sofrer essa perda, seria *assim* que eu sentia»; e nesse pensamento de uma emoção partilhada pode haver um poder consolador inexprimível. Há imenso que dizer sobre a «profundidade» desta experiência de emoção partilhada. Mas talvez seja aparente que a experiência da «expressão» na arquitectura não é assim. Como observei de início, a arquitectura é uma actividade pública; ela aspira uma objectividade e uma acessibilidade pública, que podem estar ausentes de obras de música e de poesia sem detrimento do seu valor estético. Um edifício é essencialmente um objecto público, para ser olhado, viver-se nele e caminhar para lá em qualquer altura, em todas as condições e com todas as disposições. O observador não se coloca normalmente a si mesmo num estado de espírito, nem o olha, como o pode fazer a um livro, uma pintura ou uma escultura, como um objecto de atenção privada e pessoal. Há, de certo, portanto, qualquer coisa de inerentemente anti-arquitectural na prespectiva — conhecida por vezes como expressionismo ⁽⁸⁾ — que vê a arquitectura como um termo médio num processo de comunicação pessoal, o processo de passar a emoção (ou seja, emoção imaginada) do artista para o público. Encontrar um edifício expressionista na vida do dia-a-dia é como ser constantemente incomodado por um maçador gabarola, que deseja urgentemente que se saiba o

que *ele* sente e que sente exactamente o mesmo todos os dias. É assim na arquitectura de Rudolf Steiner, que mostra, como poucas no mundo da arquitectura, uma enorme confusão de pensamento e uma enorme depravação da emoção. O expressionismo só se torna plausível quando a arquitectura se aproxima do ideal da escultura, começando então a fazer exigências quase esculturais, como podem ser feitas, por exemplo, no projecto de um monumento. O expressionismo dá-nos um motivo inteligível para um «edifício» como a famosa «Torre da Paz» de Tokuchika Miki em Hiroshima mas, considerada como arquitectura, esta torre é extremamente grotesca.

Há estruturas ambíguas que ficam entre o mundo da escultura e o mundo da arquitectura, estruturas como a coluna votiva, que parecem desafiar a interpretação arquitectural e, no entanto, se prestam ao projecto arquitectural — na verdade, Fischer von Erlach, numa surpreendente composição, conseguiu representar duas colunas votivas como partes integrantes de uma fachada de igreja (veja Figura 66). Mas é claro que, mesmo esse grande arquitecto, teve alguma dificuldade em conseguir a unidade que observamos, e apenas evitou reduzir totalmente as colunas a minaretes ou torres. Além



FIGURA 66: J. B. Fischer von Erlach: Karlskirche, Viena

disso, é interessante notar, que o uso de Fischer dos elementos quase esculturais deriva de um complexo significado iconológico e que o arquitecto esteve sempre a trabalhar com um fim monumental ⁽⁹⁾. E quando um arquitecto tem esse fim monumental, acha difícil dar à sua obra uma expressão de tipo pessoal. Mesmo um monumento funerário, se se quer que tenha significado arquitectural, deve visar mais um sentimento público do que um

privado: e essa é a razão porque deve ser um *monumento*. A expressão arquitectural do desgosto atribui ao objecto uma importância pública que pode não merecer: ela trata a vida individual e a perda individual como um símbolo de qualquer sentimento nacional ou religioso: como no pretensioso monumento a Victor Emmanuel II, em Roma, nas lajes cinzentas do mausoléu de Lenine, ou na conseguida tranquilidade do Taj Mahal. Em todos estes casos a expressão foi divorciada da emoção pessoal e identificou-se com os valores — valores implícitos na representação pública da vida humana — implícitos em todo o trabalho arquitectural. A florida pomposidade do monumento de Victor Emmanuel, tal como a opressiva falta de vida do mausoléu de Lenine, não falam de desgosto nem de qualquer outra dor pessoal, mas antes da ordem social e da sua imagem. Mesmo Hans Poelzig, o expressionista dos arcos, estava ciente deste natureza pública do simbolismo arquitectural e devotou muito do seu tempo à projecção de monumentos, não executados, a grandes homens mortos. De facto, Poelzig é provavelmente mais conhecido (ou pelo menos mais apreciado) pelos cenários de fundo para filmes expressionistas, em especial para *Der Golem* de Paul Wegener (Figura 67). Aí encontramos o verdadeiro *telos* da concepção expressionista na arquitectura. Pois aí o público é, necessariamente, um público de teatro, preparado para tratar o fundo como uma parte de um mundo irreal em que não vive e de que só pode ser espectador. O «edifício» é subsidiário da expressão dramática. Como



FIGURA 67: Hans Poelzig: cenário de filme para *Der Golem*

arquitectura, estes cenários são incaracterísticos; mas prestam-se à expressão dramática, por muito absurdos que possam parecer numa rua.

No entanto, há um traço importante dos edifícios que tem grande peso no seu carácter expressivo e que devemos ter aqui em mente — a divisão entre a disposição exterior e interior. Entrar num edifício é mudar de uma fachada para um ambiente, do público para o privado e, a não ser que o edifício seja ele próprio um edifício público, não é fora de propósito que o interior faça exigências muito especiais — mesmo quase esculturais — ao visitante. Um homem que entra numa igreja, numa cripta ou num monumento, prepara-se para o que aí vai encontrar. É muito possível que o interior de uma capela funerária, por exemplo, exija uma apreciação em termos que estejam mais próximos dos esculturais que dos arquitecturais. Na Capela Medici de Michelangelo não se trata de um uso público, ou de intenção funcional, cerimonial ou doméstica. A Capela demarca um espaço conscientemente *interior*; é quase uma escultura côncava. Não é o espaço aberto de um salão público ou o espaço privado de um lar doméstico: pois esses dois — o privado e o público — são formas do que é exterior, formas da vida objectivamente realizada. Na Capela Medici os traços arquitecturais são usados com uma especial *innigkeit*, simbolizando a vida interior precisamente porque lhes foram retiradas as suas formas objectivas. Considere-se, por exemplo, a agitada articulação das paredes, como é revelada na projecção horizontal (Figura 68), o constante avançar e recuar dos planos verticais, tão inimigo da linguagem clássica, que o artista retoma aqui, mas tão perfeito como enquadramento da sombria estatuária. Considerem-se também as portas, juntas nos cantos, com as suas belas molduras continuadas à volta nos quatro lados, de forma que se deve entrar na capela com um súbito baixar do pé, fazendo o visitante cair com um movimento que surpreende na concavidade do chão; e os tão admirados nichos da edícula que se encontra sobre as portas, que ocupam uma área da empena (Figura 69), mostrando a resoluta interpenetração de todas as partes estruturais e decorativas e um desafio parcial de qualquer significado puramente arquitectural. Aqui a expressão pessoal é da escultura: as exigências da arquitectura foram refinadas de forma a quase desaparecerem inteiramente — a Capela Medici não é tanto arquitectura, como um enquadramento monumental, um enquadramento que se transforma em espaço completo como um nicho de quatro lados.

O exemplo mostra que a arquitectura pode ter usos expressivos que a põem numa relação directa com os valores esculturais. E não é só em monumentos funerários que encontramos estes usos. A ideia de Bernini de um *concello* unificado — em que a arquitectura, a luz, o material, o ornamento e a escultura estão combinados numa exposição essencialmente dramática do sentimento — exhibe a mesma continuidade entre expressão pública e privada. Mas, quando verdadeiramente «interior», a arquitectura torna-se um cenário dramático, um elaborado enquadramento articulado, que encontra o verdadeiro significado num centro representativo — sendo o exemplo clássico o elaborado enquadramento da Capela Cornaro, que expõe a escultura de Bernini de

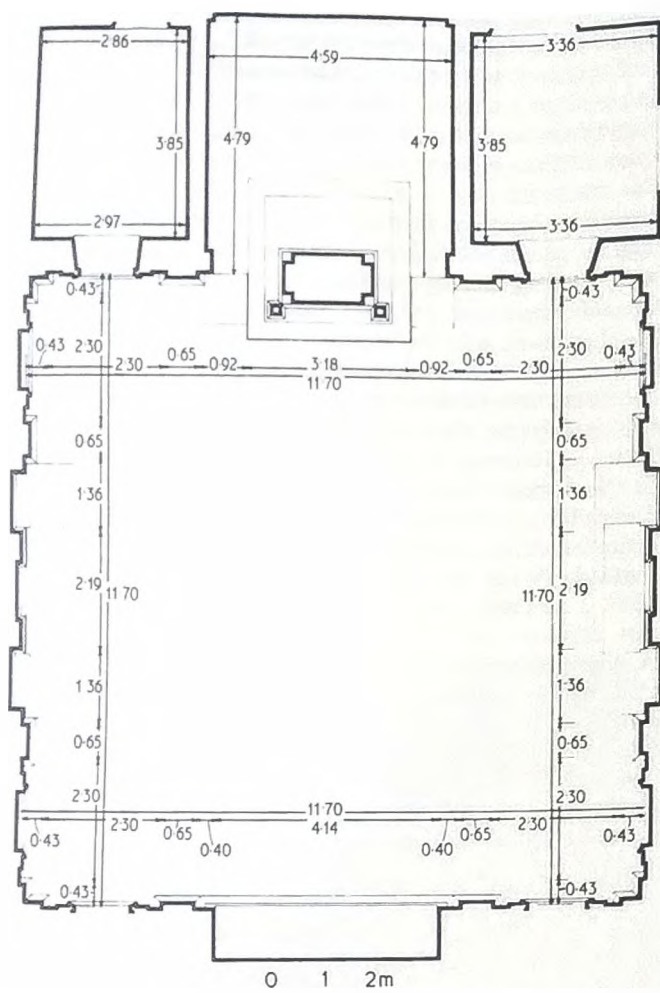


FIGURA 68: Michelangelo: Capela Medici, Florença. projecção horizontal

uma Sta. Teresa em êxtase, banhada por uma luz sobrenatural (Figura 70). O efeito desta notável composição foi descrito, com as seguintes palavras, por Sir Nicholas Pevsner:

A capela... está forrada com mármore escuro, cujas superfícies cintilantes de âmbar, ouro e rosa reflectem a luz em padrões sempre variados. No meio da parede, em frente da entrada, está o altar da santa. É flanqueado por pesadas colunas emparelhadas e pilastras com um frontão quebrado, com uma inclinação que os faz aproximar de nós

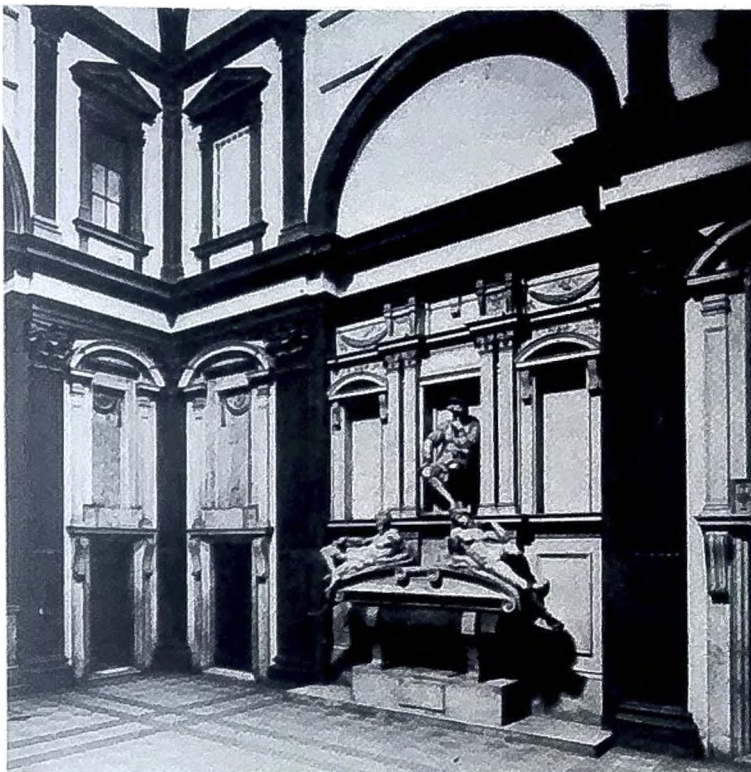


FIGURA 69: Michelangelo: Capela Medici, Florença, edícula lateral

e depois recuar para focar a nossa atenção no centro do altar, onde se esperaria encontrar uma pintura, mas onde há um nicho com um grupo escultural, tratado como um quadro e dando a ilusão de realidade, que é tão impressionante hoje, como o era há trezentos anos. Tudo na capela contribui para esta ilusão de *peinture vivante*. Ao longo das paredes, à direita e à esquerda, há também nichos abertos nas paredes da capela e aí Bernini retratou em mármore, por detrás de varandas, membros da família Cornaro, os doadores da capela, olhando connosco a cena miraculosa, precisamente como se estivessem nos camarotes e nós na plateia de um teatro ⁽¹⁰⁾.

Um mundo desses monumentos, de ilusões teatrais, espaços que olham para dentro, de ambientes agitados ou pesarosos, seria visualmente intolerável. A arquitectura pode atingir isto mas, em essência é diferente. (A arquitectura na capela Bernini é quase tão irreal como as pessoas: não é tanto construída como representada.) De qualquer modo, não podemos concluir que a arquitectura, mesmo como é vulgarmente entendida, não tem carácter expressivo. Tudo o que temos direito de concluir é que o carácter expressivo da

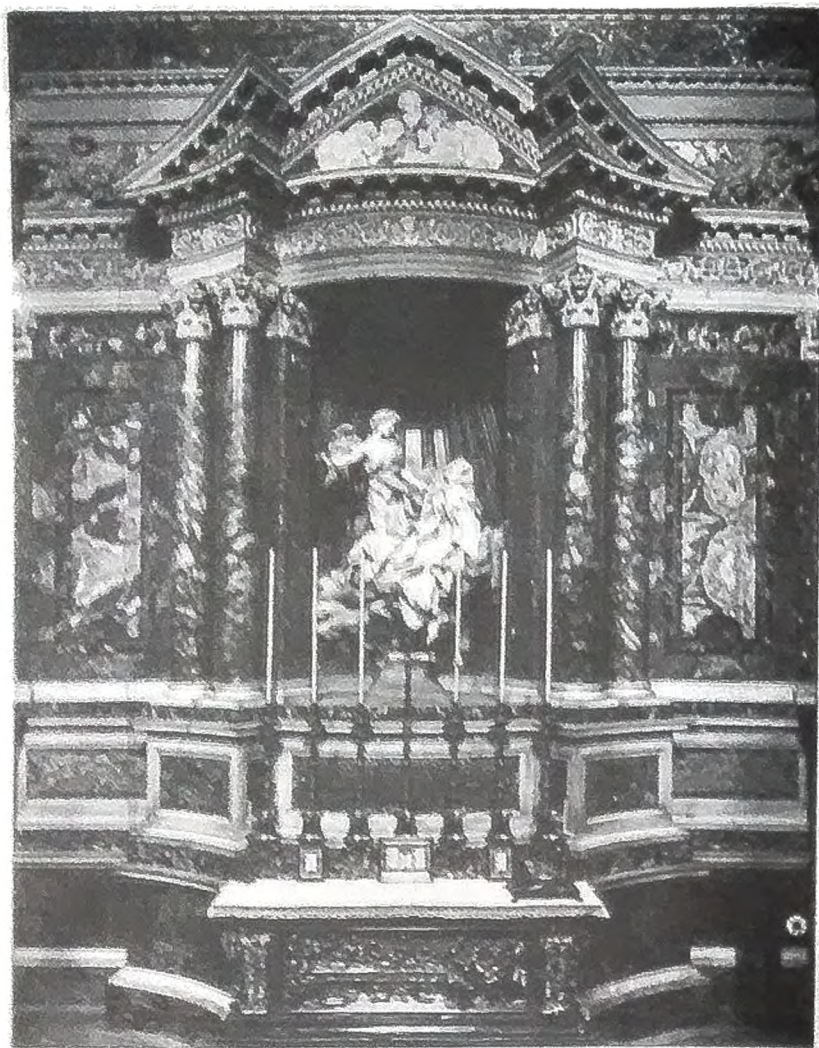


FIGURA 70: G. L. Bernini: Capela Cornaro. S. Maria della Vittoria, Roma

arquitectura não é subjectivo — não reside na versão imaginativa do sentimento individual. Os edificios têm expressão como têm as caras; a sua individualidade não é a de um sentimento particular que exprimem mas a do seu aspecto público. Pode ser que o termo «expressão» não seja o melhor para nos referirmos a este aspecto público — não há qualquer palavra que nos obrigue a continuar (um facto que nada significa, visto que sugere que os fenómenos têm de ser ainda claramente identificados). No entanto, a intimidade da ligação entre um edificio e o seu «carácter» é muito parecida com a intensidade das relações a que normalmente se chama «expressão» — e isto é

suficiente para justificar a transferência do termo. Um edifício não exprime tanto uma emoção, como usa uma certa expressão: tem expressão naquilo que foi chamado (talvez um pouco enganadoramente) um sentido «intransitivo»⁽¹¹⁾. Isto quer dizer que consideramos o edifício como «imbuído de carácter» e esse «carácter» não é apenas imediato — parte do aspecto que o edifício tem —, mas também observável, em princípio, por qualquer pessoa. A atribuição de «carácter» é tão pouco separável da nossa experiência da arquitectura que Vitruvius — ao tentar explicar o carácter feminino da coluna coríntia — se referiu a um relato lendário da sua descoberta, assumindo talvez, à maneira de Hume, que é a lembrança dessa lenda que se agita sempre que essa coluna é vista⁽¹²⁾.

Os edifícios podem parecer femininos; podem também parecer tranquilos, íntegros, intimidantes, divertidos. A casa urbana georgiana tem uma expressão graciosa e jovial, o palácio barroco é estatal, orgulhoso mas genial, o prédio muito alto é frio e distante. Estas apreciações não se devem tomar em sentido literal; um edifício não pode *ser* jovial ou orgulhoso, como o pode ser um homem. Nem queremos falar simplesmente de uma parecença. As parecenças não são importantes para nós, na mesma medida em que o carácter expressivo é importante; além disso, não há uma parecença séria entre uma casa urbana georgiana e um homem delicado e jovial⁽¹³⁾. Estamos antes a usar a linguagem indirectamente, para localizar o carácter da nossa experiência da arquitectura: a maneira como os edifícios nos aparecem, soam e se sentem. Dizemos que o edifício tem um aspecto tranquilo, ou mesmo que «parece a tranquilidade», como na seguinte passagem de *The Mourning Bride*:

... esta elevada torre
Cujos antigos pilares erguem as cabeças de mármore
Para suportar lá no alto o arqueado e pesado telhado,
Pelo seu próprio peso tornado firme e imóvel,
Parecendo a tranquilidade!...

É claramente inútil, ao elucidar o pensamento desta passagem, dizer que Congreve quer dizer que o edifício aparece como se fosse tranquilo. Isso seria como dizer que a música triste soa como se fosse triste, embora *triste* seja algo que não pode literalmente ser. A tranquilidade, com o a tristeza, pertencem unicamente a uma aparência — é assim que *vemos* o edifício. Aqui parecemos estar a aproximar-nos mais do ideal de um «significado imediato» que a nossa análise da apreciação estética nos sugeriu.

Mais uma vez, contudo, temos de enfrentar o problema de como estabelecemos a relação entre a experiência do edifício e o significado que ele tem para nós. Se o carácter expressivo não é uma questão de expressão *pessoal*, então o que estamos a notar aqui não é uma relação entre a aparência de um edifício e as emoções do seu arquitecto, embora essas relações — como o evidencia amplamente a experiência diária — possam ser parte da percepção imediata do nosso mundo. (Vê-se o desgosto de um homem na sua cara. E este «imediatismo» nas nossas percepções da vida mental dos outros, é nitidamente

parte do que *transferimos* para a nossa experiência da arquitectura; mas as duas experiências, e os pensamentos que elas envolvem, não são, devido a isso, o mesmo.) Parece que temos aqui, mais uma vez, aquela «fusão» primitiva do conceito e experiência — uma fusão que não depende de uma crença ou apreciação específica — que vimos ser característica da atenção imaginativa. Temos assim de evitar a tentação de pensar no reconhecimento desta relação íntima entre experiência e conceito em termos da associação de ideias, ou em termos de um «sentimento» destacável originado pelo edifício.

É neste ponto que podemos voltar à discussão de gosto, que interrompi no fim do capítulo 5. Ao concluir aquele capítulo, indiquei que tinha dado ênfase ao espaço do raciocínio crítico e da deliberação, mas que tinha dito pouco sobre o que é primitivo na escolha estética. De novo, ao considerar as várias teorias «explicativas» na apreciação estética, em particular as teorias associadas a Marx e Freud, argumentei que, embora não pudessem dar uma explicação do raciocínio crítico, pareciam oferecer uma explicação rudimentar do aspecto primitivo da escolha estética. Pois aqui o raciocínio não está em questão; o melhor que podemos fazer é procurar uma descrição suficiente dos factos. Fomos agora forçados a voltar a uma consideração do que é primitivo; pois é ao nível do primitivo que o conceito de «expressão» deve ser entendido primeiro.

Devemos começar por rejeitar (como implicitamente já rejeitámos) a teoria de que podemos esclarecer o conceito de expressão por uma noção de «associação» ou «provocação». Considere-se a seguinte teoria: as coisas tranquilas, coisas tristes, ou coisas nobres, provocam em nós certas sensações e, quando uma dessas sensações nos é causada por um edifício, *descrevêmo-lo* consequentemente como tranquilo, nobre ou triste. O que realmente *queremos* dizer é que o edifício nos provoca certas sensações. Hesselgren, por exemplo, compara dois interiores, um com um prato de bolos pegajosos e o outro com uma fatia de pão escuro, e observa que a percepção visual de um interior é «acompanhada por» uma sensação semelhante à que acompanha a percepção dos bolos, e que a visão do outro dá a «mesma sensação de aspereza» que a visão do pão ⁽¹⁴⁾. Não é difícil ver porque é que isto está errado: não há uma descrição da «sensação» que é «dada» por esses interiores, excepto em termos da experiência de os ver. O que se quer dizer aqui com «sensação» é um acto de atenção que tem vida na experiência particular e não se pode dizer que lhe sobreviva. Falar de dois objectos que provocam uma «sensação similar», é falar como se eles fossem tratados como um meio para esse fim (como se podia descrever a heroína e a cocaína como meios para o mesmo fim de auto-esquecimento). O objecto estético é diferente da droga porque a «sensação» que provoca é *cagotada* completamente pelo acto de atenção de que é objecto. Não podemos esclarecer a natureza da nossa experiência de um quarto com «farinha de aveia», como não podemos esclarecer a nossa experiência da comédia, ao dizer que é um meio de diversão. Em ambos os casos, o que queremos dizer

com a «sensação», tem de ser descrito em termos do modelo particular de intuição que se aplica a este tipo de coisa.

No entanto, a experiência estética não é sempre, nem normalmente, tão primitiva como sugerem estes exemplos. Como já indicámos, há um processo de reflexão a acompanhar, que pode ler a «experiência da expressão» como conclusão. Por outras palavras, não devemos tomar tão primitiva a experiência da expressão, que pareça incapaz de justificação racional. Pelo contrário, assim que sentimos de expressão, o conceito de justificação parece imediatamente declarar-se. Considere-se o «exaltante, estético e intoxicante» que figura na descrição do barroco de Wölfflin (¹³). Estes termos não reúnem um efeito psicológico — pelo menos, quando são usados para apoiar uma apreciação estética. Eles dizem-nos que um certo meio de ver os edifícios é apropriado independentemente da forma como reagir um determinado observador. Pode argumentar-se que Wölfflin estava errado ao ver o estilo barroco dessa maneira, que devia ser visto mais em termos de viva adaptabilidade do que de grandeza intoxicante: então não seria possível a Wölfflin replicar que era assim que *ele* o via — pelo menos sem ler desistido da tese. O edifício não é exactamente a causa dessas reacções: é o objecto delas e, visto elas brevemente do acto de atenção imaginativa para se formarem e por memorizarem, a questão de serem ou não apropriadas não surge apenas por acaso mas sim essencialmente, e não pode ser posta de parte.

Considere-se, então, a pergunta: «porque?», usada por estes traços expressivos. Faz sentido perguntar porque é que um edifício é exaltante e a pergunta pede uma razão e não uma causa. Na medida em que se possa falar de um edifício que «provoca» certas sensações e na medida em que essas sensações sejam consideradas parte integrante de uma reacção estética, elas procuram centralizar-se no objecto estético. O que queria dizer com uma sensação de «fritinha de aveia» só podia ser explicado apontando para esse tipo de coisa e para os seus traços que ocupam particularmente a minha atenção. Nesse processo de sentido de «entranzamento», também estou a apresentá-la como «apropriada» para o objecto. Reconhecer um aspecto aguçando, ou de fritinha de aveia é, primeiro que tudo, uma questão de impressão imediata; mas é, desde logo, algo mais do que isso. Pode passar-se desta impressão para a percepção da detalhada correspondência entre as partes visuais. Justifico esta atribuição de um carácter de fritinha de aveia, ao descrever não só a impressão fugaz de um quarto, mas também a correspondência de texturas, cores, formas. Posso tentar articular uma certa ideia moral que a fundamenta (uma ideia de saudável simplicidade, de limpeza não assumida), que pode mostrar-se em tudo, desde o vulto das tábuas do soalho e a textura da colcha, às cores, lenha, moldura e posição de um quadro na parede. Não é um mera extravagância fazer estas apreciações, aprender a ver objectos como se estivessem decorados com o carácter moral de outras coisas e, assim, ver essas outras coisas — sejam elas fritinha de aveia ou coragem, bolos ou desaspero — como expostas simbolicamente com um aspecto arquitectural. Pode ser difícil exprimir todos os valores implícitos num aspecto de fritinha de aveia, mas é

decerto verdade que esses valores são muito mais importantes do que se reconhece muitas vezes. Saber como perceber um aspecto de farinha de aveia, como reconhecer a totalidade das implicações visuais e emocionais, é simplesmente uma parte de saber como vestir, como mobilar, como decorar, como encantar, como compreender uma pessoa ou identificar uma aparência, por outras palavras, é uma pequena, mas importante parte de saber como viver. Não é surpreendente que o fenómeno pareça participar de tudo o que é mais primitivo, assim como de tudo o que é mais considerado, na escolha humana.

Parece então que não podemos admitir o reconhecimento primitivo do carácter expressivo na estética, sem permitir ao mesmo tempo a pergunta «porquê?» — construída como um pedido de razões — como consequência. E se mostro razões para a minha maneira de ver, penso que essas razões são razões tanto para os outros como para mim mesmo. Mesmo quando suponho que me estou a explicar, as minhas razões só me parecem apropriadas se me parecer que me põem no caminho certo. Além disso, justifico a minha reacção duma forma particular: o ponto final do raciocínio é sempre uma experiência, uma maneira de ver: é, em parte, porque justificamos a nossa descrição de um edifício em termos da aparência dele que a descrição deixa de ser uma mera «associação» — pois, por este processo, ela ganha o *conteúdo* da experiência. Mas, é claro, a existência desse processo de justificação não é, em si mesmo, suficiente para explicar a ligação do pensamento à experiência. Como anteriormente argumentei, essa «ligação» não pode ser explicada; é o que é «dado». Considere-se o bem conhecido fenómeno da «expressão ambígua». Um edifício pode ter um carácter ambíguo. Num momento parece ameaçador e claustrofóbico, no momento seguinte, calmo e solene. (Isto passa-se, penso eu, com o claustro de Borromini em S. Carlo alle Quattro Fontane (Figura 71)). Cada um destes caracteres pode ser pensado como apropriado, mas só um deles será visto em determinado momento. Acontece que há sempre algo mais que pode ser aduzido à experiência do significado para além do processo de justificação. A justificação nunca pode *constituir* a reacção ou a experiência que suporta. Para aceitar completamente o processo de raciocínio que pode ser utilizado para se ver o claustro de Borromini como ameaçador, tem de se aceitar não só um argumento, mas uma maneira de ver.

Mais uma vez, parece que somos atingidos pela impenetrabilidade desta relação entre significado e experiência estética. Eliminámos da parada todas as teorias que pretendem diagnosticar o significado; ficámos com um significado que é tão imediato, que é tanto uma parte do que vemos, que nenhuma diagnose simples será suficiente para descrever a sua natureza. Ao mesmo tempo, estamos nitidamente perto da compreensão da arquitectura, do seu valor e sucesso. Explorar este fenómeno da expressão é, portanto, a tarefa que temos diante de nós. Mas, porque nos achámos confrontados com a parte primitiva da escolha estética, teremos de negligenciar as questões de análise e, em vez disso, de nos concentrar na *gênese* da apreciação estética. Durante o

resto deste livro, deixarei a análise reafirmar-se gradualmente e, assim, atingir uma conclusão.

Vamos começar pelo que é mais primitivo. Imaginemos que um homem deseja construir uma porta e que recua enquanto outro traça o possível contorno dela numa parede (o exemplo é de Wittgenstein ⁽¹⁶⁾). A sua resposta será «Muito alta! Muito baixa! Agora, está bem!» (aqui o uso da palavra «bem» é o que é mais significativo). Isto é um exemplo primitivo da escolha estética, sem intervenção de reflexões estranhas, uma escolha que é completamente abstracta e divorciada mesmo de ideias de significado e expressão. Supomos que as exigências de utilidade já estão satisfeitas: continua por fazer uma escolha entre muitas formas. Isso pode explicar-se, talvez, mas não tem.



FIGURA 71: Francesco Borromini: claustro de S. Carlino, Roma

pelo menos inicialmente, outra base. No entanto, é da índole deste tipo de preferências — fundadas, como são, num acto de atenção autoconsciente — procurarem uma justificação. Será a altura de confrontar o nosso construtor com a pergunta «Porquê?» — «Por que está a porta muito alta?» Ao procurar uma resposta, ele talvez faça comparações com outras portas: apresente precedentes e exemplos. E provavelmente extrai desse conjunto de precedentes um sistema de princípios, uma série repetível de respostas para os problemas constantes da construção — para o problema posto pelo seu desejo de fazer o que «pareça bem». Imperceptível e inevitavelmente, desenvolverá padrões que guiarão as escolhas; e, ao fazê-lo, adquirirá os princípios de um estilo. Mas a sua obra estará aberta à crítica; não é uma execução privada apenas para seu

benefício. Precisará de persuadir os companheiros a aceitarem o produto do seu trabalho e tem, portanto, de procurar razões, que têm uma autoridade que transcende o apelo da preferência individual. Um estilo não é a invenção de um só homem e só tem valor, quando é reconhecidamente «bom» para outros além de si mesmo. Só então um estilo cumpre o seu papel de dar uma ordem a escolhas de outro modo nebulosas, de situar as preferências primitivas numa estrutura de possibilidades resistentes. O estilo enobrece as escolhas, dando-lhes um significado que, de outro modo, não têm. Só em circunstâncias excepcionais pode um artista criar totalmente o seu próprio estilo e, mesmo então, ele ignora a prática estabelecida por sua conta e risco: quando há uma «livre» escolha de estilos, já não há qualquer estilo e, portanto, uma verdadeira liberdade.

Mas isto traz-nos de novo à analogia linguística, ao ponto onde a deixámos. Pois o argumento — que estabelece, não a indispensabilidade do estilo, mas apenas a sua naturalidade e o seu papel central na articulação da escolha estética — tem um corolário importante. Ele mostra que há, afinal, uma conexão perfeitamente legítima, mesmo no caso de uma arte abstracta, entre convenção (na forma do estilo) e significado. Pensadores como Sir Ernst Gombrich e os influenciados por ele explicaram o estilo em termos quase semânticos (17). A convenção, ao limitar a escolha, torna possível «ler» o significado nas escolhas que são feitas. Mas nessa exposição, o estilo não devia ser mais do que um ornamento supérfluo até se subordinar a objectivos representativos. Isto está nitidamente errado, mesmo no caso das artes representativas a que a teoria se aplica directamente. O estilo é simplesmente a cristalização natural de todo o esforço estético e, se dá uma contribuição ao «significado», é em virtude da natureza independente, uma natureza que é claramente visível na arte abstracta, como o é na arte representativa. E dá *mesmo* uma contribuição, como mostra o nosso exemplo. Pois o estilo serve para «enraizar» os significados, que são sugeridos à compreensão estética, para os ligar à aparência de que derivam.

Ora, na apreciação do gosto, a preferência estética pode ser posta em relação com ideias cujo conteúdo não seja apenas visual. Para o nosso construtor, a dimensão que escolhe pode vir a ter um «aspecto confortável»; é assim executada para incarnar um valor e esse valor pode encontrar as coordenadas através da sua experiência; não é especificamente «estético» no significado. Ora podemos ver a aquisição de gosto da seguinte forma, como edificado por sucessivas camadas de escolha sensitiva e intelectual. Certas formas atraem-nos — escolhemo-las de preferência a outras — e este fenómeno é primitivo no sentido em que não há inicialmente uma razão para o fazermos, embora, como vimos, a experiência que determina a nossa preferência, como a própria preferência, seja como experiência a que se podem aduzir, significativamente, razões. Começamos por procurar essas razões e, enquanto o fizermos, daremos um significado às nossas formas escolhidas. Conseguimos então ver essas formas de uma maneira diferente, um pouco como um homem pode ouvir as inflexões de uma língua estrangeira de maneira diferente

depois de ter aprendido a associá-las com um certo significado. O processo pode repetir-se, podem encontrar-se outras razões e emerge uma nova maneira de ver. O resultado pode ser a descoberta de um estilo, não como um corpo de regras rígidas, mas antes como a criação de um «vocabulário» arquitectural cujo ponto final é tornar uma aparência, não só confortável para os não instruídos, mas também «inteligível» para os olhos instruídos. A linguagem pode ser ela própria suportada por razões que, por sua vez, requerem outras razões, até que finalmente o processo se esgota, como as explicações de Vitruvius se esgotam, no que se refere à religião, história, moralidade ou mito.

A consequência deste desenvolvimento é um sentido da «validade» de certas formas arquitecturais, um sentido que se comunica como uma experiência visual. Certas formas parecem bem e, ao parecerem bem, tranquilizam-nos sobre os valores que parecem implícitos nelas. A arquitectura é simplesmente uma actividade entre muitas em que este fenómeno do gosto encontra expressão. Ora há uma tentação para ver o exercício do gosto como *simplificando* o problema visual do arquitecto, desistindo de regras que reduzem o número de alternativas. Sugiro, pelo contrário, que devemos ver o gosto mais como um meio de complicar do que de simplificar as nossas escolhas visuais, pela acumulação de um sentido de «conveniência». Se as regras estritas são inicialmente importantes neste processo, é porque, até qualquer coisa estar fixada e legal, nada parece bem ou mal, excepto de uma forma desinteressante. Em geral, os rabiscos das crianças não têm qualquer concepção de forma desenvolvida; os seus produtos tendem a ser figuras ingénuas e aerodinâmicas sem uma autêntica concepção do pormenor (excepto na medida em que o pormenor for concebido como representativo) — vemos foguetões a moverem-se ou massas fluidas de cola transparente. É possível não emergir nunca deste estado infantil de preferência visual, ficar ligado a um tipo de «princípio de prazer» visual, sem capacidade para separar o objecto exterior e a fantasia interior. Tal como vou demonstrar, o exercício do gosto consegue a objectividade ao dotar o mundo dos materiais com exigências próprias: os materiais do arquitecto não se acomodam então simplesmente à concepção independente deles, mas ajudam a formar essa concepção. O arquitecto deve aprender a ver os materiais (para usar uma frase kantiana) não como meios, mas como fins. Deve vê-los não apenas como o veículo da sua vontade, mas também como seres parcialmente autónomos que já evocam objectivos humanos. Não surpreende, então, se o gosto leva à criação de um repositório de formas. Só quando esse repositório se desenvolveu, é que o nosso sentido do pormenor «apropriado» ou «conveniente» pode conseguir uma expressão total.

Se esse inventário da génese do gosto está bem, pareceria então que não poderia haver um sentido estético que não implicasse, ao mesmo tempo, uma apreensão das qualidades expressivas, uma «leitura» de objectos em termos de conceitos que tenham a verdadeira aplicação na descrição da vida humana. É inevitável que o movimento primitivo de gosto estético, o desejo de escolher e construir de acordo com uma percepção do que é «bom», deveria levar ao

reconhecimento do significado expressivo. Mesmo na apreciação estética da natureza, atribuímos um carácter ao que vemos: as cavernas parecem majestosas ou tenebrosas, os penhascos parecem fortes ou hostis, árvores, parques ou avenidas parecem amistosos, espalhados, harmoniosos. Mas — enquanto estas exibem a mesma transferência imaginativa que descrevi — pertencem a um nível medianamente primitivo da experiência estética. Ao mesmo tempo, a própria tendência que levaria da escolha primitiva ao reconhecimento do carácter, aponta progressivamente para a incorporação na experiência estética de todas as outras influências intelectuais, onde a escolha estética é elevada ao nível da compreensão racional. Parece então que a escolha primitiva e a apreciação crítica são partes de um espectro contínuo e, tal como o segundo das razões para o primeiro, também o primeiro prefigura e justifica o segundo.

Na ilustração desta transição de níveis inferiores para superiores da compreensão estética, é válido pôr em contraste duas noções de expressão crítica. Até agora usei o termo expressão de forma bastante vaga, para cobrir os casos em que um objecto é visto com um carácter que não é o dele. Neste sentido, reconhece-se expressão ao ouvir um trecho de música como frenética ou melancólica. Mas há uma distinção entre ouvir uma coisa como melancólica e ouvi-la como uma expressão de melancolia. Não dizemos que as paisagens são expressivas da mesma maneira que dizemos que as obras de arte loz, pelo menos, as formas de arte mais elevadas) são expressivas. E isso acontece porque as paisagens não se podem ver como articuladoras ou exploradoras dos conceitos que ligamos a elas. A nossa experiência delas não implica a procura de significados; aqui, não há qualquer intuição deliberada de matéria com as exigências da nossa vida moral, a doação deliberada de um objecto com a carga de uma mensagem, que vemos na arte. Quando temos expressão a este nível mais elevado, é como se as formas e materiais tivessem tomado a vida das mãos do artista, como se nos falassem com essa vida empregnada e se reconhecessem a acomodar-se às fantasias tanto do artista como do público. Se falamos mais de *significado*, do que de mero «carácter» é, em parte, pela pomposidade correspondência entre forma visível e significado moral — o tipo de correspondência apontada quando discutimos o exemplo do Orestes, no capítulo 5. É esta correspondência pomposizada que nos permite ver um edifício como constituindo uma espécie de elaboração ou articulação de um carácter ou de um conceito. Parece que um estado de espírito é explorado pelo edifício e o próprio edifício, longe de ser uma mera casca que se pode rejeitar, por assim dizer, quando dele se extrai o significado⁽¹⁸⁾, torna-se o objecto central do acto de atenção em que se apanha o significado. A experiência de Chartres é a apreensão de uma luz divina que tudo penetra, de matéria que se torna permeável à Alma, de uma harmonia universal, que transforma cada pedra da sua rudeza material num símbolo minúsculo do amor intelectual de Deus. Mas para compreender esse significado — compreendê-lo totalmente, em toda a sua elaboração — será necessária uma visita a Chartres e nenhuma descrição pode compensar a radiante experiência em que o signifi-

cado é incorporado. Por muito intelectual que seja o conteúdo da experiência estética, é a experiência que continua a ser importante.

Por esta razão, não devemos pensar que, se queremos compreender a arquitectura expressiva, devemos ser capazes de nomear ou descrever o carácter que ela apresenta. Se há aqui conhecimento, é o que os filósofos chamaram «conhecimento por tomar conhecimento» — uma súbita «familiaridade» com qualquer coisa, a que se pode, na verdade, estar relutante em dar um nome ⁽¹⁹⁾. A referência do crítico ao significado mais não é do que uma ajuda, uma maneira de atrair a atenção do observador para toda a complexidade do que vê. O observador tem de ver o que está ali e reagir apropriadamente: é irrelevante que seja também capaz de dar nomes ao edifício ou ao seu significado. A compreensão estética é uma matéria prática; não consiste no conhecimento teórico, mas na organização da percepção e das sensações. Aprender o carácter expressivo de um edifício é sentir o seu significado, saber como é o seu carácter, sentir a ressonância interior de uma ideia ou modo de vida e, com a força disso, saber como reconhecer e reagir às suas outras manifestações. Não se aprende acerca da teologia medieval em Chartres; mas aprende-se como é acreditar nela, como é ver e sentir o mundo como o povo de Chartres, outrora, o viu e sentiu. A pessoa que não pode «entrar» assim no carácter de um edifício, nunca se sentirá bem com as formas mais elevadas da arquitectura, por muito articulado que possa estar ao descrever o que vê. Será como a pessoa que é capaz de dar friamente nomes aos sentimentos que lê nos rostos dos companheiros, mas que não tem conhecimento do que fazer em relação a eles, de como se comportar apropriadamente, de como sentir, por sua vez. Para compreender a expressão na arte requiere-se simpatia; é uma matéria que é tão prática como o próprio senso moral.

Só compreendemos um edifício se a nossa experiência for persuasiva para nós: só se ocupar um lugar em que podemos sentir a relação dela com os funcionamentos da vida moral. Mas o que é esse lugar? Devemos responder à pergunta, se queremos dar uma caracterização completa do significado dos edifícios. Pelo que disse neste capítulo, parecia que a operação central em todo o gosto estético, seja na forma primitiva ou intelectual, é o sentido do pormenor. É mediante a intervenção deste sentido que as formas e os materiais se tornam objectivos, prenes de exigências e significados que tanto restringem como libertam o arquitecto, o restringem para o estilo e o libertam da fantasia. É através do sentido do pormenor que os significados arquitecturais se tornam «enraizados» na experiência, e é no adequado uso do pormenor que mesmo o construtor mais irreflectido se sente confiante do que faz. No próximo capítulo vou descrever este sentido e mostrar o seu lugar central em toda a prática e ofícia arquitecturais. Enquanto o for fazendo, vou sugerir uma explicação do significado de certos termos estéticos e uma teoria da estrutura do raciocínio crítico.

9 O SENTIDO DO PORMENOR

Ter um interesse estético num edifício é prestar-lhe atenção em toda a sua plenitude, vê-lo, não em termos de funções estreitas e pré-determinadas, mas em termos de todo o significado visual que terá. Este acto de atenção estética não é uma coisa rara ou sofisticada, um gesto desprendido de um conhecedor que requeira uma atitude especial de «afastamento», de «despreendimento», ou de «abstracção» ⁽¹⁾. Como qualquer acto de atenção, pode existir mais ou menos intensamente, mais ou menos completamente, em qualquer momento e em qualquer estado de espírito. Separá-lo da vida prática, considerá-lo como algo fora de todas as considerações de função, utilidade e valor, é representar mal a sua natureza. Mas seja qual for o grau de atenção estética que é exercido terá com objectivo abarcar o significado e a interdependência de cada parte e aspecto do que é visto. O sentido do pormenor é, portanto, uma componente indispensável na atenção estética, sendo fundamental tanto para o acto elementar da escolha estética como para o processo sofisticado da reflexão crítica, onde o significado está «entraizado» na experiência. Ao explorar este sentido do pormenor, vamos aproximar-nos do funcionamento real da compreensão arquitectural, não só na forma auto-reflexiva, mas também na primitiva.

Está certo começar, contudo, como uma nota de ceticismo. Alguém poderia dizer que não existe um «sentido do pormenor» como uma parte separada ou separável do apetrechamento intelectual do arquitecto. Pois, o que é um «pormenor»? Uma urna é um pormenor? Uma pátera é um pormenor, um entalhe, o modelo prensado de um molde de madeira? O que é um pormenor, se não uma pequena forma completa? Então como se compreende um pormenor? Em termos dos outros pormenores que o compõem? É claro que esse processo podia não acabar nunca e dar ênfase ao sentido do pormenor à custa do entendimento compreensivo e correr o risco de tornar a arquitectura totalmente ininteligível. Pelo contrário, explicar o pormenor em termos da sua contribuição para uma forma completa e, assim, colocar o sentido de todo antes do sentido das partes, parece sugerir uma explicação menos paradoxal da atenção estética. Assim não há uma procura interminável da minúcia, um

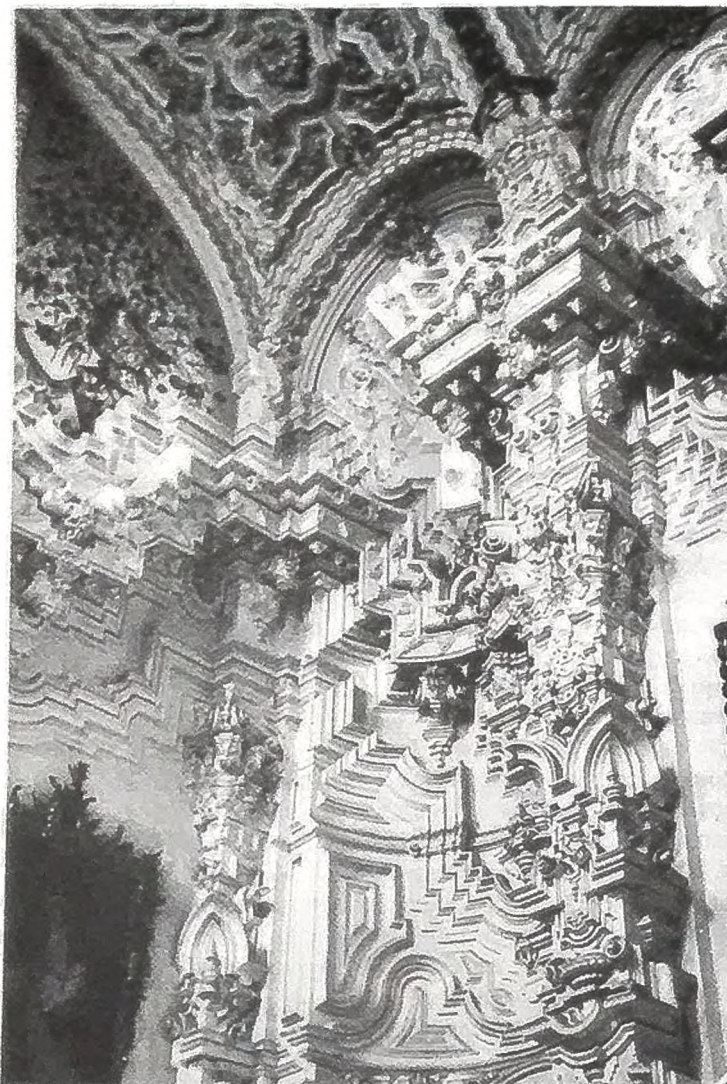


FIGURA 72: Luis de Arevalo e F. M. Vasquez: Igreja Matriz, Granada, pormenor da sacristia

«regresso infinito» de observações de olhos hesitantes, mas uma contemplação solta do todo acabado. Voltando à analogia com a linguagem, é certamente mais razoável considerar a «unidade de significado», o edifício completo e os pormenores, como retirando o significado que têm das totalidades em que podem ser combinados ⁽²⁾. Por certo, não há nada mais sem sentido e repulsivo em arquitectura do que o pormenor usado a esmo, fora do controle de

qualquer concepção ou projecto orientador. (Considere-se aquela versão do barroco espanhol conhecido, em virtude das mãos que foram os seus expoentes máximos, como o Churrigueresco, visto no seu mais fantástico na Igreja matriz de Granada, Figura 72.)

Há duas razões para ignorarmos este cepticismo. Primeiro, coloca mal o problema. Não faz parte da minha tese que o sentido do pormenor seja o todo da compreensão estética, ou que possa ser totalmente descrito independentemente de toda a actividade a que pertence. Vamos explorar o sentido do pormenor, não só porque foi erradamente descrito na teoria arquitectural, mas também porque exhibe a conexão entre apreciação estética e prática. Segundo, a própria analogia com a linguagem que pode parecer diminuir o sentido do pormenor, também podia ser usada para o elevar acima de qualquer outra coisa. É verdade que, na linguagem, a frase é a unidade de significado — é pela frase completa que se diz alguma coisa. Mas também é verdade que o significado de uma frase é determinado pelo significado das palavras que a compõem. É porque as frases têm significado que as palavras o têm; e é porque as palavras têm significado, que se podem compor a partir delas frases significantes. Parece então que podemos seguir a pista do significado linguístico até ao «pormenor significativo». E o processo é finito: há um ponto para além do qual o significado acaba. É assim, de facto, que distinguimos as palavras dos sons que as compõem. Na arquitectura, também a procura do significado chega a um fim. Há «unidades» genuínas de significado arquitectural — as molduras clássicas e góticas, os tipos de pedra do edifício, a vertical não adornada, etc.; num certo sentido, elas são como palavras numa língua, pois o significado delas não pode ser derivado do significado das partes. Não há razão para pensar que, ao explorar o pormenor, estejamos a ser levados cada vez mais longe por um caminho infinito. Se resta alguma coisa para a analogia linguística o pormenor e a forma devem ser complementares.

Como vimos, a arquitectura não é uma linguagem e a relação entre o todo e a parte não pode ser definida semanticamente ou sintacticamente. No entanto, há uma longa tradição de pensamento que considera que a relação entre o todo e a parte revela a essência do êxito arquitectural. Alberti, por exemplo, considerava que a beleza de um edifício estava numa «harmonia (*concinntas*) de partes, reunidas com tanta reflexão, de uma tal maneira que nada possa ser acrescentado, diminuído ou alterado, senão para pior» ⁽³⁾. Portanto, não há uma apreciação da beleza de um edifício que não implique uma consciência e compreensão das suas partes.

Como definição de beleza, as observações de Alberti estão longe de ser satisfatórias. A frase «para pior» convida naturalmente à pergunta «pior em que aspecto?» e se a resposta for «no aspecto da beleza», então a explicação é circular. Além disso, a concepção «orgânica» de beleza, que fundamenta a definição de Alberti, é realmente assim tão persuasiva? O Palácio dos Doges em Veneza podia certamente ser alterado para melhor, pondo as janelas para a lagoa alinhadas, como o podia o Tempietto de Bramante, cujo zimbório (devido a subsequentes interferências no plano hemisférico de Bramante) é



FIGURA 73: *S. Giovanni in Oleo, Roma*

certamente demasiado alto. E no entanto, estes edificios estão entre as nossas pedras de toque da beleza arquitectural. De igual modo pode existir um pormenor encantador ou vivo em conjunção com a mais medíocre das formas e continuar a ser belo; considerem-se o friso e a coroa que Borromini acrescentou à insípida e pequena igreja de S. Giovanni in Oleo (Figura 73).

De facto, Alberti estava a referir-se, não uma propriedade definível de beleza, mas ao sentido de beleza e aos pensamentos e percepções implicados no exercício desse sentido. Pode ser que se *possa* alterar o Palácio dos Doges para melhor; mas *vê-lo* como belo, mesmo no estado presente, é ver uma adequada correspondência da parte para parte, uma harmonia de pormenores.

um acabamento visual que se sente como intrinsecamente correcto. O conceito de beleza é, assim, absorvido num certo modelo de raciocínio, cujos termos são imediatamente intelectuais e visuais. Como Alberti parecia reconhecer, as definições nesta área não são provavelmente bem sucedidas. O que é importante é investigar, como fizemos, os fenómenos mentais da percepção estética e o raciocínio que lhe é intrínseco. Como já sugerimos, (segundo, de novo, Alberti.) uma conveniente exposição do raciocínio estético deve pôr conceitos como o «apropriado» no centro intelectual. Mas esses conceitos esquivam-se a uma definição explícita. Parecem ter em si mesmos a subjectividade da pessoa que os usa e, na verdade, podemos ser tentados a procurar o seu verdadeiro significado, não nas propriedades do objecto, mas no estado de espírito da pessoa que o observa. Ao mesmo tempo, contêm uma intimação de objectividade: o *sentido* do apropriado parece apontar sempre para uma forma de raciocínio, pela qual ele se enraíza no objecto. E seria impossível conceber o que podia ser esse raciocínio, e sentíssemos que a essência da arquitectura estava noutra sítio e não na dependência das partes.

Uma vez que reconhecemos isso (e já apresentámos provas que indicam a sua verdade), parecemos também ser empurrados para a perspectiva (implícita no classicismo de Alberti), de que a compreensão e execução do pormenor devem constituir um traço básico em toda a prática arquitectural e que um estilo que pretenda tratar o pormenor como um simples meio para a obtenção da «forma», teria compreendido mal a natureza do sentido estético e, portanto, a natureza estética da própria forma. É bem sabido, na verdade, que os homens toleram todos os tipos de composições mal ponderadas ou desequilibradas, desde que as partes sejam vivas, simpáticas e inteligíveis; enquanto as mais perfeitas «proporções» obtidas com pormenores insignificantes ou felos serão sempre ofensivas. Num certo sentido, isto vai destruir a força absoluta do ideal de Alberti. Pelo menos, vai mostrar que a «beleza» de Alberti é apenas a forma perfeita de qualquer coisa que pode ser apreciada tanto nas suas manifestações menores como nas maiores. Em todas as manifestações, o sentido do pormenor é proeminente na compreensão arquitectural. Gostamos da casa georgiana tanto devido às molduras dos caixilhos das janelas, como devido ao trabalho de tijolo e enquadramento da porta, às balaustradas de ferro e aos degraus, ou à graça das suas proporções. Como argumentei, não há um verdadeiro conceito de proporção que possa ser separado do dos pormenores que o constituem. Comparem-se os dois projectos para o Downing College nas Figuras 74 e 75, um de L. W. Wyatt, o outro de Porden, ambos seguindo um motivo palladiano tradicional, com um centro enfático e duas alas ligadas. Ambos são logicamente «bem proporcionados». E no entanto, numa composição (na que depende do detalhe clássico), as formas são baixas, acomodadas, comprimidas; enquanto no outro (o projecto «gótico») toda a ênfase é vertical e as formas modificadas em resposta a isso. É impossível extrair destes exemplos um ideal de proporção que possa ser entendido sem se ver como o pormenor clássico se restringe e se harmoniza com o pormenor clássico, e como de forma semelhante o pormenor gótico se restringe e harmoniza com o seu tipo.



FIGURA 74: L. W. Wyatt: projecto para o Downing College, Cambridge



FIGURA 75. William Porden: projecto para o Downing College, Cambridge

Há outra razão para dar ênfase ao pormenor na arquitectura, uma razão que é tão importante praticamente, como é evasiva filosoficamente. É que o pormenor pode ser a única coisa que um arquitecto pode impor. A projecção horizontal e a elevação de um edifício são geralmente afectados (se não ditados) por factores fora do controle do arquitecto — pela forma de um local ou pelas necessidades de um cliente — enquanto os pormenores continuam dentro da sua jurisdição. É através do estudo do pormenor que o arquitecto pode aprender a conferir graça e humanidade ao mais insólito, difícil ou desordenado conglomerado. Considere-se a janela barroca estranhamente colocada na Figura 76, ou os desordenados telhados da Wolverhampton Brewery: nenhum deles podia ser considerado uma bela composição, mas têm graça e encanto, apesar de tudo



FIGURA 76: Janela na Piazza S. Eustachio, Roma

É um traço desencorajante da arquitectura muito moderna faltar-lhe essa queda para o pormenor. Na verdade, os arquitectos modernos mostraram muitas vezes uma hostilidade para com tudo o que possa ser concebido sob o aspecto de «ornamento»; fora desta hostilidade surgiu não só o classicismo despido favorecido pelos regimes totalitários, mas também o ideal de arquitectura como um tipo de *Gesamtkunstwerk*, que só pode ser esteticamente sério se a concepção total ficar sob o controlo do arquitecto. Um edifício sério parece exigir um espaço intacto, como Brasília ou Chandigarh; se o espaço não está disponível, produz-se por uma obra de limpeza, como o que precedeu as grandes exposições, o «festival» da Bretanha e a construção do Barbican. Não é a rua que interessa, mas o «sítio» e ao próprio sítio são muitas vezes impostas regularidades não naturais, ou então é terraplanado com blocos regulares, que deixam vazios feios do pavimento, projecções feias da parede, ou algum desconexo remendo de terra, onde um resistente arbustozinho luta para crescer. Isto não é para condenar a «arquitectura de exposição» como inapropriada à vida de todos os dias. Alguns dos mais belos pormenores que o movimento moderno testemunhou foram apresentados nas linhas imaculadas e nas colunas cruciformes do pavilhão alemão, na exposição de Barcelona. O arquitecto, Mies van der Rohe, é um dos poucos que dedicaram as suas energias à tarefa de transferir o sentido da aptidão visual para os edifícios (como o famoso Edifício Seagram), cuja escala pode parecer ao princípio desafiar a própria aplicação. No entanto, é um facto singular que os arquitectos barrocos, que tantas vezes foram admirados pelas mudanças que faziam nos cânones do espaço, proporção e forma, agissem sem a ajuda de qualquer limpeza maciça, ajustando as igrejas e palácios a cantos apertados e ruas às curvas, ou colocando os edifícios, como as igrejas de Wren, como marcos para indicar a linha contínua dos edifícios autóctones, que tinham de favorecer. As mudanças na forma e proporção conseguidas por estes arquitectos foram alcançadas pela transformação do pormenor, pela forma e corte das balaustradas, cornijas, nichos e colunas, na verdade, pela completa rearticulação das partes arquitecturais. Este respeito pelo detalhe permitiu aos arquitectos barrocos trabalhar satisfatoriamente em qualquer espaço disponível. O seu amor pelo pormenor era tão grande, que Guarini, por exemplo, acompanhou a publicação dos seus projectos não só com uma ilustração da fachada completa, mas com fragmentos das molduras, representadas com igual ênfase, por acreditar que a experiência do todo só podia ser imaginada a partir de um sentimento do intrincado visual das partes ⁽⁴⁾.

Alguém pode objectar que há algo de peculiar na tradição clássica, quando tenta cristalizar o sentido do pormenor num «vocabulário» de formas recebido. E foi isto que permitiu à «linguagem» barroca apresentar as suas variações formais com tal segurança, enquanto, ao mesmo tempo, impedia qualquer sentido do ornamento arbitrário ou de partes inarticuladas. Mas é enganador aqui falar sem restrições de um «vocabulário» e enganador identificá-lo como o traço repetido de todos os estilos «clássicos». Perret, que se considerava um classicista (por causa da fervente devoção à coluna e ao



FIGURA 77: Bramante: Tempietto, Roma, nicho

entablamento), não usou «vocabulário» de pormenor. Porém, se não tinha um sentido do pormenor, não era por essa razão. No entanto, é útil começar com um exemplo barroco, mais que não seja para reiterar as nossas prévias advertências contra a analogia linguística e contra as doutrinas que procuram a essência da arquitectura no espaço e na forma. Vou começar com um exemplo de arte elevada: mais tarde vou tentar dizer qualquer coisa sobre o sentido do pormenor no edifício vernáculo.

Considere-se, então, o pormenor, clássico, convencional, da concha — a colocação de uma vieira na cova de um nicho. Isso pode encontrar-se na arquitectura romana e tem sido, desde o princípio do Renascimento, um elemento essencial do «vocabulário» clássico (5). A figura 77 mostra um exemplo do Tempietto de Bramante, um exemplo que é excelente em parte por causa da situação por detrás de robustas colunas dóricas e pela harmoniosa relação com as fortes linhas ascendentes. Acharmos difícil agora ver que notável realização está representada neste pormenor. É comparável com a descoberta da palavra perfeita para uma coisa em relação à qual estivemos muito tempo a lutar para a conseguir descrever. Conseguiu-se uma forma que tem o significado de um padrão e isso abre novas possibilidades de significado. Graças à norma criada por este pormenor, podemos apreciar a significação de desvios, por exemplo, das engenhosas variedades de nichos de concha na arquitectura de Borromini (figuras 78 e 79). Na primeira, vemos exactamente a mesma justaposição a fortes linhas ascendentes (numa forma que foi, mais tarde,



FIGURA 78. F. Borromini: S. Carlino, Roma, nicho



FIGURA 79: F. Borromini, S. Carlino, Roma, nicho

usada por Wren no tambor de St. Paul). Mas o nicho avançou agora para o espaço da parede, adquiriu um entablamento, que segue a sua forma, fazendo-o aparecer mais como uma articulação da parede do que como um nicho cortado nela e, ao mesmo tempo, tomando a forma de todo o altar à volta, como se vê no Pantheon. A concha adquiriu uma qualidade semelhante a uma chama, que enche o espaço com movimento e luz. E, no entanto, se ainda não nos lembrarmos do arranjo clássico e vímos assim a cavidade como um nicho coroado, como um repositório para estátuas, como um lugar de apoio, a tensão entre esse significado e a vitalidade conseguida escapar-nos-á totalmente. As formas de Borromini conseguem uma inteligibilidade precisamente porque, afastando-se de uma norma, a afirmam ao mesmo tempo.

Este primeiro exemplo leva-nos a um ponto de imenso significado crítico e filosófico. Wölfflin, na análise justamente famosa do idioma barroco, descreveu-o como «pintural», querendo referir-se à qualidade móvel, fluida e textural. Mas não é o aspecto fluido duma fachada de Borromini que agrada. É

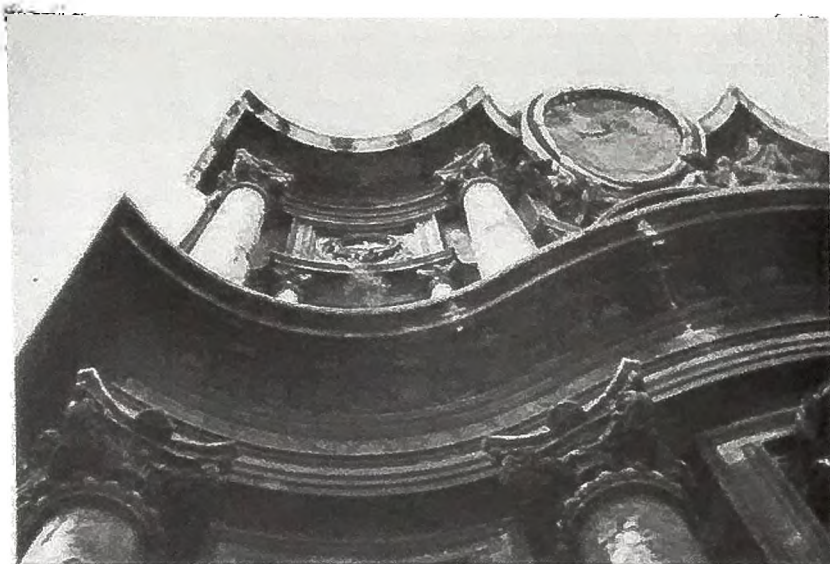


FIGURA 80: F. Borromini: S. Carlino, Roma, fachada

antes a *maneira de chegar* de Borromini a esta forma, pelo desenvolvimento progressivo de partes perfuradas e emolduradas, cada uma das quais evoca as restrições da linguagem clássica (vejam-se figuras 80 e 81). As palavras de Wölfflin sugerem não este tipo de articulado minucioso, em que todo o movimento arquitectural se desenvolve da vitalidade de cada parte individual, mas um tipo imposto de fluidez de forma, uma fluidez que requiere não tanto a



FIGURA 81: F. Borromini: S. Carlino, Roma, fachada

presença de um «vocabulário», como a sua ausência. Esse estilo de edifício, em que tudo é moldado com formas fluidas estilizadas — o estilo de Gaudí na Casa Mila, ou de Mendelsohn na Torre Einstein — é um estilo que se dirige a interesses muito diferentes, interesses em que o sentido do pormenor pode bem enraizar; o agrado pode permanecer à parte na característica de nível primitivo das nossas preferências entre as cores, da nossa preferência pelo suave contra o rude, pelas linhas direitas contra os arrebiques. Dizer isto não é depreciar o «barroco concreto»; é dizer alguma coisa sobre o *tipo* de apreciação estética, a que ele se pode naturalmente prestar.

Igualmente enganadora a este respeito, e ilustrativa de uma falácia fundamental que atinge muitas discussões da arquitectura moderna, uma falácia derivada da persistente inatenção à natureza do pormenor arquitectural, é a comparação de Giedion das formas do barroco com as formas do movimento moderno. Por exemplo, Giedion compara o plano de Le Corbusier para Alger com o Lansdown Crescent em Bath (embora pudesse tê-lo comparado melhor com a Baker House de Aalto), baseando a comparação na semelhança do «molde» geral das formas ⁽⁶⁾. Como resultado, a pomposidade da concepção de Le Corbusier (cujas massas ondulantes só podiam ter sido construídas destruindo vastas secções da cidade existente e alterando o contorno tanto da paisagem, como da baía) escapa-lhe completamente. Não consegue ver que, para o modesto e considerado arquitecto georgiano, a forma ondulante surgiu de uma intrincada e pormenorizada atenção à casa individual, que consistia de elementos em que cada um deles é totalmente inteligível em termos de uma reconhecida tradição visual, de forma que o efeito final pareça mais descoberto do que imposto. A «harmonia» do terraço georgiano não é a da «Serpentine Line» de Hogarth. É mais como a *concinnitas* de Alberti, uma suave correspondência de partes em relação a outras, uma harmonia que é percebida, porque podemos «ler» os pormenores. É pela leitura dos pormenores que conseguimos ver que um traço de um edifício dá uma razão visual adequada para outro traço e é só então que podemos ter alguma experiência da unidade e coerência do todo. O contexto em que isto é possível é uma *realização*. E não pode ser assumido como a propriedade de cada arquitecto em cada período da história, mesmo que, até agora, tenha sido tão comum. O plano de Le Corbusier, apesar das linhas contínuas e da impressionante extensão, posto ao lado da forma realizada de Lansdown Crescent, parece arrogante e de outro mundo.

Os exemplos barrocos ilustram outro ponto que é de grande importância. A nossa maneira de ver o pormenor pode ser inseparável de uma apreensão da actividade de acordo com a qual é produzido. Considere-se a bem conhecida distinção do escultor entre forma talhada e moldada — separações vivamente descritas e elaboradas em termos kleinianos por Adrian Stokes ⁽⁷⁾. Na sua versão mais simples, esta distinção recorda o facto de a maneira como uma forma é produzida poder persistir como uma característica da aparência da forma. Como tal, não é, de forma alguma, exclusiva ou exaustiva. Há muitos processos de formação — entalhe, modelagem, molde, apurar e cinzelar — e

todos podem persistir como uma característica sentida da forma resultante. A forma moldada, por exemplo, é uma forma que sofre uma impressão: foi comprimida ou vertida para uma forma e, toda a rudeza que apresenta, resulta do material usado ou do molde que antes o confinou — considere-se o veio das tábuas de madeira tantas vezes impresso nas superfícies cinzentas dos edifícios modernos. A forma talhada, contudo, não sofre uma impressão; seria mais correcto dizer que exhibe uma actividade; uma actividade de cortar, como no capitel coríntio ou na coluna estriada, ou de dar forma, como nas ardósias de um telhado, na coluna toscana ou no clássico «lance» de degraus de pedra (não se confundir com a «suspensão» dos degraus moldados).

Estas distinções são difíceis de descrever precisamente e não são, de forma alguma, absolutas. Em certo sentido, é trivialmente verdade que a superfície moldada, tal como a superfície talhada, exhibe uma actividade; há uma actividade implícita na produção de cada forma, mesmo na produção dos cascos de fibra de vidro dos iates modernos. Mas todos os marinheiros vêem a diferença entre o casco moldado e o construído e sentem num a memória de uma actividade, que não podem ver no outro. Dizer que essa percepção não tem lugar no amor pelos barcos, ou na apreciação da sua beleza, seria mostrar uma incompreensão da estética.

O facto interessante não é, então, que as formas possam ser feitas de diversas maneiras, mas que vemos os resultados tão diferentemente. Por muito pequena que seja a diferença *geométrica* entre a forma talhada e a moldada, do ponto de vista da percepção, e em particular da percepção imaginativa característica da experiência da arquitectura, a diferença é absoluta. Na forma moldada, o que vemos (no caso normal) é o resultado e as mais belas formas moldadas, como a cúpula do Pantheon e as embarcações da Sydney Opera House, devem a qualidade ao ritmo e movimento implícito nesse resultado. Na forma talhada, o que apreciamos não é o resultado, mas o processo — ou antes, o processo como ele é revelado. A distinção é excelente, mas na estética são as distinções excelentes que interessam. A forma talhada tem uma vida peculiar e tem na superfície a marca do trabalho humano. É esta marca que transforma as pedras da catedral gótica de massas inertes em centros de vitalidade. A catedral gótica é, portanto, capaz de arriscar a maior altura e esculada possíveis, sem nunca se aproximar da deprimente desumanidade do moderno arranha-céus. Considerem-se as molduras em Rouen, discutidas por Ruskin (*) (figura 82). O observador não pode ver essas molduras simples-



FIGURA 82: Secção de uma moldura da Catedral de Rouen

mente como formas, como uma sequência de linhas agradavelmente paralelas, que podiam ter sido prensadas em barro ou gesso, mas que acontece terem sido cortadas da pedra. Ou se tentar vê-las dessa forma o sentido da ordenação intrínseca delas começa a dissolver-se. Este sentido vem quando o corte da pedra se torna parte integrante do acto de atenção, de modo que a forma pareça inseparável da maneira como foi conseguida. Vista desta maneira, a moldura dá vida à pedra e confere-lhe uma leveza e articulação que são autenticamente arquitecturais. É apenas em virtude dessa percepção que é possível, por exemplo, ver o estilo gótico como o vê Worringer, como a «espiritualização» da pedra⁽⁹⁾. Não há dúvida de que as nossas percepções neste caso particular podem ter uma vivacidade peculiar. Considerem-se as colunas dóricas estriadas do Parthenon, aparadas e batidas até ao ponto de poder parecer estranho que preservem alguma da sua pretensa clareza de contorno. No entanto, o trabalho humano é tão preciso que a sua aparência talhada sobrevive; seja de que distância forem observadas, estas colunas são vistas como vigorosas e vivas, com uma frescura que nenhum dano conseguiu diminuir.

Deve talvez frisar-se, que esta distinção entre talhar e moldar pode qualificar uma experiência em oposição à crença. A percepção de uma forma como talhada é distinta da percepção de que é talhada, e pode coexistir com a observação da forma como moldada em estuque ou fundida em cimento armado (*vide* as vigorosas molduras de estuque de S. Ivo, Figura 14, pág. 57). Inversamente, há formas talhadas, que têm uma aparência inalienavelmente modelada, como as pilastras e cornijas talhadas de tijolo que os romanos (ou mais provavelmente os etruscos) introduziram na arquitectura e que têm sobrevivido como um elemento eficaz nas construções vernáculas.

Esta distinção escultural é um caso especial da distinção mais geral, que já vimos exemplificada no pormenor barroco, entre formas impostas e formas descobertas, entre formas que parecem retirar a sua natureza de uma força restritiva e formas conseguidas pela descoberta e articulação das partes. Como notámos, as formas curvas de uma fachada de Borromini resultam da disposição dos pormenores considerados, cada uma deles derivando da linguagem clássica e cada um deles marcado por uma precisão de forma que dá poder e esplendor à composição. Ora é provável que a distinção geral entre formas alcançadas e formas impostas seja registada pelas teorias psicológicas da arquitectura (teorias como a de Adrian Stokes). Mas talvez seja melhor descrita em termos de teoria hegeliana da natureza humana. Decerto que o hegeliano gostaria de argumentar (por razões que vou esboçar no próximo capítulo), que há uma diferença fundamental entre a nossa atitude para com objectos que têm a marca do trabalho humano, e a nossa atitude para com objectos que a não têm. O objecto feito pela máquina é o resultado da intenção humana; pode não ser, por tudo isso, a expressão de um acto humano. Se o vemos apenas como feito pela máquina, deve parecer-nos estranho, até certo ponto, estranho, parecendo derivar a sua existência de uma fonte que não podemos identificar em nós próprios. Pelo menos, pode dizer-se que a forma talhada nos é *próxima* de uma maneira que a forma feita à máquina não pode

ser; parece ser já identificada como o movimento da vida humana. E o mesmo se passa com qualquer forma que tenha o carácter de ser «descoberta», como tentei descrevê-lo. Isso é parte do que Ruskin tinha em mente, ao levantar diante do arquitecto a sua *Lamp of Life*; ao descrever a modesta adaptabilidade do verdadeiro estilo barroco, o uso humanizante do pormenor e a procura de uma razão inteligível para cada parte, mais não faço do que elogiar o método arquitectural que Ruskin julgava necessitar da iluminação da sua lâmpada. E ao mesmo tempo, devia reconhecer-se que não forneci qualquer princípio crítico, uma razão irrefutável para preferir algumas formas a outras, ou para rejeitar antecipadamente o uso extensivo de partes pré-fundidas, moldadas e feitas à máquina.

De facto, até agora usei a palavra «pormenor» num sentido um pouco impreciso. Se se quer uma descrição filosófica do seu significado será necessário alargar os exemplos que dei, de forma a incluir tudo o que seja menos do que um todo arquitectural. O molde de uma cornija e a talha de um capitel são pormenores: assim o são também o posicionamento das fasquias, a formação dos cantos, a natureza dos materiais. O propósito dos exemplos barrocos era mostrar como o desenvolvimento estilístico só pode ser compreensível como uma transformação de partes significantes. É por esta transformação que novos valores ficam enraizados na experiência. Mas o processo de «enraizamento» pode ligar-se a qualquer pormenor, indiferentemente do facto de o arquitecto possuir ou não um «vocabulário» clássico de formas.

A actividade do construtor consiste em desenhar uma fachada e interior eficazes, muitas vezes para se ajustarem a um lugar cujas dimensões são pré-determinadas e com o objectivo de acomodar a obra à cena circundante. A conveniente compreensão do pormenor é a principal capacidade que pode equipá-lo para essa tarefa. Neste aspecto, a arquitectura não é diferente da arte de vestir. O alfaiate tem uma pequena liberdade na escolha da forma, tamanho, peso e material. Mas a liberdade nestes aspectos é limitada por factores fora da sua própria vigilância e o principal exercício da apreciação estética deve ficar, para ele, na escolha adequada e eficaz das partes. A sua arte reside num estudo de texturas, côres, padrões e das relações apropriadas entre as várias texturas e formas de alfaiataria. Na roupa, como no edifício, a procura de um princípio organizador, de uma ordem implícita no pormenor, leva automaticamente ao desenvolvimento do estilo. Sem estilo e sem pormenor, não haveria arte decorativa.

Não se deve pensar, contudo, que a importância que temos atribuído ao pormenor provém apenas da natureza *aplicada* da arquitectura. Naturalmente, uma arte aplicada encontra problemas imprevistos, a que só se pode dar um carácter estético quando vistos sob o aspecto de ornamento. (Suponhamos que alguém tem de mobilar um quarto cujas dimensões não foram escolhidas ou de embelezar um muro de jardim, cuja posição não é ditada pelo gosto, mas sim pela lei). Neste sentido, o ideal de uma arquitectura sem ornamento é uma quimera. Porque, que é o ornamento? O ornamento não é mais do que o

pormenor que pode ser fruído e apreciado independentemente de qualquer globalidade estética dominante. Sem esse pormenor, não pode haver uma aplicação da arte a problemas que já não são estéticos.

No entanto, *há* problemas estéticos na arquitectura, problemas que são, do ponto de vista artístico, «auto-impostos». A pureza de uma forma de arte é uma questão de grau e é verdade que, mesmo nas tarefas arquitecturais «mais puras» (por exemplo, na construção de uma igreja num local sem restrições, como a igreja de Todi), há poucos problemas meramente «estéticos». A solução de um problema arquitectural implica sempre uma síntese de capacidades estéticas e de engenharia, o tipo de síntese que se vê na sua forma mais magnífica nas grandes cúpulas de Santa Sofia, de São Pedro e na catedral de Florença. No entanto, mesmo em arquitectura, há uma relativa «pureza» e é nos exemplos «puros» que a maioria dos pormenores estéticos ganha o sentido. Numa arte totalmente pura (uma arte concebida da maneira que Stravinsky concebia a música ⁽¹⁰⁾), todos os problemas são auto-impostos. Uma grande parte da arte consiste, então, não na solução, mas na criação de problemas — visto não poder haver liberdade artística antes de haver restrição artística. Considerem-se, por exemplo, as restrições auto-impostas na música, que são conhecidas pelo rótulo de «forma». Bach não *teve* de compor a sequência canónica das *Variações Goldsberg* de uma forma que incluísse um intervalo sucessivamente crescente entre as partes. Mas escolheu fazer assim e, ao criar esse problema para ele, tornou possível deleitarmo-nos com essa solução. Aqui a criação e solução de problemas é essencial para a tarefa estética. É isso que atrai e recompensa a nossa atenção. Na arquitectura, a criação desses problemas pode parecer ter um ar artificial. Contudo, não é assim; o caso assemelha-se muitas vezes exactamente ao da música. Na verdade, se a arquitectura não tivesse apresentado qualquer das deliberadas colocações de problemas que são características das artes mais puras, teria sido difícil ver quantos pormenores apreciados poderiam ter surgido.

A ilustração mais óbvia disto é o «problema do canto», que obcecou arquitectos, desde os gregos até à actualidade, e sobretudo Alberti ⁽¹¹⁾. Brunelleschi, quando aprendeu a formar o canto com uma pilastra, não só criou como resolveu um notável problema (Figura 83). Em vez de duplicar a pilastra, como o faz Sangallo em S. Maria dei Carceri, um efeito que conduz a um canto com demasiada ênfase e destrói a leveza e serenidade que são as principais características da ordem de Brunelleschi, quase faz desaparecer completamente um dos elementos na parede, deixando apenas o fragmento projectante mais pequeno; em alguns cantos, onde a proporção o requere, usa apenas duas dessas tiras residuais. O êxito da solução (uma solução adoptada e refinada, mais tarde por muitos arquitectos, por exemplo, por Gibbs em St. Mary le Strand) é medido em termos de restrições que são intrínsecas ao problema. Não era necessário a Brunelleschi adoptar a ordem da pilastra, mas o encanto dela vem precisamente dos pormenores a que dá origem. Acrescento mais dois exemplos posteriores de «problemas de canto» auto-impostos, um (de Palladio em S. Giorgio Maggiore, Figura 84), por causa da sua brilhante



FIGURA 83: Brunelleschi: Capela Pazzi, Florença, canto interior

complexidade, o outro, (de Mies no Seagram Building, Figura 85), porque mostra que não é só o classicismo que gera o pormenor deste modo.

A nossa discussão sobre o sentido do pormenor foi discursiva. Mas permite-nos voltar à noção, que considerámos central da apreciação estética — a noção do apropriado. Se Alberti tinha pensado incluir na concepção das «partes» de um edifício tudo o que incluímos sob o título de «pormenor», temos certamente de concordar com a sua descrição do sentido estético, que aspira a uma reunião correcta e própria das partes de um edifício. Cada parte tem de estar ligada às outras numa relação de «apropriado», uma relação que nos permite ver a existência de uma parte que dá uma razão para a existência de outra. Podemos agora aproximar-nos mais deste pensamento.

No exemplo dado para ilustrar a génese do gosto e para mostrar a sua inevitável associação com o significado «expressivo», observámos o *primitivismo* inicial da escolha estética. Algumas formas, figuras e cores têm bom aspecto; outras não. Mas notámos também uma tendência inerente para transcender o primitivo, para proceder a uma reflexão raciocinada sobre a natureza e significado da escolha arquitectural. As reflexões empenham-se assim em transfigurar a aparência do seu objecto e, deste modo em confirmar-se a si mesmas como parte da compreensão imaginativa.



FIGURA 84: Andrea Palladio: S. Giorgio Maggiore, Veneza, canto do coro do órgão.

Ora, é claro pela exposição de Alberti, que a «beleza» o interessava muito menos do que a ideia do «apropriado» (*aptus, decens, commodus, proprius*)⁽¹²⁾ e a sua definição da primeira pode ser vista como uma extensão do conceito do último. Não é difícil ver o que tinha em mente. É a noção do «apropriado» que resume o processo da «reunião» raciocinada, que é o gesto intelectual primário em qualquer arte decorativa. E se é importante para um arquitecto ter um estilo, em parte é porque lhe permite empregar esse conceito para um melhor efeito e, como tal, de forma mais concreta. O estilo não é a acumulação do pormenor, mas o justo desdobramento dele. Isto (que pode parecer primeiro ser uma simples verdade sobre o «classicismo») define, de facto, o estilo e não compreenderemos o estilo sem ver como todo o seu funcionamento está intimamente penetrado pelo «pormenor apropriado». Considere-se o chamado «estilo internacional» (o estilo que Gropius defendeu perante o dr. Goebbels como o único alemão, devido à síntese das formas clássicas e góticas⁽¹³⁾). Também ele contém pormenores característicos —

fenestração de metal, cantos envoltos, horizontais agudas, verticais delicadas —, mas não é mais uma acumulação desses pormenores do que o estilo clássico é uma acumulação das partes vitruvianas. É possível, que o seu afectado desdém pelo ornamento tenha tornado difícil empregar efectivamente o estilo em locais restringidos. Mas a sua pretensão de ser uma força estética autónoma (e que pode ser vista em funcionamento não só nas fábricas do Bauhaus e nas casas de Maxwell Fry, mas também muito mais tarde, por exemplo, nas obras de Venturi e Rauch) apoia-se grandemente na criação de pormenores, que se podem ver não só a coexistir, mas também a corresponderem-se, como uma parte corresponde a outra parte no estilo clássico.

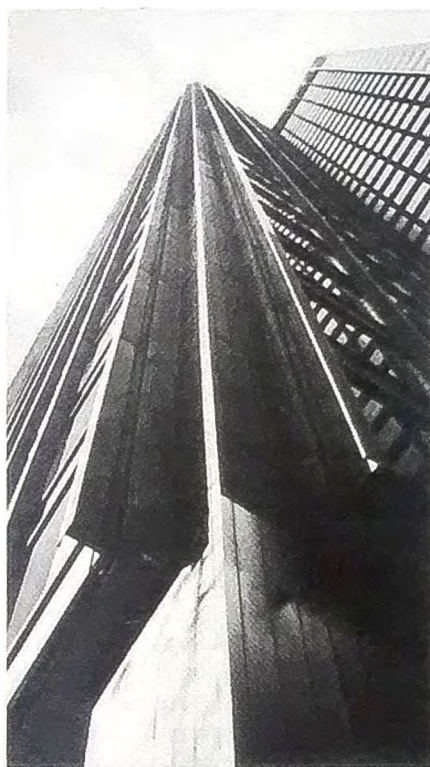


FIGURA 85: Mies van der Rohe: Seagram Building, Nova Iorque, canto externo

O que significa, então, dizer que um detalhe é apropriado? Devemos notar, antes de mais, que essa apreciação não é exclusiva: outros pormenores poderiam ter sido igualmente apropriados. O que é apropriado, não é necessariamente o que é melhor. O nosso sentido do apropriado desenvolve-se pelo reconhecimento de escolhas múltiplas e pela procura de uma ordem potencial entre elas ⁽¹⁴⁾. Ele não pretende uma meticulosidade governada por

regras, mas uma flexibilidade fácil, no sentido do que é sensível, conveniente e adequado. Esta flexibilidade, como notámos, estorva a análise: o conceito do «apropriado», como outros conceitos que articulam a reacção estética, esquia-se a uma definição explícita. No entanto, é possível dar um sentido do que quer dizer, preenchendo o fundo de expectativas, costumes e atitudes, contra o qual se desdobra.

Temos de reconhecer imediatamente, que o conceito do «apropriado» é de aplicação universal e que seria errado confiná-lo a um uso especificamente «estético» de que deriva o seu sentido. Falamos do que é apropriado, sentimentos apropriados, gestos apropriados, roupa, comida, vinho e *décor* apropriados. Esta permeabilidade do prático também não deve surpreender-nos. Pois em nada do que fazemos, o nosso objectivo pode servir para determinar a forma de o executar. Mesmo numa actividade que tenha, tão completamente quanto possível, a tendência para a realização de um determinado fim — e essas actividades são poucas —, há muitos meios igualmente eficazes para isso. Segue-se então, que há qualquer coisa de incompleto na capacidade de raciocínio de um homem que não reflecte sobre as várias maneiras de empreender o que tem a fazer: que não tenta, não só fazê-lo, mas fazê-lo apropriadamente.

No entanto, alguém pode ainda tentar analisar o conceito do apropriado em termos da relação dos meios com o fim. Pode dizer que, ao determinar o que é apropriado, um homem considera o que faz, não só em relação com o objectivo imediato, mas em relação com a totalidade dos objectivos que podem ser favorecidos ou frustrados pela sua acção. Por exemplo, o sentido do comportamento apropriado à mesa é ditado pelo desejo de não ofender ou afastar os nossos vizinhos, pelo desejo de não salpicar comida e bebidas na nossa cara e roupas, pelo desejo de comer e digerir sem dores, aflição ou flatulência. Produzir um cânone do comportamento «apropriado» é, pode dizer-se, simplesmente guiar um caminho por entre variados desastres, para conseguir uma «solução óptima» para variados objectivos. Este ponto de vista torna a prestar atenção à abordagem da arquitectura dos teóricos do projecto, como um tipo de «resolução de problemas»; mas, como vimos no capítulo 2, essa abordagem não reflecte uma compreensão séria da razão prática. A maior parte dos nossos objectivos não pode ser expressa antes da sua realização e a tentativa de encontrar uma «solução», em termos de meios para um fim, implica habitualmente a limitação arbitrária do problema que se propõe resolver. Isso tem de ser assim nas actividades que reflectem a «estética da vida de todos os dias», actividades como a de alfaiate, decoração e construção, que — porque temos de viver no contacto mais íntimo com os seus produtos — não se podem separar das *Weltanschauungen* dos que se ocupam delas. Nestas áreas, a noção do apropriado desenvolve-se para além do que se pode compreender na relação dos meios com o fim e chega a colocar-se mais como uma intimação de fins que não podem ser todos expressos, como uma indicação, em termos concretos e imediatos, de objectivos e satisfações, que — porque a ocasião para a sua expressão só então surgiu — não podem ser

revelados de outra maneira. Pois, considere-se a apreciação do apropriado, quando este se desenvolve no campo das boas-maneiras. Não há dúvida de que aí um homem aprende primeiro a compreender simplesmente e a usar certas convenções, convenções que podem variar entre grupos e comunidades, mas que têm em comum o objectivo de criar expectativas fixas, contra cujo fundo a verdadeira liberdade de relações sociais se pode desenvolver (15). Mas um homem, que permaneça meticulosamente governado por essas convenções, que não mostre uma capacidade para as adaptar ou rejeitar, para as olhar com humor ou ironia e, em especial, uma capacidade para fazer o que é apropriado nas circunstâncias em que a convenção lhe nega ajuda, esse homem é, socialmente falando, um desastre. E é impossível curá-lo dessa inaptidão simplesmente lembrando-lhe um objectivo ultrapassado — digamos, o de agradar sempre aos outros e a si mesmo. Pois ele tem também de aprender quando é apropriado desagradar aos outros e a si mesmo. De que outra forma se supõe que reaja à rudeza, à injustiça e ao abuso? Para adquirir a arte do apropriado, tem de aprender a ver no seu próprio comportamento as intimações de um êxito, a que não pode coerentemente devotar-se antes de estar já quase a consegui-lo. A arte das boas-maneiras é a arte de ver o que é adequado, antes de saber exactamente em que vai consistir o êxito.

Para ilustrar este ponto, vou pegar num exemplo que pode parecer, ao princípio, um pouco leviano, mas que tem, de facto, um importante propósito heurístico, o exemplo de segurar um garfo. No Japão, onde essas coisas foram consideradas durante séculos como a culminação de todo o esforço estético, e onde os mestres da cerimónia do chá foram venerados como artistas do mais alto calibre (16), dificilmente se consideraria insultante elucidar a natureza da arte por uma consideração das boas-maneiras à mesa. Não partilhamos da trágica perspectiva que torna possível essa ênfase; no entanto, mesmo para nós, o fenómeno das boas-maneiras tem o que somos inclinados a chamar um significado «estético». O que é importante, pode dizer-se é fazer o que nós e os que nos cercam acham próprio. Mas dizer isso, é já conceder que pode haver algo de sério implícito na questão. Pois, considere-se como se pode justificar uma forma especial de segurar um garfo. O nosso desejo de descrever isto como uma questão estética deriva do facto de, em primeira instância, como prática ser justificada em termos do aspecto que tem; tem melhor aspecto dessa forma. Mas o raciocínio só pára aí acidentalmente; a questão de saber por que tem melhor aspecto surge imediatamente e não há uma resposta conveniente que não vá ao cerne do problema social. Tem melhor aspecto, porque resulta num movimento mais harmonioso e mais elegante, porque traz a comida não directamente para a boca, mas com um movimento lateral, que não requiere um esticar dos maxilares. E isso é, naturalmente, mais agradável de se ver; pois uma boca toda aberta, que ataca de frente, tem um aspecto descuidado, voraz e egocêntrico, um aspecto que é, de algum modo, de descrédito. E por aí fora. É claro que este processo de raciocínio não impede nada de moralmente significativo. Argumentar deste modo sobre a qualidade «decorosa» de um certo gesto é usar conceitos que derivam o seu significado da sua aplicação em

todos os domínios da vida moral. O conceito de decoroso — o *decor*, que Cícero colocou no cerne da virtude moral ⁽¹⁷⁾ — é apenas um outro conceito, pelo qual o mundo da escolha pessoal se transcende no da compreensão moral. (A dignidade pode ser o ideal mais elevado de um homem e Horácio não estava de forma alguma a diminuir a sublimidade do auto-sacrifício patriótico, quando o descrevia como *dulce et decorum*.)

O que notamos neste exemplo é o facto de, desde que se começa a raciocinar em termos de uma aparência apropriada, ser impossível confinar o raciocínio a concepções que tenham um sentido unicamente «estético». Na verdade, duvida-se que existam termos «estéticos» — termos cujo significado seja dado simplesmente pelo uso na apreciação estética. Este ponto foi implicitamente reconhecido por Alberti, em que cada uma das muitas articulações da apreciação estética emprega termos que derivam o significado de um uso mais vasto, na verdade, de toda a estrutura do raciocínio prático. Mesmo a *concinnitas*, em que põe tanta ênfase estética, tinha para ele um significado que era, antes de tudo, moral. Tinha provavelmente retirado o termo do *Orator* de Cícero, onde denota uma espécie de doçura e persuasão de som, e tinha-o usado em várias obras anteriores, em particular em *Della Famiglia*, para referir a harmonia e graça intrínsecas ao comportamento civilizado. Foi este significado moral que Alberti procurou transferir para a esfera estética. Usando, assim, sempre termos que tomam o significado de um uso mais vasto, ele estava simplesmente a seguir — como o conceito do «apropriado» nos força a seguir — o caminho do gosto estético para o raciocínio prático, do sentido de como as coisas devem parecer à apreciação de como deve ser ⁽¹⁸⁾. O sentido do apropriado existe como uma encarnação do pensamento moral, como uma percepção, no imediato aqui e agora, de objectivos e valores que estão enterrados em regiões distantes e pouco acessíveis da existência. Num sentido muito real, cultivar os valores estéticos intrínsecos às boas-maneiras — cultivar o «*decorum* visual» — é parte de um processo de pôr ordem nas escolhas, de outro modo nebulosas, da vida individual. Pelo sentido do «apropriado», um homem pode anunciar no presente imediato os objectivos da sua vida que não são imediatamente afirmáveis. A procura da aparência apropriada é, portanto, uma parte não eliminável do saber o que fazer naquelas actividades a que, pela sua complexidade, não se pode enunciar um único objectivo. E a arquitectura é uma dessas actividades. Af também o sentido do apropriado faz parte do estar empenhado completamente na tarefa, de estar constantemente perto de transcender o imediatismo do impulso presente, de perceber de longe a realidade de objectivos distantes. Aplicar esse sentido é transformar um corpo inerte de «problemas» numa tarefa prática compreensiva.

Os meus exemplos do sentido do pormenor foram tirados da arte mais elevada, em parte com o fim de ilustrar a presença, na arquitectura, desses problemas autónomos que caracterizam as formas mais elevadas do esforço estético. Mas, como comecei por dizer, o sentido do pormenor tem uma importância adicional na arquitectura por causa da natureza aplicada da arte.

Considere-se a arquitectura vernácula que nos cerca. É realmente surpreendente que, apesar das irregularidades, desproporções e ornamentos desajeitados, a arquitectura vernácula do século dezassete permaneça tão agradável, enquanto a do século vinte (ou pelos menos a do século vinte da propaganda colectivista) tantas vezes pareça hostil, estranha, indicativa de um mundo em desacordo com a execução individual? Suponhamos, por exemplo, que se tinha de construir um muro, de tipo «brutal», sem qualquer pormenor. Tudo o que interessa é que seja suficientemente alto e comprido e suficientemente forte para resistir aos golpes previstos. Esquece-se o material, usa-se cimento vasado ou grosseiros blocos de cimento. A maioria das pessoas diria que esse muro não dá descanso ao olhar, que não convida à contemplação e mesmo que repele o fixar os olhos nele. Qualquer questão do apropriado de uma parte à outra é evitada e parece impossível descrever o apropriado do material, a não ser como meio para um fim.

Suponhamos agora que o construtor tenta articular o muro, expor o aspecto e a forma como se atingiram as coisas, como os produtos de uma actividade cujas regras, precedentes, objectivos e exemplos se podem ver implícitos nas partes separadas. O muro do caminho-de-ferro nas Figuras 86a e 86b dá um exemplo simples dessa articulação vernácula. Os precedentes

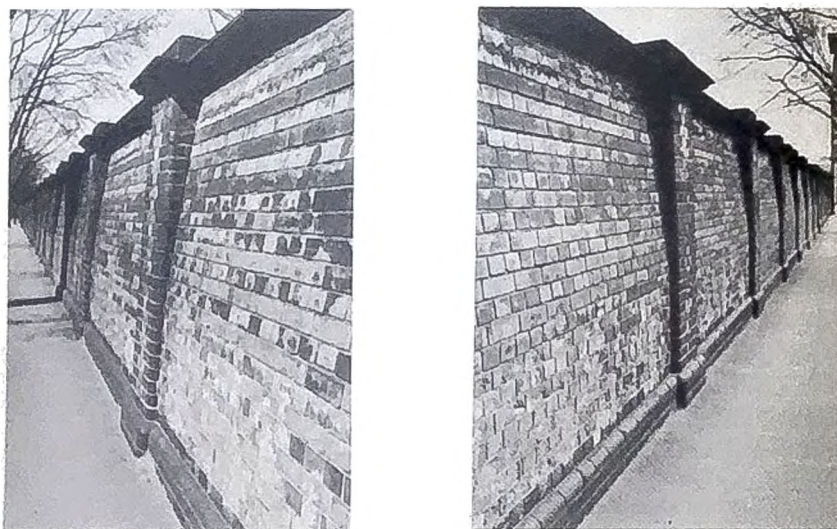


FIGURA 86a e b: Westbourne Park Villas, Londres, muro do caminho-de-ferro

são, em parte, clássicos — os sucessivos contrafortes são também pilastras meio formadas, a base dilatada é um vestígio de pedestal, e o cimento adicional copia uma cornija parcial. Os contrafortes têm fortes pedras angulares de tijolo azul bem cozido, que se conjugam com a base, enquanto os interstícios são suaves, baços tijolos rosa, gastos e marcados pelo uso. O muro

segue a rua, mas dentro do seu próprio ritmo, os vestígios de «Ordem» forçam-no a subir ou a descer em degraus, contrapondo assim atractivamente a curvatura escassamente visível do pavimento. Os contrafortes correspondem-se, cada um deles levando o olhar para a frente entre pontos de apoio. A inclinação da parte de cima da parede dá uma ênfase eficaz à «cornija» e realça o peso aparente do todo. O prazer que naturalmente se sente ao passar por esse muro, não é simplesmente o reconhecimento de uma construção sólida ou artesanal. É um sentido da adequação natural de uma parte a outra, de uma articulação conseguida que, por causa da docilidade à questão estética, molda o muro em forma humana. Como sugere a nossa exposição do «apropriado», a correspondência de uma parte com a outra é também uma correspondência de exterior e interior, de edifício e observador. A apreciação do apropriado tem origem em nós. Serve, mesmo nestes exemplos vernáculos, para transferir para o objecto as exigências e valores do homem que o estuda. O muro apropriadamente detalhado tem uma acumulação de carácter moral, usa uma expressão solidária e, ao contrário da brutal invenção com que o comparei, habita o mesmo mundo do homem que passa por ele.

Nada disto serve para sugerir uma *regra* de gosto — só um preconceito em favor do detalhe compreensível. É claro que o exemplo vernáculo mostra formas tomadas e adaptadas das tradições estabelecidas do ornamento e não há dúvida de que essas tradições tornam fácil ao construtor imaginar o efeito da estrutura acabada. É, na verdade, um dos traços mais fortes da tradição clássica prestar-se à articulação de espaços e pode-se usá-la mesmo para tornar muros sem janelas tensos de significado humano (ver figura 87). Por vezes, o efeito pode ser menos sereno e mais doloroso, como na audaz composição de

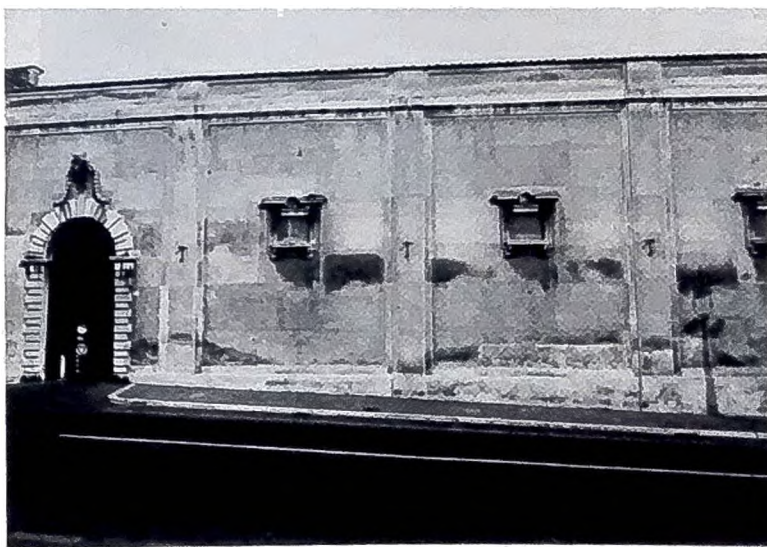


FIGURA 87: Monte Quirinal, Roma, muro



FIGURA 88 *Nicholas Hawksmoor. St. Mary Woolnoth, Londres*

Hawksmoor mostrada na figura 88, corajosa, militar e tão cheia de força enervada como um cativo de Michelangelo. Pode ser que tenhamos perdido a rica tradição que tornou possível essa expressão, que tornou possível transferir toda a variedade do carácter humano para a face inanimada de muros ou janelas. Mas a busca de significado na arquitectura, seja na arte vernácula ou na mais elevada, requer sempre esse sentido do apropriado, manifesto, como vimos, na justa correspondência de uma parte com outra.

Isso está tudo muito bem, dir-se-á, mas não ficou por considerar uma grande quantidade de factores, que são centrais na apreciação estética — factores como o equilíbrio, a proporção, a linha e a unidade? Concentrar-se

simplesmente no sentido do «apropriado», dificilmente será fornecer uma explicação do significado desses termos, ou da nossa razão para estarmos interessados nas qualidades que denotam. Esta objecção é séria, mais que não seja porque nos traz de volta ao problema central e repetido na filosofia da arte. O leitor terá notado que, além de fazer observações críticas sobre a sugestão de Alberti, não ofereci uma definição de «beleza», «proporção», nem, na verdade, de qualquer outro termo «estético». Esta omissão foi deliberada: pois tentei dispensar a noção de um termo «estético» e expor a apreciação estética explorando o estado de espírito e o modo de raciocínio em que se baseia. Após isso estar feito, nenhuma «definição» de termos estéticos será mais do que vazia ou parcial, mais do que uma apologia de um qualquer cânone de gosto particular, possivelmente dispensável, sem poder para lançar luz sobre a natureza da apreciação estética. Descrevi um processo de reflexão raciocinada, por meio do qual uma experiência imediata se torna o «sinal» ou arauto de valores sociais, intelectuais e morais. A minha preocupação tem sido descrever esse processo de reflexão, não atribuindo um papel especial aos conceitos individuais nele empregues. E, como sugeri, os conceitos usados na apreciação estética têm uma qualidade especialmente desprendida e «fluida», e o seu significado deriva, antes de mais do um uso não-estético, parecendo flutuar livres de qualquer base estabelecida para a sua aplicação.⁽¹³⁾ Kant sustentava mesmo que não eram realmente conceitos, que a apreciação estética era «desprovida de conceitos» e, portanto, que um termo como «beleza» não se refere a um traço identificável dos objectos a que é aplicado.⁽¹⁴⁾ Concordemos ou não com Kant, devemos pelo menos adiantar-nos ao dar definições e análises, quando a forma de apreciação, com que lidamos, tem como objectivo não o conhecimento teórico, mas a transformação da experiência. Conceitos como o apropriado e o belo flutuam livremente neste processo de argumentação estética, servindo para dirigir a nossa atenção ora para esta coisa, ora para aquela; tiram o sentido, não dos objectos a que são aplicados, mas do estado de espírito que articulam.

No entanto, podemos dizer ainda alguma coisa em resposta à objecção. A nossa exploração do pormenor colocou no cerne da apreciação estética um certo sentido da pergunta «porquê?» — porquê isto, aqui? — onde o que se pede é uma razão que se refira ao aspecto que a coisa *tem*. Ora, se quiséssemos pedir uma explicação do significado de «proporção» seria precisamente em termos dessa questão que a enquadraríamos. As «definições» de proporção clássicas, neoclássicas, revivalistas e corbuserianas não eram definições, mas antes cânones de processos. A teoria matemática da proporção, por exemplo, não se propõe, em nenhuma das variantes neoplatónicas, dizer o que *significa* a palavra «proporção», mas apenas dar uma regra ou modo de proceder para obter partes proporcionadas. E, como vimos, essa regra não podia pretender uma validade universal, precisamente porque fica longe de esgotar o significado do termo. Essencialmente, o que se entende por proporção pode entender-se como entendemos o conceito apropriado. Existe proporção num edifício cujas partes — julgadas mais em termos da forma e tamanho, do que em

termos de ornamentação — dão uma razão visual adequada umas às outras. A proporção «desequilibrada» é a que provoca a pergunta «porquê?» — porquê esta forma, porquê tão alto, tão largo, tão comprido? A necessidade de formular uma resposta visual a essa pergunta pode levar, na verdade, ao desenvolvimento de um *cânone* de proporção — e, ao fazê-lo, vai ter um papel vital no desenvolvimento do estilo. (O nosso exemplo do construtor explica isso totalmente.) Mas não há nunca uma necessidade, na prática da apreciação estética, de dizer o que «realmente significa» proporção, no sentido de fazer coincidir o termo com uma propriedade ou conjunto de propriedades, que lhe dêem o verdadeiro sentido estético. O sentido é-lhe dado por um certo papel compreensivo na prática da argumentação estética e só se pode entender, tal como se pode entender o conceito do apropriado, à luz de uma teoria que mostre a relação entre razões estéticas e apreciação prática vulgar. Foi essa teoria que tentei apresentar. As sugestões deste parágrafo deviam tornar claro que a compreensão da proporção e a compreensão do pormenor estão longe de ser rivais na procura do significado estético: pelo contrário, são aspectos complementares de um único processo e ambos só fazem sentido em termos do raciocínio de que esse processo está imbuído.

O leitor não devia manifestar surpresa, portanto, se não se lhe oferece uma definição de «beleza», ou se se faz com que a tarefa de definir «beleza» pareça tão pouco importante. Parece-me que fariamos melhor se esquecêsemos tudo sobre isso. Conceder à beleza a ênfase tradicional é não só elevá-la acima de um conjunto de termos estéticos que merecem todos igual importância; é também sugerir que o nosso problema é mais de significado do que de filosofia do espírito que fundamenta a apreciação estética, que notamos a prioridade do pormenor e a predominância do conceito do «apropriado» em toda a escolha estética. São estes que determinam a aplicação estética da pergunta «porquê?». O arquitecto pode não ter o talento ou a confiança para enfrentar essa pergunta — pode recorrer a todo o tipo de expedientes sem valor, como o arranjo de janelas numa sequência «casual», a deliberada condensação ou retracção de todas as partes aproximáveis, com o fim de evitar a sua acção corrosiva. Mas essa retirada do estilo é tão desprovida de valor como fútil: não há possibilidade de escapar do olhar imaginativo e o significado universal e irrefutável da nossa pergunta leva inevitavelmente o olhar para a frente, para o ponto de satisfação ou repugnância. Não é, portanto, surpreendente que o sentido estético pareça forçado a perseguir um ideal de objectividade, ou que extravase em todos os pontos para as questões de moralidade que o «esteticismo» procurou tradicionalmente evitar.

Mas, e então essa objectividade e essa moralidade? A primeira, é possível de obter e a segunda de descrever? Vou tentar dizer alguma coisa em resposta a essas perguntas; por último, vou argumentar que não são duas perguntas, mas uma.

10
CONCLUSÃO:
ARQUITECTURA E MORALIDADE

Encontramo-nos confrontados com a mais difícil de todas as questões na estética filosófica, a questão da objectividade da apreciação estética. Haverá um certo e errado em arquitectura? Se há, como é determinado? Muitas vezes esta questão é abordada com um espírito ingénuo, na total confiança de que a distinção entre o objectivo e o subjectivo é tão clara como parece ser exaustiva. Se a nossa discussão sobre o gosto não produziu outra convicção, deve ter produzido, pelo menos, a convicção de que essa confiança é injustificada. Em certo sentido, parece, a apreciação estética é subjectiva — pois consiste na tentativa de articular uma experiência individual. Mas noutro sentido, é objectiva, pois pretende *justificar* essa experiência pela apresentação de razões que sejam válidas para outros além de nós próprios.

Contudo, uma apreciação pode pretender a objectividade sem a conseguir e o ponto crucial, o ponto de que deve depender toda a discussão crítica, é se é possível consegui-la aí. Ora é importante separar a objectividade da verdade. A apreciação crítica é uma forma de raciocínio prático, consiste em sustentar ou criticar uma experiência em termos do apropriado ou inapropriado do seu objecto. Esse raciocínio é prático, porque a conclusão não é algo em que se acredita, mas que se sente ⁽¹⁾. Seria enganador, portanto, dizer que a apreciação crítica pretende mostrar a verdade de qualquer coisa; o raciocínio prático não nos diz o que pensar, mas o que sentir ou fazer. Mas pode, ainda assim, ser objectivo. Este ponto tornou-se forte com Kant, nas duas grandes obras sobre ética e estética ⁽²⁾. Kant sustentava, por exemplo, que as apreciações morais eram imperativas — portanto, não podiam ser verdadeiras ou falsas. O que descrevem, se é que descrevem, não é o mundo real em que vivemos, mas o mundo ideal a que aspiramos (o Reino dos Fins). Apesar disso, argumentava ele, uma apreciação moral é objectiva, visto ser possível sustentá-la como válida para todos os seres racionais, indiferentemente da particular constituição, circunstâncias ou desejos deles. Há um modo válido de apoiar a apreciação moral — a validade importa para o facto de haver apreciações que só podem ser rejeitadas por má compreensão delas. A teoria

kantiana é ousada e apenas abordei o seu contorno; uma investigação completa teria tomado claro o que era entendido por critérios sem verdade: pode-se negar o lugar da verdade no raciocínio moral, por exemplo, e confiar ainda no critério elementar da consistência? Mas a teoria tem interesse ao apresentar uma ideia geral de objectividade; ela sugere como a ideia de objectividade se pode expressar nos domínios do pensamento humano que não são «científicos» em sentido vulgar.

Podemos, então, introduzir essa noção de objectividade na discussão estética? Muitos filósofos — incluindo Kant — pensaram que não podemos, precisamente porque a finalidade dessa discussão é sempre uma experiência. Um argumento crítico só é aceite, por assim dizer, persuasivamente, quando o oponente foi levado a partilhar a experiência do homem com quem discute ⁽³⁾. Esta relação íntima com a experiência, por certo já sugere que não se pode atingir qualquer conclusão crítica pela aplicação de uma regra; cada caso possui uma certa singularidade e tem de ser discutido sem detrimento da autonomia. Mas se não há regras para a apreciação estética, não pode haver regras para a construção e, por isso, leis arquitecturais, para além das da função e estabilidade. Como podemos então falar de objectividade?

É certamente verdade, como vimos, que as tentativas para dar leis universais da construção foram bastante desconexas e que nunca há a mais leve dificuldade em derrubar as apreciações críticas que delas derivem. Mas a ausência de leis universais não é, em si mesma, o mesmo que subjectividade. Pode, no entanto, ser possível que uma dada forma de arquitectura, e determinadas obras de arquitectura, se ajustem melhor como objectos de interesse estético do que as rivais. Pois podemos ser capazes de mostrar, no que respeita a estas formas e exemplos, que há uma maneira certa de os ver e que, ao vê-los assim, o impulso estético é, de algum modo, satisfeito. Vale a pena considerar de novo a comparação com as apreciações morais. Em algumas perspectivas, a moralidade consiste num conjunto de regras de conduta e o problema filosófico é simplesmente como se podem justificar essas regras ⁽⁴⁾. Esta abordagem legalista da moralidade não regista muito exactamente as reflexões reais dos homens morais, a maioria dos quais teria relutância em especificar regras absolutas de conduta, mesmo que não encontrem dificuldade em reconhecer actos que merecem louvor ou censura. E a capacidade de reconhecer as acções correctas provém em parte de uma capacidade para reconhecer os bons homens — para reconhecer a virtude moral em acção, para reconhecer que uma determinada acção exprime disposições que se devem imitar ou elogiar, disposições pelas quais nós «entusiasmamos» à maneira característica unicamente de seres morais. Se este pensamento é verdadeiro — e há certamente desde Aristóteles uma longa tradição de filósofos morais que com ele concordaram — podemos então compreender o que está certo ou errado não porque possuímos um catálogo de regras, mas porque compreendemos os motivos e os sentimentos do homem de virtude. Ao compreendermos o homem virtuoso, podemos, quando surge a ocasião, imaginar o que *ele* faria. Mas o preceito subsequente, mesmo sendo

alcançado assim indirectamente e em desafio de qualquer lei universal, pode ser ainda objectivo. Será tão objectivo como a noção de virtude de que podemos e, se se pode mostrar (como Aristóteles tentou mostrar) que o nosso ideal de virtude não é arbitrário, mas, pelo contrário, nos é imposto pela própria natureza da escolha racional, todas as apreciações morais são, então, em certa medida, objectivas. Todas as apreciações morais derivam a sua validade do raciocínio que nenhum homem pode razoavelmente rejeitar (²).

Há, na estética, uma abordagem indirecta à objectividade que se lhe pode comparar. Podemos tentar — como os freudianos e hegelianos achados no capítulo 6 — dar uma explicação muito geral do valor da experiência estética e derivar dessa explicação uma compreensão imaginativa do tipo de arquitectura e do tipo de perspectiva na arquitectura, que melhor acompanhará a atenção estética. O nosso raciocínio pode ser completamente objectivo, no sentido de que pode depender de considerações que nenhum homem racional poderia rejeitar livremente. Não é provável que deduzissemos desse processo qualquer corpo fixo de regras ou percursos. Mas teremos uma noção mais clara do que pode ser uma estética objectiva e, se pudermos divorciar a nossa ideia de validade dos rígidos cânones de uma determinada teoria arquitectural, tanto melhor.

Vamos então considerar o valor da experiência estética — a relação entre o estético e o moral, no seu nível mais abstracto. Tem sido a minha tese ao longo desta obra que a compreensão estética, no sentido da contemplação imaginativa de um objecto por si mesmo, é uma parte importante da vida de todos os dias e que, por muito dispensáveis que se considerem as formas de arte mais elevadas e mais pessoais — por muito concebível que seja, que haja homens sem gosto para a música, pintura ou o uso das palavras —, é inconcebível que haja seres racionais nos quais o impulso estético esteja completamente ausente. Na medida em que há — e insisto que há — uma estética da vida de todos os dias, todos os homens se devem, até certo ponto, empenhar nela, ou, se não o fazem, têm uma compreensão defeituosa do mundo. Em cada ocupação, por mais funcional, há modos infinitos de proceder. Todas as nossas escolhas são extraídas de um caos de alternativas funcionalmente equivalentes e em todas as escolhas que afectam não só as intenções presentes mas também das aspirações distantes (e talvez infinitas), é o residuo não utilitário que é eminente. Construir bem é encontrar a forma apropriada, ou seja, a forma que corresponde ao que resiste e não ao que expira. A forma apropriada fornece-nos, como argumentei, não só as intenções do momento, mas um sentido de nós próprios como criaturas com identidades que transcendem a soma da intenção e do desejo do momento. E se a forma apropriada é a que parece certa, um homem deve, se quer ser capaz de raciocinar completamente sobre questões práticas, adquirir o sentido da validade visual. E isso é tão verdade para a construção, como para o mobiliário, vestuário e boas maneiras. O sentido da validade visual é um sentido que todo o homem tem razão para adquirir e, ao adquiri-lo, argumentarei, verá as actividades como parte de uma ordem maior do que ele próprio.

pensará que ele mesmo reage a imperativos que têm origem num ponto de vista racional e objectivo.

Ora a razão prática visa o conhecimento prático — saber o que fazer e sentir —, assim como a razão teórica visa o conhecimento teórico, o saber o que pensar e acreditar ⁽⁶⁾. O conhecimento teórico consiste na apreensão segura da verdade e, portanto, deve adoptar a verdade como o seu próprio objectivo. O conhecimento prático, visto não lidar fundamentalmente com crenças mas com acções e sentimentos, precisa de um substituto conveniente da verdade, um ideal de êxito na acção (ou emoção), que possa constituir o objectivo e recompensa do raciocínio prático. Esse ideal (o ideal da felicidade) deve — se os meus argumentos têm alguma força — deixar um lugar proeminente à compreensão estética, visto que sem gosto um homem ficará muitas vezes na ignorância parcial do que fazer — embora possa ter uma abordagem mais simples e mais directa dos problemas práticos e possa mesmo ser tentado a interpretar erradamente essa simplicidade e forma directa como uma forma superior de conhecimento. Mas o argumento que foi desenvolvido, é insuficiente: dar-lhe uma forma convincente, requiere o afloramento da filosofia da razão prática e isso, por sua vez, seria impossível sem uma exposição do conceito do Eu. Tem algum interesse, no entanto, ver como o argumento pode ser apresentado em toda a sua elaboração filosófica.

Argumentei que a apreciação do «apropriado» desempenha um papel na reunião, na acção imediata, de intenções e valores, que pode ser impossível então afirmar ou perseguir, mas que, apesar de tudo, estão conectados com a possibilidade de satisfação. Indiquei, no capítulo 2, que é impossível explicar o que está implícito numa escolha de um alfaiate, sem ter em conta o facto de aí o gosto estético ser central. O gosto, continuei eu a argumentar, une no objecto todos os objectivos inexprimíveis que determinam a satisfação e transforma a confusão do raciocínio utilitário na apreensão de uma finalidade séria. A apreciação estética enche o mundo de intimações de valor — e isto é talvez parte do que Kant tinha em mente, ao argumentar que na atenção estética o objecto é sempre visto como, em certo sentido, «intencional», embora sem uma intenção específica ⁽⁷⁾. Na escolha do vestuário, como em todas as outras áreas onde a aparência conta, um homem tenta naturalmente anunciar o carácter adoptado nessa escolha — de outro modo a razão só se ocupa de satisfações transitórias.

Ora há uma tentação para pensar que a compreensão estética, sendo contemplativa, tem de ser também passiva, uma espécie de perda do Eu na experiência, em detrimento da actividade. Pelo contrário, a ocupação estética implica precisamente transformar a própria experiência em algo de activo. Tudo o que tenho *agora*, além das presentes intenções que me levaram a construir, vestir ou decorar, é a *experiência* do que faço. Para me ocupar agora dessas partes da minha vida que não têm interesse prático imediato, para absorver na escolha presente toda a realidade de uma vida que se estende até um espaço moral distante, tenho de erguer essa experiência acima do imediato e transformá-la num sinal de algo universal. Daí, a minha necessidade, como

criatura racional, de um conceito do apropriado, um conceito que possa ser directamente aplicado à experiência, de forma a transformá-la num sinal de valores permanentes.

Como exemplo, considerem-se os dois garfos ilustrados na figura 89, um de *design* sueco contemporâneo, o outro do «padrão trivial», que tem sido mais ou menos tradicional desde que a linguagem clássica foi redescoberta e adaptada às necessidades da vida diária. Alguém pode elogiar as linhas «limpas» e «funcionais» do primeiro, em comparação com a qualidade «ornamentada» e «pesada» do segundo; pode emitir esses comentários como parte da

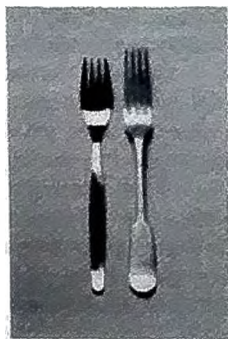


FIGURA 89: Dois garfos

razão para uma preferência. A apreciação, que, em princípio, parece ser meramente utilitária, acaba por ser, depois de analisada, inteiramente estética. Pois a função de um garfo, na medida em que se pode confiná-lo a um objectivo explícito, é levar a comida do prato para a boca. O primeiro garfo, como é bem conhecido, é menos bem adaptado a esse fim. Os dentes curtos e gordos prendem a comida com menos firmeza do que os dentes estreitos do rival, o cabo fino escorrega na mão e o seu sentido táctil é mais o de uma coisa que se pouso, do que de uma que se segura. Pelo contrário, a base cuidadosamente modelada do segundo garfo ajusta-se à palma da mão; o «pescoço» torna-o mais fácil de segurar e elimina o risco de escorregar para a comida. Tudo no garfo clássico é manifestamente «confortável» e mesmo o peso acrescenta a utilidade, permitindo-lhe equilibrar-se convenientemente e apoiar-se mais seguramente na borda do prato. O ideal de «funcionalidade» exibido pelo garfo sueco é um ideal *estético*; mas é um ideal que não consegue transferir-se dos valores visuais para os práticos. A procura de uma linha pura, evocativa de uma função simples, leva a um contorno infantil, a uma fluidez aerodinâmica e instável da forma, mal adaptados tanto aos usos da mesa, como às exigências do sentido estético. O garfo clássico, proporcionado como uma coluna, com base e capital, e com um friso de dentes, participa de uma linguagem rica de implicações. Não há dificuldade em repetir essas formas, em encontrar uma faca e colher que dêem com o garfo, em integrar todos três num ideal visual da mesa com talheres. O olhar descansa com satisfação na ponta arredondada do cabo; todos os usos parecem presentes na forma e não pode sentir-se hesitação em traduzi-los em acção. Os dois garfos têm a insígnia de estilos de vida contrastantes — a procura da função inconfundível (não como facto mas como um símbolo) e o movimento de lazer que, apesar do desprezo superficial pela função, chega mais naturalmente ao objectivo. Ao escolhermos entre as formas por razões estéticas, afirmamos também a nossa fidelidade a um ou outro estilo de vida; a verdadeira apreciação crítica deve implicar, portanto, o tipo de comparação de estilo de vida que estive a fazer. É absurdo pensar que podia haver uma educação do sentido estético nestas coisas, que não fosse também uma educação da razão prática — que não

tentasse dar conta, por muito esquemática, de satisfações, que não são simplesmente questões de escolha visual.

Vamos agora considerar o que acontece quando as considerações estéticas são ignoradas — quando mesmo a estética medicinal da Escandinávia está deslocada como um luxo ou irrelevância. Considere-se, por exemplo, a construção de estradas, em particular das «estradas alternativas interiores» e «estradas de circunvalação», que se tornaram objectos familiares no ambiente urbano. Não há dúvida de que as estradas têm uma única intenção dominante. Permitem aos homens moverem-se, de acordo com as conveniências, de um ponto para outro. Mas a frase «de acordo com as conveniências» sugere imediatamente que essa «intenção» está longe de ser transparente. É claro que, qualquer satisfação que acompanhe a viagem dum ponto ao outro antes da construção da estrada, tem de a acompanhar — e em maior medida — depois. A procura de um objectivo só é razoável em proporção com a satisfação de o atingir. Produzir um estado de coisas que é considerado menos satisfatório do que aquilo que o precedeu, é necessariamente irracional. (Este é, talvez, um dos princípios básicos da razão prática, que todos os homens são forçados a reconhecer como objectivamente válido.) Podia dizer-se, por este motivo, que as estradas interiores de Coventry são irrazoáveis de uma forma que as estradas Sistinas em Roma (por exemplo) o não são, embora cada uma delas tenha o mesmo objectivo ostensivo, que é de facilidade de movimento.

Sisto V pretendia um fácil acesso aos lugares sagrados, às grandes basílicas, e desejou criar um caminho próprio para procissões cerimoniais. No entanto, ele — e o arquitecto Fontana — considerava a coerência visual e a harmonia visual como um ingrediente essencial nesse objectivo. As novas ruas deviam ser revestidas de edificios fortes e esplêndidos, adornadas de estátuas, obeliscos e fontes, flanqueadas por portas e janelas, cornijas e pórticos de um tipo aceitável para o gosto da época ⁽⁸⁾. Essas ruas conseguiram não só preservar o mistério e a santidade dos lugares sagrados, mas também o interesse e encanto da viagem ao longo delas e as recompensas incidentais da peregrinação. Provaram ser adaptáveis depois da extinção parcial do objectivo original e a viagem por elas continua satisfatória mesmo numa época sem religião. Ao contrário, é impossível imaginar alguma satisfação continuando na viagem através de Coventry, uma vez que o emprego especial dos indivíduos especiais que são forçados a fazê-la, se extinguiu. A total absorção energética do construtor de rodovias na única finalidade da velocidade ⁽⁹⁾, visto que procede sem qualquer verdadeiro conceito de «conveniência», leva a uma perda de um conhecimento da razão por que a velocidade é importante — porque é que é melhor o homem viver num mundo de movimento rápido sem cessar, do que num mundo onde esteja satisfeito por ficar para sempre onde está. Se, por outro lado, os construtores de rodovias estivessem preocupados — como os projectistas de Los Angeles — com a *estética da velocidade*, procurando criar, com objectos válidos de comunicação visual, estradas, pistas, bifurcações e viadutos, que exprimam uma *ideia* de movimento rápido, seja qual for o seu uso real, necessariamente o sentido do que

estão a fazer mudaria da procura desatenta da função para o cultivo deliberado de um estilo de vida. Os construtores dessas estradas foram claramente motivados por um sentido do que seria viver com os produtos do seu trabalho; uma intimação prática mais vasta — por muito errada que se possa provar estar a sua visão subjacente da natureza humana — inspirou os seus cálculos.

Este conhecimento de como serão realizados os objectivos é essencial para a sua procura raciocinada e é uma forma de conhecimento que tanto é intrinsecamente prática (ao contrário do conhecimento teórico do meio para o fim), como incipientemente estética. Saber como uma coisa é, antes da sua experiência, ter uma apreensão imaginativa dessa experiência. A capacidade de participar imaginativamente em experiências futuras é um dos objectivos da educação estética e é apenas ao cultivar a discriminação presente, e o sentido presente do que é apropriado, que ela pode ser convenientemente conseguida. É esta educação estética que tem permitido aos homens construir estruturas e ruas, que têm permanecido agradáveis para além do expirar das suas intenções efémeras.

Está agora aberto o caminho para outro argumento. Pois a abordagem utilitária à arquitectura vai ter agora de responder às objecções, que na abordagem utilitária foram postas ao nível da moral e da política. Em especial, terá de se confrontar com a crítica radical e devastadora do individualismo, tal como foi apresentado por pensadores como Hegel, Bradley e Marx ⁽¹⁰⁾. É importante compreender a base dessa crítica, visto ela explicar mais claramente o que se entende pela indispensabilidade do gosto estético.

Nas secções da *Crítica da Razão Para* conhecidas como «Dedução Transcendental» e «Paralogismos», Kant argumentou contra a visão cartesiana do Eu — a visão do Eu como uma substância simples e imaterial — e também contra a teoria empírica do Eu como não sendo mais do que um «feixe» de impressões, crenças e desejos. Ele argumentou, contra esta última visão, que há, na verdade, uma unidade que constitui o Eu, para além da soma dos estados mentais, mas, contra Descartes, sustentava ser essa unidade «transcendental», mais uma pré-suposição de autoconhecimento do que uma conclusão dele, e, portanto, estritamente desprovida de qualquer conteúdo e incapaz de dar fundamentos à inferência feita por Descartes, a inferência de uma alma simples e imaterial. Em vários pontos, Kant sugeriu que o verdadeiro conteúdo dessa «unidade transcendental» está no conhecimento prático — conheço-me em acção, mas o que conheço não pode ser reformulado como uma espécie de proposição, crença ou apreciação. O conhecimento de mim mesmo como uma unidade é inseparável de um certo posicionamento em relação ao mundo, a posição, como se pode dizê-lo, de «tomar responsabilidade» pelos actos, sentimentos, percepções, etc., que designo como meus ⁽¹¹⁾.

Esta ideia tinha um interesse imediato para os filósofos bem sucedidos, levando imediatamente à teoria de hegeliana auto-realização. De acordo com a teoria hegeliana, o autoconhecimento, longe de ser o efeito de introspecções privadas, é, de facto, uma forma de actividade publicamente acessível, a

actividade de criar e de se ocupar num mundo público e de se chegar à experiência por si mesmo como parte desse mundo, como um ser racional entre outros (12). De acordo com esta visão, não pode haver autoconhecimento num mundo privado e não há autoconhecimento num mundo que não tenha a marca da acção humana. A teoria tem consequências imediatas para a filosofia da razão prática, pois é claro que a felicidade — a completa satisfação de um ser racional — só é possível se coexistir com suficiente autoconsciência, com uma consciência capaz de olhar para si mesma e para o mundo e dizer: para mim está bem. A felicidade requer, portanto, a realização do *Eu*; e, se a visão hegeliana é correcta, a auto-realização só é possível num mundo que tenha as marcas da acção humana. Uma consequência imediata desse pensamento foi a teoria marxista do trabalho alienado, do homem tratado de tal forma pelo ambiente que, não se encontrando em parte alguma fora de si mesmo, não se podia encontrar dentro de si mesmo. Num sentido muito real, sugeria-se, tem de faltar um *Eu* ao homem alienado — pelo menos num certo grau. (É um avanço essencial no pensamento de Hegel, que a posse de um *Eu* possa ser realmente uma questão de grau, que a unidade da autoconsciência possa ser «transcendental» sem ser inteira — um pensamento que está finalmente a ser entendido e discutido por filósofos analíticos (13)). O homem alienado não sabe literalmente o que está a fazer ou a sentir no seu trabalho diário, pois não pode submeter essa actividade a uma descrição que a torne um objecto significativo do esforço. Não tendo essa descrição, ele vê a actividade mais como exigida *dele* do que como originada *nele*. A sua actividade é a de um corpo no aperto de uma máquina, não a de um agente racional a produzir um sentido de valor. Aos seus olhos ele é o que pensa ser aos olhos do mundo — um meio, não um fim; um organismo, não um homem. E a cura da sua auto-alienação tem de ser também, portanto, uma cura desse mundo, do mundo que lhe impõe essa imagem. Só transformando o mundo no registo visível e tangível de coisas racionalmente procuradas, pode o homem encontrar nele um lugar para si próprio: sem esse lugar, não haverá um *Eu* para o ocupar.

Há muito de verdade filosófica nestas doutrinas — embora extraí-la toda esteja para além do intento da presente obra. Precisamente com este simples esquema em mente, contudo, podemos razoavelmente sugerir que é por causa da sua concepção empobrecida do *Eu* e da falha em reconhecer a força dessas reflexões idealistas, que a filosofia empirista e utilitária, que temos estado encobertamente a rejeitar durante toda esta obra, fez tão pouco progresso na compreensão da vida moral e na compreensão desse peculiar apêndice da vida moral que rotulámos de estético. Não pode ser suficiente descrever os seres humanos como feixes de desejos e a satisfação deles apenas como a realização de tantos desejos, quantos sejam compatíveis com a continuação da espécie satisfeita. Pois a satisfação de um ser autoconsciente não pode ser descrita nos mesmos termos que a satisfação de um animal e uma filosofia, que repetidamente se priva do vocabulário com que se pode fazer a distinção, priva-se também de qualquer compreensão séria do próprio assunto (14). Distinguimos

a satisfação de um desejo da satisfação de uma pessoa, um estado que implica permanência e penetração.

A reflexão autoconsciente deve fazer parte de qualquer concepção inteligível da vida humana. Não temos apenas os nossos desejos e objectivos, também sabemos que os temos e, ao sabê-lo, tentamos conseguir uma compreensão objectiva da sua origem e valor. Um ser autoconsciente é capaz de se ver a si mesmo tal como é e assim se deve ver, se quer ter uma ideia firme do que é satisfatório — que desejo deve ser encorajado ou suprimido. A própria felicidade está, portanto, na possibilidade de deliberação e reflexão autoconscientes e, na medida em que há um ideal coerente da liberdade humana, um ideal de qualquer coisa mais do que a mera perda do Eu na procura deste ou daquele desejo, ela consiste na responsabilidade que um homem pode assumir para sua própria realização, para a adopção em si mesmo dos desejos e objectivos a que atribui um valor durável. No simples modelo utilitário, a liberdade consiste na capacidade de satisfazer os desejos ⁽¹⁵⁾, seja qual for a sua origem e valor — e é com este conceito estéril de liberdade, que a noção individualista do Eu oculta uma profunda inadequação. Logo que um homem se interroga sobre qual dos seus muitos desejos deve começar a satisfazer, chega imediatamente a conclusões próprias da reflexão autoconsciente — conclusões de qual objectivo está certo procurar e qual está errado. É claro que para que isso seja possível, tem de haver um conceito do Eu como algo acima e por cima da totalidade dos desejos existentes. A apreciação da reflexão autoconsciente não é: faz isto, porque é o meio para o que queres, mas antes: quer isto, pois é nisso que está a satisfação. Um ser que pode fazer essa apreciação, tem de estar numa posição de se ver a si mesmo de fora de, por assim dizer, reflectir que um certo estado é desejável e outro não. Implícito nesse processo de reflexão autoconsciente está um posicionamento em relação ao mundo que é essencialmente anti-individualista, um posicionamento que implica ver-se a si mesmo como único, com realizações e satisfações que só podem ser descritas em termos de valores que transcendem a esfera do impulso individual. Os valores indicam o que vale a pena, não só para mim, aqui, agora, mas para qualquer pessoa. Eles forçam-me a voltar para mim próprio as atitudes de admiração e desprezo, que são aprendidas e transferidas da minha convergência com outros.

Nesta perspectiva de autoconsciência, a posse de um Eu não é uma questão simples. Não é reduzível à presença ou ausência de uma alma cartesiana, nem idêntica ao uso de símbolos, ou da linguagem, ou de qualquer outra forma específica de comportamento. O Eu, na teoria hegeliana, é construído como uma forma complexa de *actividade* social e existe precisamente na medida da sua própria descoberta; a felicidade e a liberdade estão nesse processo. Se a noção de «Eu» é a mais apropriada para usar aqui, não é tão importante como pode parecer: o que interessa é que devemos reconhecer que existe algo de indispensável ao bem-estar individual que não é considerado pela teoria utilitária da mentalidade e que isso não é completamente natural

(não é dado ao homem num «estado de natureza») mas é, pelo menos em parte, adquirido.

Ora uma característica importante dessa actividade de autodescoberta é o sentido do agente da sua própria continuidade no tempo. Desde as reflexões de Locke sobre a identidade pessoal ⁽¹⁶⁾, que os filósofos foram propensos a ver ligações profundas entre autoconhecimento e o conhecimento de si mesmo como prolongado no tempo. Em Kant e Hegel, esta ideia é vital à própria noção da experiência autoconsciente. Podemos ver agora, por que as suas doutrinas podem conter um elemento de verdade. Pois na visão empírica do Eu, o raciocínio prático está em risco de se converter numa simples questão de descobrir os meios para a realização dos desejos presentes. São apenas *esses* desejos que determinam o que é razoável para o agente, pois não pode ter um conhecimento sistemático dos desejos futuros e dos desejos passados só sabe se foram ou não satisfeitos. Esta é a imagem de um Eu, fechado no presente e é difícil ver por que princípio esse agente pode conceber o Eu presente e o Eu futuro como um e o mesmo, quando os objectivos e interesses de um permanecem tão impenetráveis para o outro. Para poder explicar inteiramente a continuidade futura, um homem tem de ser capaz, por exemplo, de reflectir sobre um estado de coisas que não deseja, e ser capaz de determinar que é também desejável: tem de ser capaz de tomar em conta, nas decisões do presente, questões que têm pouco ou nada que ver com os desejos do presente ⁽¹⁷⁾.

A auto-realização requer, então que o agente tenha um sentido real, no presente, da sua continuidade no futuro. As satisfações do futuro têm, de algum modo, de entrar nos cálculos do presente, mesmo que não sejam os objectos do desejo presente. Até ter conseguido esse equilíbrio entre ele num tempo e ele noutro tempo, vive como se se gastasse no momento presente. Mas o que torna possível consegui-lo? Na visão idealista, a arte e o impulso estético, desempenham um importante papel no processo de «se alongar» para o mundo objectivo. A visão ganha apoio pela nossa reflexão sobre a arte de construir. O processo de «auto-realização», de sair da prisão do desejo imediato, é uma espécie de passagem do sujeito para o objecto, um tornar público e objectivo o que, de outro modo, é privado e confuso. Mas um homem só pode pôr os pés na escada da auto-realização quando tiver uma percepção da segurança dela e isso não se pode obter por decreto subjectivo. Tem primeiro de se sentir à vontade no mundo, com valores e ambições que sejam partilhados. Tem de ser capaz de perceber os fins dessa actividade, não em si mesmo mas fora de si mesmo, como objectivos próprios de um mundo público, dotados de uma validade maior do que a validade da mera escolha «auténtica». Considere-se, por exemplo, a paixão do desejo erótico, um impulso que tem vida no presente imediato e que, concebido no nível animal, possui uma urgência que não é negada. O idealista — e não só o idealista, a acreditar pelo famoso soneto de Shakespeare sobre este tema ⁽¹⁸⁾ — consideraria a procura do desejo erótico, no seu estado natural e destemperado, como uma turbulenta perda do Eu, uma constante mudança de um impulso

para outro, sem satisfação para além da gratificação momentânea do desejo e sem reflexão sobre o seu maior significado ou valor — tudo isso queria dizer Shakespeare ao referir-se ao «dispêndio de espírito numa perda de vergonha». Na sociedade humana, esta agitada procura de gratificação é traduzida em formas e rituais elaborados — formas de dança, canção, corte e casamento — que, precisamente porque têm origem em valores e concepções partilhadas, se dirigem, não a uma paixão momentânea, mas à apreensão de um Eu durável. Ao indivíduo é dada uma imagem de auto-realização que se impõe apesar da urgência do impulso presente e, portanto, em certo sentido, lhe dá uma liberdade que, ao render-se ao impulso, é negada. É-lhe dada uma intimação de paixões que transcende os motivos presentes; a escolha não é só de gratificação, mas de algo mais propriamente descrito como uma maneira de ser, uma forma de vida. As instituições da corte (e o tipo de auto-reflexão que requerem) transformam a paixão numa espécie de actividade racional, pela qual o sujeito se distancia, em certa medida, da necessidade presente e na qual acaba por também ver envolvida a auto-realização. É através dessas formas e convenções, que o amor se transforma, no sentido platónico, numa forma de conhecimento — conhecimento do Eu e do outro, como criaturas com uma realização, que ultrapassa a realização do desejo.

O exemplo é característico do processo de auto-realização e indica o modo como a escolha séria de um futuro pode ser impossível sem a passagem do privado para o público, do impulso para a cerimónia, da norma individual para a social que o idealista coloca no centro da ordem moral. Dar todas as razões para aceitar a necessidade dessa passagem não é possível aqui. Mas essas reflexões, como fui capaz de indicar, devem certamente apontar para a fraqueza filosófica do individualismo e da moralidade utilitária que dele deriva.

Mas agora, é claro, podemos dar um sentido adicional à perspectiva de que a apreciação estética é um factor indispensável na vida de todos os dias. O processo de auto-realização só é possível quando o mundo reagir à minha actividade, quando me reflectir uma imagem da minha verdadeira realização. O sentido estético, como o descrevemos, dedica-se precisamente à tarefa de dotar o mundo de uma ordem e significado desse tipo. Não só o homem que constrói, mas o homem que vive com o produto, têm de ver o edifício em relação a eles próprios, como uma parte objectiva de um processo de *interacção* com o mundo; nesse processo, a sua humanidade pode ser refutada ou confirmada. Todo o homem tem uma necessidade de ver o mundo que o rodeia em termos das exigências mais vastas da natureza racional; se o não puder fazer, tem de estar perante ele numa relação «alienada», uma relação baseada no sentido de que a ordem pública resiste aos significados com que a sua própria actividade procura preenchê-la. Ora, um edifício *meramente* funcional não se presta à imposição de um significado público. Está no mundo como um *ego* individualista, procurando os seus próprios objectivos pelo desafio, ou pela indiferença, aos objectivos dos outros. E é assim que o observador o vê ou compreende — não tem mais vida ou realidade do que as

intenções individuais que lhe deram origem e não contém uma intimação de um mundo objectivo de valores, para além da procura dos desejos limitados. Ao vê-lo sob esse aspecto — como uma manifestação de individualismo arquitectural — o observador vê o edifício como estranho a si próprio. Por outro lado, um edifício que responda ao seu sentido estético, que lhe estenda um convite a compreender e identificar, esse edifício proporciona-lhe ao mesmo tempo uma intimação de uma ordem pública, de um mundo sensível a valores objectivos, um mundo em que o indivíduo se realiza e não se gratifica apenas. Se não se encontrar cercado por esses edifícios, edifícios que têm a marca da procura do «apropriado», que é o contraste da procura raciocinada de finalidades, um homem tem de ver o mundo como estranho e hostil. Embora possa identificar nesse mundo os objectivos individuais de pessoas individuais, não consegue encontrar rastos de qualquer coisa maior do que a soma deles. Inevitavelmente, será forçado a ver-se nesses termos, como um indivíduo entre outros, lutando na selva da gratificação, com pouco sentido do que aí conseguirá.

Como um exemplo, considere-se a rua. A nossa compreensão estética da rua abarca uma relação entre interior e exterior, entre conteúdo e fachada. Aí vemos edifícios, como vemos gente, com um lado público e um privado. Há a parte que se vira para fora, para o mundo, e há a parte de dentro, a parte doméstica, privada, idiossincrática. Os edifícios públicos, como as pessoas públicas, têm um Eu, em que cada canto pode ser invadido, pelo menos pelos que têm as relações certas. Os edifícios domésticos podem ser impenetráveis, como a escura porta do Nubiam Arab. Em todo o caso, a rua deve reflectir o desejo de uma ordem pública vulgar, sendo a fachada um reconhecimento dessa ordem; em parte alguma isso é mais aparente do que nas ruas e terraços das nossas cidades georgianas e nas irregularidades humanas do verdadeiro barroco. Mesmo no exuberante desabrochar do estilo «individual» na época vitoriana, em que o gótico bem-vestido, o clássico paladiano, aquilo a que se pode chamar «barroco grego», e todas as outras misturas de mil e uma tradições decorativas lutavam pela preponderância no mercado livre da exibição, mesmo esse glorioso ecletismo não extinguiu o desejo de um alinhamento público, um delicado acotovelar, com vista a uma rua vulgar finamente exemplificada, em certa medida, por muito da Rua Fleet e da Chancery Lane. É isto também que explica o sentido de ultraje de Pugin diante da falsa fachada, que considerava (não vendo as muitas subtilidades da relação entre interior e exterior, mantendo, como o fazia, um mórbido sentido cartesiano de ambos) apenas como uma hipocrisia construída. E é isto que explica a desolação que se sente diante da realização do mais louco de todos os esquemas utópicos, o complexo habitacional planeado como aberto, onde as ruas são substituídas por espaços vazios donde surgem torres, torres que não têm nem a marca de uma ordem comunal, nem qualquer registo visível da casa individual, e demonstrando em todos os aspectos o triunfo do individualismo colectivo, em que tanto a comunidade, como o indivíduo são abolidos. Não menos perturbadora é a atitude, que vê as ruas como meras vias através de uma

«*cité radieuse*», em que os edifícios voltam as costas, ou (visto serem concebidos habitualmente sem quaisquer «costas» a voltar) contra a qual os edifícios se sustentam como rochas ou vidro brilhante, espectaculares, luminosos e frios. É certamente absurdo pensar no ultraje popular diante dessas coisas, como sendo mais uma «questão de gosto», do que uma reafirmação do sentimento moral ofendido.

Estes pensamentos devem levar-nos a perceber um outro aspecto em que o estilo é necessário. Pois a ordem pública, que descrevemos, não é *dada*: é conseguida e conseguiu-la, depende de ser reconhecida. Não há ordem pública até os homens a poderem ver. Mas esse reconhecimento, porque tem de ter lugar em cada dia e hora, durante o decurso de um activo e distraído comércio, necessita de algo como o vocabulário repetível, formas reconhecíveis, pormenores interessantes que descrevemos no capítulo anterior. A tarefa moral, que deduzimos da nossa «estética da vida de todos os dias», não pode ser realizada por qualquer lapso na originalidade, na procura da «experiência envolvente» que é tantas vezes proposta como o único ideal sério da arte. A auto-expressão mais não é do que a tentativa do individualismo para se perpetuar na esfera estética. É claro, ninguém duvida que a compreensão estética requer um tipo especial de liberdade; mas a liberdade tem o sentido que lhe é dado nas adequadas palavras de Spinoza: a «consciência da necessidade» ⁽¹⁹⁾. O arquitecto tem de ser limitado por uma regra de obediência. Tem de traduzir a sua intuição em termos que sejam publicamente inteligíveis, tem de unir o edifício a uma ordem que seja reconhecível não só pelo perito, mas também pelo homem vulgar não instruído.

Pode perguntar-se até que ponto as minhas observações reiteram ou confirmam a posição hegeliana que descrevi no final do capítulo 6. Certamente que Wölfflin reconheceu no aspecto estético da arquitectura o tipo preciso de representação pública da vida humana que tentei descrever. Contudo, ele relacionou os *Lebensgefühlen* com formas arquitecturais expressas com uma apreensão intuitiva da forma e do movimento do corpo humano. Ora é óbvio que as formas arquitecturais usam expressões humanas; as suas divisões, como as das colunas clássicas, correspondem muitas vezes à nossa anatomia; parecem «andar», «dançar», «estar de pé» em posturas humanas, representar-se como corpos. Não foram necessários os refinamentos do hegelianismo para tornar possível esta observação. A ideia está em Vitruvius e Alberti e é reiterada, por exemplo, pelo teórico do século dezoito, Le Clerc, que escreveu no seu *Traité d'Architecture*:

Vitruvius... mantém que a coluna dórica, sendo composta segundo o modelo de um homem nú, forte e musculoso, parecendo um Hércules, não devia ter base — pretendendo que a base de uma coluna é o mesmo do que um sapato para um homem. Mas devo confessar que não posso considerar uma coluna sem uma base ao compará-la com um homem, mas, ao mesmo tempo, sou mais tocado pela ideia de uma pessoa sem pés do que sem sapatos... ⁽²⁰⁾

uma passagem citada com considerável aprovação por Sir William Chambers. Mas devem distinguir-se essas observações (ligeiramente cómicas) dos pensamentos que aflorai. Dizer que a arquitectura é vista em termos de uma percepção do corpo humano, é dizer algo de muito ambíguo, até se tomar claro se nos referimos ao corpo como organismo, ou ao corpo como expressão do Eu. Wölfflin, ao identificar os *Lebensgefühle* com experiências específicas do corpo, tornou claro que incluíam nessas experiências todos os valores culturais e racionais que o corpo é capaz de transmitir. Para ele, o corpo humano estava tão longe de ser visto sob o aspecto de mero «organismo», como qualquer obra de arquitectura. Adrian Stokes, pelo contrário, tenta usar a doutrina para referir a arquitectura (como refere o Eu) a experiências que são decididamente orgânicas — as experiências pré-racionais da criança ao peito. Gostaríamos de dizer — sim, há essas experiências, mas porque é que a importância delas há-de ser mais do que causal? Porque é que hão-de dar um paradigma? Só experimentamos um corpo na maneira de ver de Stokes; todos os corpos que encontramos mais tarde na vida são, portanto, vistos sob o aspecto de mamar? (Se acredita nisso, então acredita em tudo.) A visão de Wölfflin, pelo contrário, dá ênfase ao corpo humano não como organismo, mas (para usar uma frase hegeliana) como expressão do espírito. (O que não implica que corpo e espírito sejam duas coisas separadas.) O corpo humano, visto como pessoa, usa, na superfície, nos movimentos, gestos, expressões, hábitos e vestuário a mesma insígnia de actividade racional com que nos consolamos em arquitectura.

Contudo, construir a analogia do corpo dessa maneira é também mostrar quão pouco isso faz progredir a nossa compreensão. É apenas porque vemos que a actividade de construir pertence ao processo de auto-realização que há uma correspondência significativa entre arquitectura e a forma humana. Argumentei que a correspondência de uma parte com outra, evidente na arquitectura bem sucedida, é também uma correspondência entre interior e exterior. Surge porque podemos ver materiais inertes dotados de impulsos que têm origem em nós; ao executarmos esses impulsos em arquitectura, «realizamos» uma concepção de nós próprios, não como subjectividades isoladas, mas como seres autoconscientes com uma identidade durável num mundo público. Esse processo de auto-realização pela construção pode ser descrito de uma forma independente. E é apenas porque pode ser descrito de uma forma independente que a profunda relação entre a arquitectura e as posturas do corpo humano (o corpo humano construído como auto-expressão) se pode entender. Não é, portanto, a relação com o corpo que *explica* o que vemos — não, isto é, a não ser que reduzamos toda a teia de experiência racional aos paradigmas subconscientes da escola freudiana.

O leitor espera talvez que extraia dos meus argumentos alguns preceitos para o construtor, pois tentei situar a actividade da arquitectura tão centralmente na ordem moral para manter a pretensão de objectividade, de que a apreciação estética está imbuída. E, ao fazê-lo, reivindiquei o estilo na

construção. Contudo, insistir na necessidade de estilo é não dar regras ou fórmulas para o seu exercício. Nada mais temos do que a sugestão daquilo em que consiste a boa arquitectura. Chegámos a um sentido de uma profunda conexão, *a priori*, entre compreensão moral e estética; mas não temos uma regra com que traduzir esse sentido num cânone crítico. Nem isso é surpreendente. Pois, se reflectirmos sobre as considerações aristotélicas que nos ocuparam anteriormente, temos certamente de vir a reconhecer que as razões para o valor do gosto não são critérios para o seu exercício: não emitem regras de discriminação crítica. Como tentei mostrar no capítulo 6, a tentativa de traduzir uma teoria freudiana do valor da arquitectura num método crítico estava condenada a falhar: e podiam apresentar-se considerações similares para mostrar que não podia haver uma crítica «hegeliana» estabelecida pela teoria hegeliana do valor. É uma marca de moralismo na estética procurar traduzir a natureza moral do gosto estético numa *fórmula*; o que persuadiu Pugin de que *era obrigado* a construir no estilo «indicado», e que persuadiu os defensores do movimento moderno da impecabilidade moral, na verdade, da necessidade moral da sua tarefa ⁽²¹⁾. Mas esta conexão da moral com *critérios* estéticos é uma fantasia. A tentativa de forçar a conexão, de traduzir o sentido moral em padrões estéticos, sem primeiro reconhecer a medida de autonomia que a compreensão estética tem sempre de preservar, essa tentativa é mera ideologia sem força persuasiva. Pois, enquanto os valores estéticos contêm uma intimação do sentido moral (o sentido de nós próprios como seres sociais, ligados a uma ordem maior do que nós), os valores morais não contêm, por seu lado, qualquer intimação da sua encarnação estética. (É por isso que há boas pessoas com um gosto horrível.) A encarnação da verdade moral na forma arquitectural é uma realização a ser ganha novamente pelo construtor nas circunstâncias variadas do dia-a-dia, trabalhando sempre com um olhar na necessidade e outro na tradição visual de onde deriva o seu sentido estético.

No entanto, não devemos ser cépticos. Pois, se pudermos elaborar uma teoria objectiva do valor do gosto estético, teremos *alguma* base para traduzir as nossas apreciações críticas acumuladas num *ideal* arquitectural. Saberemos que tipo de coisa estamos a procurar na arquitectura e que tipo de estilo pode servir para o frustrar ou favorecer. Por exemplo, podemos dizer, pelo menos, que certos traços de boa arquitectura, embora possam não ser *necessários* em todos os estilos bem sucedidos, têm uma relação com o sucesso arquitectural que está longe de ser accidental. Talvez seja apropriado acabar com uma nota de especulação, que diz respeito ao valor perene de duas características distintivas dos edifícios do passado.

Primeiro, o uso de molduras. O hábito da moldura, onde fortes horizontais e ângulos agudos são gravados com paralelas, sublinhados com sombras, apontados e realçados numa variedade aparentemente infinita de maneiras, não é um traço accidental dos estilos bem sucedidos que conhecemos. As molduras desapareceram de muita da arquitectura moderna (sobrevivendo residualmente na arquitectura de Mies e no uso que fez de paralelas muito próximas na Farnsworth House). E, no entanto, é um modo óbvio e inteligível de dar

riqueza a um espaço ou linha: pelas molduras, as linhas podem ser agudizadas ou suavizadas, realçadas ou veladas, postas em descanso ou movimento — resumindo, podem ser articuladas de modo que se prestem à acumulação de significado. Um arquitecto que dispensa as molduras, tem de encontrar um substituto eficaz; doutro modo, está em risco de dar a todas as linhas no edifício uma aparência, que é forte e sem fim, tão fria e abstracta como uma prova matemática.

Segundo, a divisão entre interior e exterior, e o consequente investir de significado arquitectural numa fachada construída. A fachada é a face do edifício: é o que «fica» diante de nós; usa a expressão do todo. No movimento ascendente das linhas numa fachada, sentimos a força moral da postura humana. E, no entanto, mais uma vez, parece que essa lei da composição arquitectural foi posta de lado, mantida em suspenso ou confusamente ignorada. A mudança resultou, em parte, do uso do cimento armado, a consequência estética que foi correctamente antecipada por Le Corbusier em *Vers une Architecture*:

O cimento armado trouxe uma revolução à estética da construção ... suprimindo o telhado e substituindo-o por terraços ... estas regressões e recessões vão ... levar a uma peça de meias luzes e pesadas sombras, com a acentuação a decorrer não de alto para baixo, mas horizontalmente, da esquerda para a direita (22).

E, no entanto, por que temos de aceitar essa proliferação do movimento horizontal, que parece tão inimigo da projecção para o exterior do Eu numa forma? Não é decerto um acidente, que gostemos de ver os nossos edifícios *de pé* diante de nós (ver Figura 90), se derivamos a nossa concepção de unidade e humanidade na construção do nosso próprio sentido do Eu. Nem é um acidente gostarmos de ver uma rua formada por uma série de fachadas, ou a brutal «rua no ar» (23) nos parecer um substituto visual inadequado para os bairros de costas-com-costas que a precederam.

Um engenhoso arquitecto moderno, reconhecendo os valores implícitos na fachada clássica, os valores de coisa pública, ordem e a representação sentida da vida humana, tentou responder à objecção. Tentou demonstrar que a fachada pode ser, por assim dizer, dissolvida e reconstituída como uma série de planos, postos sobre vigas em plataformas; vistas de baixo, elas apresentam nesses encaixes a mesma acumulação ascendente de pormenores que a fachada clássica e, no entanto, vistas frontalmente, não apresentam uma fachada, sendo penetradas a todos os níveis pelo movimento horizontal da vida humana.

Pode ficar-se céptico em relação à tentativa. Uma fachada dá a um edifício uma postura independente, um significado de que *não* é meramente retirado da actividade que contém. A comoção visível dos ocupantes não dá mais humanidade a um edifício do que o movimento dos vermes dá vitalidade a um cadáver. A alma de uma coisa é da sua essência; não pode ser simulada, tomada ou roubada de uma fonte estranha. Um edifício sem uma fachada não é



FIGURA 90: S. Maria in Campitelli, Roma, fachada

apenas um edifício sem face — é um edifício sem expressão e, portanto, um edifício sem vida. Assim, pelo menos, podia ser argumentado.

Mas vamos admitir que a questão é muito difícil: pelo menos vemos que perdeu um pouco do seu ar de «subjectividade»; a questão da fachada, por muito difícil que seja resolvê-la de uma maneira agradável tanto para a engenharia moderna como para o sentido estético, é uma questão que é acessível ao pensamento racional. Essas questões estéticas vitais, embora não possam ser estabelecidas por legislação, podem aproveitar-se de pensamentos e percepções que todos os seres racionais podem ser levados a partilhar. O arquitecto a que me referi — Sir Denys Lasdun — admitiu que o seu

tratamento do plano horizontal é uma tentativa de *reconstituir* algo, cujo valor não pode pôr em questão. Tal como escreve:

todas estas as ideias voltam às lições perenes da Grécia. Há uma tentativa... de recuperar, de alguma pequena forma, a rara relação recíproca que (os gregos) conseguiram entre forma geométrica, assento e espírito do lugar — um sentido de pertencer ao tempo, lugar e pessoas e de estar à vontade no mundo (²⁴).

Como Lasdun, começámos por ver que a realização representada pela tradição clássica, a tradução da exigência estética numa linguagem acordada e flexível de sinais, uma linguagem que facilita em qualquer conjuntura a projecção para o exterior e a realização do Eu, não é apenas um objecto passageiro de respeito, uma especialidade temporária no enigma do gosto, mas, pelo contrário, a perfeita representação de tudo isso é boa na construção e é tudo o que a construção contém em termos de decência, serenidade e restrição. Mas talvez seja melhor deixar ao leitor a dedução das nossas reflexões de uma apologia apropriada para o seu estilo favorito. Que ele rejeite apenas a superstição de que qualquer estilo, ou qualquer ausência dele, também serve.

TERCEIRA PARTE

RESUMO

Nesta obra cobri um grande número de temas de filosofia e teoria arquitectural e, restringido em todos os pontos pelas exigências de pôr em contraste disciplinas, torci ou afrouxei, muitas vezes, a discussão. Junto, por isso, este breve resumo para os que se perderam, bem como para os que não ficaram convencidos com meu raciocínio.

O *capítulo 1* explorou o conceito mais em moda, mas talvez o menos importante na estética, o conceito de arte, tal como ele se formou sob a pressão do pensamento romântico e pós-romântico. Tentei mostrar como é inadequado este conceito — e distinções, como aquela entre arte e ofício, que se pensou que o clarificavam — para a discussão da arquitectura. Como todas as artes decorativas, a arquitectura deriva a sua natureza não de uma actividade de representação ou gesto dramático, mas de uma preocupação de todos os dias em arranjar bem as coisas, uma preocupação que tem pouco que ver com as intenções artísticas da teoria romântica. A minha tese foi ser o sentido estético uma parte indispensável dessa preocupação e ser a «estética da vida de todos os dias», daí resultante, tão susceptível de emprego objectivo, como qualquer outro ramo da razão prática.

A discussão que se seguiu, dividiu-se em duas partes; cada uma delas começou num tom baixo e continuou para um mais alto. A primeira parte apresentou uma teoria da experiência da arquitectura, enquanto a segunda parte aplicou essa teoria à prática e crítica arquitecturais. Finalmente, a conclusão reuniu os fios do argumento e respondeu à pergunta posta pela introdução, a questão do valor da apreciação estética na actividade da construção.

O *capítulo 2* começou por explorar a tentativa de separar a estética da arquitectura, de ver as preocupações estéticas como subordinadas a um objectivo mais importante. Nesta perspectiva, a arquitectura é vista como uma espécie de «resolução de problemas» e a beleza como, no melhor dos casos, uma consequência, e certamente não um objectivo, da solução ideal que o

arquitecto requer. Argumentei que essa abordagem, que pretende muitas vezes ser a única «razoável», apenas mostra uma confusão sobre a natureza da razão prática: o leitor foi, portanto, introduzido na filosofia da acção racional que foi elaborada em capítulos posteriores. Isso mostrou que há qualquer coisa que não é tida em conta por essa abordagem «racionalista» da arquitectura, qualquer coisa que, longe de ser secundária, é o ingrediente mais importante no esforço do arquitecto. Sugerí por tentativas (e mais tarde tentei provar) que, o que é deixado de fora, é a experiência estética e os valores, que essa experiência implica.

Mas o que é essa experiência «estética»? Como é exercida, qual é o seu objecto e por que é ela guiada? O capítulo 3 continuou a considerar certas doutrinas influentes que dizem respeito à natureza da construção, doutrinas que tentam descrever a experiência da arquitectura em termos de uma concepção da essência das formas arquitecturais. Cada doutrina depende da elaboração de um conceito dominante — função, espaço, significado histórico, proporção — e argumentei que cada conceito é inadequado ao objectivo declarado. O capítulo destinou-se a minar parte da retórica intelectual da teoria arquitectural e também preparar o caminho para uma concepção positiva. Incidentalmente emergiu que as teorias, que, desde o princípio, rodearam e deram apoio ao «movimento moderno» na arquitectura, são intelectualmente vazias.

O capítulo 4 apresentou uma exposição positiva da experiência da arquitectura e introduziu na estética um dos conceitos mais importantes, o conceito de imaginação. Comecei por distinguir a experiência da arquitectura da experiência meramente sensitiva, mostrando que, no primeiro caso, a experiência é informada por e expressiva de um pensamento ou conceito. Mas há duas formas pelas quais a experiência e o conceito se podem combinar: a percepção literal e a imaginação. Mostrei que, na experiência da arquitectura, é a imaginação que prevalece. Isto não significa apenas que a experiência arquitectural é inerentemente interpretada, mas que pode ser modificada pela discussão, permanece livre de preconceitos de tipo literal e adquire um estatuto completamente diferente do da percepção vulgar, nomeadamente, o estatuto de um símbolo. Continuei a aplicar a teoria, mostrando que podemos agora descrever a unidade da nossa experiência da arquitectura e a unidade sentida do seu objecto. Tornou-se possível também distinguir a construção do ornamento e mostrar que o contraste romântico entre o mundo sublime da imaginação e o mundo mesquinho do gosto é totalmente errado. É porque a experiência da arquitectura é imaginativa, que a arquitectura pode ser julgada boa ou má. É por causa da discriminação estética, que a experiência imaginativa adquire interesse e significado.

O capítulo 5 continuou a analisar a noção de gosto ou apreciação estética. Argumentei que, na experiência imaginativa, a reflexão raciocinada, a escolha crítica e a experiência imediata são inseparáveis. Tentei mostrar que, no exercício do gosto, a experiência é transformada num sinal de valores mais profundos, por ser posta em relação com processos de reflexão crítica e

comparação, processos que podem ser completamente inexplicitos, mas que informam a percepção do olhar sensitivo normal. Mostrei como a experiência, a razão e a preferência, punham restrições separadas na apreciação estética. Apesar disso, contudo, a apreciação estética mantém um ideal de objectividade e, além disso, uma continuidade com a vida moral. Tornou-se claro que a experiência estética é não só uma peculiaridade de seres racionais, mas também uma parte essencial da sua compreensão, tanto de si mesmos como do mundo que os rodeia. É inevitável, portanto, que comece a criticar o seu objecto e que tente encontrar no objecto uma premonição de uma ordem moral real e objectiva.

A discussão chegou a um ponto de viragem. Tentei descrever a experiência da arquitectura de forma tão compreensiva quanto possível e mostrar que não pode ser separada do exercício do gosto estético. Apresentei também uma teoria da natureza do gosto, uma teoria que mostra que toda a experiência arquitectural contém a insinuação de uma validade objectiva, de um verdadeiro padrão crítico, de uma maneira certa e errada de construir. A discussão na II Parte adoptou essa sugestão. Comecei, de uma forma simples, por explorar certas teorias críticas, teorias que pretendem dar um método geral de decifrar e compreender as formas arquitecturais e, portanto, um modo de proceder geral para avaliar os edifícios.

O capítulo 6 considerou a análise freudiana e marxista, juntamente com alguns dos seus antecedentes intelectuais. Ambas estas teorias pretenderam dar métodos para a compreensão não só da actividade artística, mas de cada uma das outras actividades humanas. Além disso, ambas as teorias conseguiram uma importância crítica considerável e levantaram questões que se devem responder com alguma teoria satisfatória do gosto estético, questões sobre a relação entre crítica e análise psicológica, entre apreciação estética e moral ou política. Sugeri que, de facto, tanto a análise freudiana como a marxista, são grandemente irrelevantes para a compreensão da arquitectura, sendo ambas generalizadas para além do ponto onde a significação estética expira, ou então devotadas a uma falsificação sistemática da experiência arquitectural, de forma a apresentarem uma ilusão de método crítico. Ambas, contudo, contêm um resíduo de verdade, que tentei descrever.

O capítulo 7 explorou outra importante sugestão, a de que a arquitectura é uma linguagem, ou qualquer coisa como uma linguagem, e pode ser entendida de acordo com isso. Discuti as influentes teorias «semântica» e «semiológica» da arte, teorias que consideram toda a arte e arquitectura como formas de simbolismo quase linguístico. Estas teorias provaram ser vazias, não tendo base teórica nem aplicação crítica. Começou a ver-se que o «significado» escondido na compreensão estética é, de algum modo, *sui generis* e também que é talvez mais óbvio e está mais à superfície do que os defensores desses «métodos» críticos estão preparados para contradizer. Contudo, qualquer coisa ficou da analogia com a linguagem. O conceito de uma «sintaxe» arquitectural foi rejeitado juntamente com o da «semântica» arquitectural. No entanto, um sentido da realização ordenada do significado, mais do que a sua acumulação

ao acaso, ficou como a principal característica da arquitectura, como de toda a empresa estética, e é essa característica, que continuei a descrever.

O *capítulo 8* começou por levantar de novo os problemas intelectuais postos na I Parte. Explorei os tipos de «significado» que são objectos próprios da compreensão estética e discuti dois importantes conceitos na estética, os conceitos de representação e de expressão. Tentei mostrar que o primeiro não se aplica à arquitectura, enquanto o segundo se aplica apenas num sentido especial, num sentido que cria uma importante distinção entre arte boa e decorativa. Viu-se que não há um modo simples de analisar a relação entre um edifício e o seu «significado» e que o processo de ligação entre os dois deve ser descrito mais genética do que analiticamente. Voltei, portanto, a minha atenção para a exploração da génese da apreciação estética na prática do construtor e a maneira como forma e significado se associam.

Esse ponto foi perseguido no *capítulo 9*, onde se argumentou que a compreensão estética é inseparável de um sentido do pormenor e que todos os conceitos máximos empregues nele — os conceitos do apropriado, do proporcionável, do expressivo, do belo — têm o significado do exercício desse sentido. Implícita no argumento estava uma exposição do que se entende por termos como «certo» e «errado» na discussão estética e uma sugestão de onde reside a objectividade da apreciação crítica. Tornou-se claro que o estilo é um auxiliar indispensável do conhecimento arquitectural e que um cultivar dum sentido de apropriado no pormenor é imensamente mais significativo do que qualquer procura da «proporção» ou da «forma» puras. Também se tornou claro que só certas abordagens da forma e do detalhe respondem às exigências do sentido estético e que essas abordagens levam todas para longe de modas prevalentes, para um estilo «clássico» mais seguro.

A defesa do classicismo (classicismo não no sentido histórico, mas num sentido mais compreensivo) foi adoptada de novo no *capítulo 10*, onde a questão fundamental da relação entre o estético e o moral foi explorada. Reuni os fios da discussão prévia e voltei às questões levantadas nos dois primeiros capítulos mostrando que é, de facto, o sentido estético, que é deixado fora de consideração nas abordagens racionalistas aí consideradas e que é o sentido estético que pode transformar a tarefa do arquitecto, da cega procura de uma função incompreendida, num verdadeiro exercício de senso comum prático. A tentativa de subordinar os padrões estéticos a uma função anuladora, ou à «rectidão moral» de um estilo, mostra uma confusão, que é intelectual e moral. Mostrou-se que a confusão derivava de certas interpretações falsas muito divulgadas, quanto à natureza da acção humana. Estas, por sua vez, reflectem uma falsa concepção do Eu, uma concepção que penetrou a teoria e a prática da arquitectura, desde o começo do movimento moderno. Uma verdadeira compreensão do Eu leva-nos a manter, não só o primado dos valores estéticos, mas também a objectividade, que implicitamente pretendem. Foi possível chegar a uma concepção do raciocínio crítico, raciocínio que é, ao mesmo tempo, estético e moral, mas que permanece, por tudo isso, livre da mácula do moralismo. Fomos levados por tentativas a concluir que certos modos de

construir estão certos e outros (incluindo muitos, que são correntemente praticados) estão errados.

NOTAS

CAPÍTULO I INTRODUÇÃO: O PROBLEMA DA ARQUITECTURA

(¹) A divisão de Kant é exposta nas três grandes críticas: *A Crítica da Razão Pura* (2ª. ed. em 1787), em que explora a natureza e os limites da compreensão humana e os princípios fundamentais da investigação empírica; *A Crítica da Razão Prática* (1788), que expõe um sistema de moralidade; e *A Crítica do Juízo* (1790). A última, dedicada à estética, é a menos acabada das três Críticas. No entanto, estabeleceu um fundamento para todas as principais teorias idealistas e as doutrinas nela contidas reaparecem em Herder, Schiller, Schopenhauer e Hegel, modificadas e dilatadas em desenvolvidas filosofias da arte. A segunda parte da *Crítica do Juízo*, que se ocupa do pensamento teológico (a capacidade geral de ver e compreender os fins das coisas, como posso ver o voo nas asas de um pássaro), contém passagens que indicam que Kant também teria desejado reafirmar a conexão entre a apreciação estética e a razão prática.

(²) Essa explicação é apresentada por Adrian Stokes, cujas teorias são discutidas em extensão no capítulo 6. Veja-se especialmente *Smooth and Rough* (Londres 1951), reimpresso no volume 2 de *The Critical Writings of Adrian Stokes*, ed. L. Gowing (Londres 1978).

Para um exemplo de explicação psicológica na estética arquitectural, que tenta confiar nas pretensões científicas da psicologia «empírica», ver M. Borissavlievitch, *Les Théories de l'architecture*, e *Esthétique de l'architecture* (ambas de Paris, 1926). Esta obras contém úteis resumos das últimas teorias psicológicas do século dezanove, em especial dos psicólogos introspeccionistas, Lipps, Volkelt e Wundt, mas nenhuma delas dá uma contribuição séria nem para a ciência, nem para a filosofia do projecto, visto partirem da falsa suposição de que há uma certa «sensação» estética identificável e de que a única tarefa da estética científica é analisar a sua natureza e causa. Quanto a outros trabalhos, não directamente aplicados à arquitectura, ver T. Munro, *Scientific Methods in Aesthetics* (Londres, 1928); J. Bullough, «Physical Distance», *British Journal of Psychology* (1928), em que uma importante doutrina filosófica é estranhamente apresentada como uma observação psicológica; R. M. Ogden, *The Psychology of Art* (Londres, 1937); e K. Koffka, *Problems in the Psychology of Art* (Nova Iorque, 1940), uma aplicação à apreciação estética da ideia de uma «boa gestalt». Nenhuma destas obras representa uma contribuição de peso para a ciência ou para a filosofia. Na verdade, penso que é justo dizer que a estética empírica ainda tem de encontrar a descrição inicial da sua matéria sem a qual não pode continuar. Os interessantes resultados — como a suposta descoberta da «empatia» ou «Einfühlung» por Volkelt e

Lipps — parecem ser doutrinas filosóficas mascaradas de observações empíricas e o verdadeiro teste da sua adequação não é empírico, mas conceptual.

(³) O ceticismo da distinção entre ciência e filosofia surge da tradição do pragmatismo americano, lançado por C. S. Peirce, no século dezanove, mais recente e eficazmente exposto por W. V. Quine em *From a Logical Point of View* (Cambridge, Mass., 1953), e *Word and Object* (Cambridge, Mass., 1960). Quine argumenta que a distinção entre verdade conceptual e científica não tem uma base satisfatória e que, na verdade, falar de «conceitos» é confuso e dispensável. Embora tenham existido sérias tentativas de responder aos argumentos de Quine (nomeadamente por H. P. Grice e P. F. Strawson, «In Defense of a Dogma», *Phil. Rev.* de 1956; e M. Dummett, *Frege, Philosophy of Language*, Londres, 1973, cap. 17), os próprios argumentos têm uma tenaz persistência que se recusa a acalmar. Já não é possível assumir com confiança que a própria esfera da filosofia pode ser definida sem controvérsia. O ataque quineano aos «conceitos» do filósofo analítico aplica-se igualmente ao «conteúdo noemático» que é o candidato favorito dos fenomenologistas para verdadeiro objecto da compreensão filosófica.

(⁴) Os argumentos em prol da teoria de que um estado mental e o seu objecto estão essencialmente relacionados e foram recentemente enumerados por A. J. Kenny, *Action, Emotion and Will* (Londres, 1963). A doutrina é antiga, e foi-lhe dada uma boa elaboração por São Tomás d' Aquino, em *Suma Theologiae*, 1a, 2a, que continua a ser o tratado filosófico mais sistemático e convincente sobre a natureza da emoção. Ver também a exposição (agora clássica) de F. Brentano em *Psychology from an Empirical Standpoint* (1874, trad. de L. McAlister et al., Londres, 1973), um livro que proporcionou alguma inspiração à fenomenologia moderna. A ideia de que um estado mental tem um objecto, é referida por vezes como a ideia da «intencionalidade» do mental e o objecto é muitas vezes referido como o «objecto intencional», de forma a tornar claro que a sua natureza não depende do mundo, mas de como o mundo é visto. (O sujeito pode estar enganado; o seu ciúme pode relacionar-se com algo de imaginário ou irreal.) A palavra «intencionalidade» — do latim, *intendere*, intentar — regista o facto de muitos (alguns diriam todos) estados mentais apontarem do sujeito para o objecto, e não serem apenas as «impressões» passivas que, por vezes, se julgou serem.

(⁵) O meu método implica abstrair dos objectos reais ou «materiais» da experiência estética e tentar descobrir apenas o que é formalmente exigido na experiência estética. Esta espécie de abstracção foi referida por Husserl (o fundador da fenomenologia moderna) como o «pôr entre parênteses» (*epoche*) o objecto (ver E. Husserl, *Ideas, General Introduction to Phenomenology*, 1913, trad. de W. W. Boyce Gibson, Londres, 1931). Mas o meu método de argumentar neste livro não será fenomenológico. Como tentei argumentar no meu *Art and Imagination* (Londres, 1974), cap. 1, não penso que haja uma fenomenologia, embora haja aquilo a que se pode chamar «problemas fenomenológicos», um dos quais discuto aqui no capítulo 4.

(⁶) A grande excepção a esta regra é Hegel, nas *Lectures on Aesthetics* (1835, trad. de T. M. Knox, Londres, 1975). Entre os escritores modernos, que tentaram apresentar uma estética filosófica, que seja também aplicada, pode mencionar-se S. Cavell (*Must We Mean What We Say?* 2.ª ed., Londres, 1976).

(⁷) Ver, por ex., a exposição de Kant da beleza «dependente», na *Crítica do Juízo* (*Critique of Judgement*, trad. de J. C. Meredith, Oxford, 1952); e o apêndice de Schopenhauer sobre arquitectura no segundo volume do *The World as Will and Representation* (trad. de E. F. J. Payne, Colorado, 1958).

(⁸) Hegel, op. cit.

(⁹) R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938). A teoria de Collingwood foi aplicada à arquitectura por Bruce Allsop, com a intenção (grandemente irrealizada, penso) de distinguir a parte da arquitectura que é arte, da parte, que é meramente ofício (*Art and the Nature of Architecture*, Londres, 1952). A teoria de Collingwood deriva do pai do expressionismo, Benedetto Croce, cuja *Estética* (1902, 4.ª ed., trad. de D. Ainslee, Londres, 1922), foi a obra mais influente da estética

filosófica escrita nos tempos modernos. A teoria da arte de Goethe, como postula -intuição-, foi aplicada à arquitectura (com resultados previsivelmente contrários) por S. Vitale, em *L'Estetica dell'Architettura* (Bari, 1926).

(16) Refiro-me aqui à perspectiva de Kant, na *Crítica do Juízo*, de que a experiência pura da beleza não é medida por qualquer conceito.

(17) Ver especialmente L.H. Sullivan, *Kindergarten Chats* (Nova Iorque, 1901), e H. Morrison, L. Sullivan, *Prophet of Modern Architecture* (Nova Iorque, 1932). De facto, os interiores de Sullivan estão tão longe do seu ideal funcionalista, como o estão quaisquer obras da Art/Nouveau contemporânea, que lhe deram a principal (e embora não reconhecida) inspiração. A causa funcionalista foi defendida por Viollet-le-Duc em *Entretiens sur l'architecture* (Paris, 1863, 1872, trad. de B. Bœttcher), *Discours sur l'architecture*, Boston, 1889), especialmente no volume 2. Esse é um dos livros de origem dos mitos, que se provou serem necessários, para persuadir as pessoas de que havia uma arquitectura verdadeiramente -moderna-.

(18) Ver A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (Londres, 1841), e Viollet-le-Duc *op. cit.*

(19) Para uma brilhante descrição da *piazza* e do efeito de subsequente desajogo, ver R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Londres, 1958), pág. 128.

(20) Mas vejam-se as reservas contidas na descrição dessa igreja por Sir John Summerson (*Georgian London*, Londres, 1963, págs. 216-19).

(21) Schopenhauer, *op. cit.*

(22) O efeito desta igreja outrora diffeit de apreciar, tornou-se particularmente evidente devido à demolição das Halles.

(23) Estas pontes foram elogiadas nos termos mais entusiásticos e intemperados por S. Giedion, num artigo que apareceu primeiro em *Circle* (N. Gabo, B. Nicholson e L. Martin (eds.), Londres, 1937).

(24) Entre esses críticos deve incluir-se, como principal ideólogo e mentor intelectual, Sir Nikolaus Pevsner, nos *Pioneers of the Modern Movement* (Londres, 1936), bem como S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (3.ª ed. Cambridge, Mass., 1967). Para a perspectiva de que a mudança no estilo é, de facto, sempre um reflexo de uma mudança na técnica, ver A. Chabry, *Histoire de l'architecture* (Paris,

(¹⁹) Ver, especialmente, a coleção de ensaios conhecidos como *Style and Idea* (trad. de D. Newlin, Nova-Iorque, 1950, reeditado em forma alargada, Londres, 1975).

(²⁰) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", recolhido em *Selected Essays* (Londres, 1932). Compare também, *Fausto*, I, I:

*Was du ererbst von deinem Väteren hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.*

(²¹) Ver J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* (Londres, 1849), introdução e capítulo 1. A doutrina da arquitectura como o "arte-política" recebeu repetida expressão no actual século e levou a um peculiar estigma de utopismo arquitectural, visto da forma mais clara nas obras de Lewis Mumford (por ex., *The Culture of Cities*, Londres, 1938), Le Corbusier (por ex., *Vers Une Architecture*, Paris, 1923) e Bruno Taut, *Die Neue Baukunst*, (Berlim, 1929, trad. como *Modern Architecture*, Londres, 1929). Ver também Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (Londres 1973), em que uma grande porção de teoria política confusa é apresentada, tanto pelo autor como pelos arquitectos que cita como tendo influência nos problemas da estética arquitectural.

(²²) Ver, por ex., C. N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), e a discussão em E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass., 1955).

(²³) Ver Sir John Summerson, *Heavenly Mansions* (Londres, 1949) págs. 212. Alguns, é claro, que poderão argumentar que os méritos do verdadeiro são tão grandes que os arquitectos deviam ser dispensados sempre que possível. Para algumas razões visuais persuasivas dessa perspectiva, ver B. Rubinsky, *Architectur without Architects* (Londres, 1964).

(²⁴) Sir Henry Wotton, *Elements of Architecture* (Londres 1624), ao traduzir Vitruvius, Livro I, cap. 3.

CAPÍTULO 2 ARQUITECTURA E PROJECTO

(¹) Ver L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (Florença 1485, Livro X, trad. de Bartolo e Leoni, Londres 1726, como *Ten Books on Architecture*, reeditado por J. Rykwert, Londres, 1965). Para uma exposição do pensamento de Alberti sobre arquitectura, ver R. Scruton, «The Art of the Appropriate», *Times Literary Supplement* (16 Dez. 1977).

(²) *Seven Lamps of Architecture* (Londres 1849), cap. 1. A actual discussão de Ruskin dos edifícios individuais indica que ele podia ter considerado exageradas as suas próprias afirmações didácticas.

(³) Alberti, *op. cit.*, Livro I, cap. 1.

(⁴) Para uma análise deste conceito, ver capítulo 9 e para a discussão da terminologia usada por Alberti para lhe dar expressão, ver Scruton, *op. cit.*

(⁵) O termo «estética» é uma cunhagem filosófica, cujo actual uso devemos ao filósofo alemão do século dezoito A. G. Baumgarten (ver a *Aesthetica* dele, 1750). O termo permaneceu um tecnicismo da filosofia cujo sentido depende da teoria filosófica a que está associado. Esta natureza artificial do conceito tem, penso eu, importantes consequências para o método da estética filosófica.

(⁶) Para a filosofia geral da escola dos «métodos do projecto», Ver Christopher Jones, *Design Methods* (Londres, 1970). A principal inspiração da escola foi a obra do matemático e teórico arquitectural, Christopher Alexander, que, no seu influente livro, *Notes on the Synthesis of Form* (Cambridge, Mass., 1964), tentou dar o fundamento de uma teoria matemática do projecto. As suas ideias foram também formuladas num artigo chamado «The Determination of the Components for an Indian Village», em *Conference on Design Methods* (Londres, 1963) de J. C. Jones e D. G. Thornley (eds) (um livro que contém outros importantes artigos teóricos dos editores e de Joseph Esherick), e em «Houses Generated by Patterns» (Projecto para uma Aldeia peruana), publicados em Berkeley, Califórnia em 1971.

(⁷) Joseph Esherick, em P. Heyer (ed.), *Architects on Architecture, New Directions in America* (Nova Iorque, 1966) pág. 113. O mesmo ponto de vista foi expresso por Bruno Taut em 1929, *Modern Architecture*, pág. 29.

(⁸) Ver, por exemplo, El Lissitzky, *Russia, an Architecture for World Revolution* (trad. de E. Dluhosch, Londres, 1970) e os escritos do arquitecto-engenheiro L. Komarova e N. Krail'nikov em *Sovremennaya Arkhitektura* (1928), citada em L. March (ed.), *The Architecture of Form* (Cambridge, 1976) prefácio.

(⁹) Ver por exemplo, a introdução de L. March, *The Architecture of Form*, em que a base desta identificação é dada em termos de uma vulgar busca da «solução racional» para os «problemas do projecto». De facto, o construtivismo era muitas coisas e mesmo na fase inicial, é virtualmente impossível fixá-lo a uma doutrina. Parece ter começado como uma espécie de anti-esteticismo, que se transforma em *slogan*, tipificado pelos gritos de A. Rodchenko e U. Stepanova, circulados em 1920, entre os quais os que se seguem não são de forma alguma acarakterísticos: «Morte à última ligação que resta do pensamento humano com a arte!», e «Abaixo a arte, que só serve de camuflagem à incompetência da humanidade!». Estes foram seguidos, em 1922, pelo *Manifesto Construtivista Internacional*, em que o tom era um pouco menos estridente, embora pouco mais coerente. Um leitor simpatizante da teoria construtivista ao lembrar-se de que a teoria arquitectural é usualmente o gesto de um homem prático não habituado a palavras, que tenta racionalizar atentamente algo que entendeu intuitivamente apenas ao vê-lo feito, pode preferir interpretar esses *slogans* mais como a preparação para uma nova estética do que como uma ruptura radical com todos os valores estéticos. Mas a

história do movimento é imensamente complicada. Ela foi discutida em toda a extensão por Reyner Banham na *Theory and Design in the First Machine Age* (Londres, 1960), cap. 14. Banham tenta separar as correntes em conflito da veneração da máquina e da aventura estilística, que percorriam os manifestos construtivistas, e, ao mesmo tempo, mostrar o complexo reflexo no movimento holandês De Stijl.

(¹⁰) Compare E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass., 1955).

(¹¹) É claro, o termo «construtivista» é uma palavra de que me apropriei para designar uma ideologia específica. Os historiadores culturais sem dúvida diferem consideravelmente nos pontos de vista quanto à natureza (ou mesmo a existência) de um movimento especificamente «construtivista». Contudo, tem algum interesse notar que a ideologia, que descrevo, floresceu em toda a parte onde a ética leninista foi influente. Hannes Meyer, que tomou conta do Bauhaus em 1928 e a manteve até 1930, exprimiu a ética como se segue:

O arquitecto leninista não é um lacaio da estética e, ao contrário do colega do Ocidente, não é um advogado e guardião do interesse da classe capitalista aí dominante... Para ele a arquitectura não é um estímulo estético, mas uma arma de gume afiado na luta de classes. (Manifesto na revista suíça *ABC* (1928), chamada «ABC exige a Ditadura da Máquina»)

Vale a pena lembrar que a ética do desenvolvimento compreensivo em larga escala veio para Inglaterra com a firma de Tecton, fundada pelo expatriado construtivista Lubetkin (juntamente com o engenheiro Ove Arup). Ninguém podia acusar Sir Ove Arup ou Sir Denys Lasdun (outro parceiro dos primeiros tempos dessa firma) da ideologia anti-estética do seu mestre. No entanto, é interessante que, onde os construtivistas floresceram — na Alemanha, Inglaterra e América — aí floresceu com eles uma concepção de arquitectura irremediavelmente unida a formas fortes e isoladas, ao «novo desenvolvimento compreensivo» e à ideologia anti-estética que pretende, por vezes, ser meramente anti-*Beaux-Arts*, e outras vezes se confessa francamente como brutal. A história do movimento em Inglaterra foi documentada (um pouco acriticamente) por Anthony Jackson, em *The Politics of Architecture: A history of modern architecture in Britain* (Londres, 1970).

De facto, o empreendimento era tão fragmentário, que não penso que alguma vez tenha chegado a ser um simples movimento, ou tenha tido uma única ideia dominante.

(¹²) C. Jones, *op. cit.* pág. 10.

(¹³) Alexander, *op. cit.*

(¹⁴) Como se tenta — embora sem êxito — em *The Architecture of Form* (ed. L. March), em que várias técnicas padrão de representação por computador são aplicadas de uma forma desconexa aos problemas arquitecturais.

(¹⁵) A obra da escola dos «métodos de projecto» e dos seus críticos não nos aproximou até agora mais desse ideal, como se pode ver pelos projectos desajeitados e impraticáveis de uma aldeia de Alexander (ver nota 6).

(¹⁶) Ver Le Corbusier, *Vers Une Architecture* (Paris 1923) e a crítica pertinente de todo o processo de pensamento feita por Peter Blake, em «The Folly of Modern Architecture», *Atlantic Monthly* (Setembro de 1974). É justo dizer que a idiossincrasia da própria concepção de Le Corbusier de uma necessidade humana (uma concepção que o levou a negar janelas aos convalescentes no seu hospital de Veneza — ver *Le Corbusier 1910-1965*, Edição Gmberger, Zurique, 1967, pág. 176), é agora justamente reconhecida em todo o lado. Mas o conceito sobrevive como uma parte central da retórica intelectual, pela qual o desenvolvimento em larga escala é defendido. Ver, por exemplo, Sir Leslie Martin, «Architects' approach to Architecture», *RIBA J* (1967), e as estranhas definições de traços arquitecturais de Alexander no Projecto de Aldeia Índia (ver nota 6), em que a rua é definida como «a reunião da necessidade de espaço de circulação, da necessidade de acesso às casas, da necessidade de luz e ar entre os edifícios, etc.» (pág. 88).

(¹⁷) A questão foi posta por Aristóteles (Metaphysics Δ 5), foi avançada (de uma forma ligeiramente distorcida) por P. Foot, por exemplo, em «Moral Beliefs», *PAS* (1959) e noutros aspectos da sua filosofia moral. Agradeço a David Wiggins e Sarah Derman, que trabalharam para esclarecer a complexa relação de uma necessidade.

(¹⁸) A identidade da racionalidade e da personalidade é uma tese antiga da filosofia, muito convincentemente sustentada por Kant na teoria moral e por Hegel em *The Phenomenology of Spirit* (1807).

(¹⁹) Esta tendência, que tem as raízes no «calculus hedónico» de Bentham, encontrou renovada expressão na ciência da «teoria da preferência» e na tentativa de quantificar toda a satisfação humana em termos da satisfação das necessidades e desejos individuais. Isto deu origem a um estudo curiosamente chamado «engenharia dos factores humanos», na América. Ver, por ex., E. J. McCormick, *Human Factors Engineering* (Nova Iorque, 1957, 2.^a ed., 1964). Tudo se apoia numa teoria filosófica da natureza humana e, no entanto, não parece dar atenção às objecções maciças a essa concepção que se acumularam desde Aristóteles. Algumas dessas objecções são esboçadas no capítulo 10.

(²⁰) Ver, por exemplo, a obra teórica do arquitecto italiano Pier Luigi Nervi (*Construire Correttamente*, Hoepli, 1955). Nervi, que construiu alguns dos mais belos edifícios modernos ilustra como pode ser grande a lacuna entre a prática e a teoria de um arquitecto.

(²¹) Ver N. Negroponte, *The Architectural Machine* (Cambridge, Mass., 1970), e os escritos eufóricos de Buckminster Fuller, apresentados mais do que adequadamente no livro de James Meller (ed.): *The Buckminster Fuller Reader* (Londres, 1970). Para a influência de Fuller ver a defesa de Reyner Banham da «anticasa», *Art in America* (Abril de 1965) e as divertidas irreverências de *Archigram*, cujos escritores conseguiram reduzir o ser humano a uma «trama», «ligada» a um «necessitar gigante» (David Greene, em *Archigram*, 1968).

(²²) A comparação entre o vestuário e a arquitectura é um assunto profundo e fascinante, cujos primeiros passos de exploração foram dados por James Laver, *Style in Costume* (Oxford, 1949).

(²³) Theodor Adorno, *Minima Moralia* (Londres, 1974).

CAPÍTULO 3 A ARQUITECTURA TEM UMA ESSÊNCIA?

(¹) Isto é certamente verdade, por exemplo, no funcionalismo de Viollet-le-Duc, Sullivan e Lethaby (ver especialmente a *Architecture* de Lethaby, Londres, 1911).

(²) Sir Denys Lasdun (*RIBA*), Setembro de 1977, pág. 367). Uma defesa filosófica da doutrina ocorre na teoria do «espaço virtual» apresentada por S.K. Langer em *Feeling and Form* (Londres, 1953).

(³) Bruno Zevi, *Architecture as Space* (originalmente *Sapere Vedere L'Architettura*, trad. de M. Gendel, ed. J.A. Barry, Nova Iorque, 1957), pág. 30.

(⁴) Esta distinção, e a sua aplicação arquitectural, foi lindamente, e talvez com um pouco de preciosismo, elaborada por Adrian Stokes, em *Stones of Rimini* (Londres, 1964), pág. 108 e segs.

(⁵) P. Frankl, *Principles of Architectural History, The Four Phases of Architectural Styles, 1420-1900* (trad. e ed. de J.F. O'Gorman, Cambridge, Mass., 1968), pág. 43.

(⁶) *Idem*, pág. 27.

(⁷) É talvez importante lembrar a enorme influência de Giedion como secretário do Centre International de l'Architecture Moderne (CIAM), entre as guerras.

(⁸) S. Giedion, *Space Time and Architecture* (5.^a ed., Cambridge, Mass. 1967).

(⁹) Por Sir Ernst Gombrich, por exemplo, no ensaio obrigatório *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969). A discussão foi transposta para a teoria arquitectural

por David Watkin, em *Morality and Architecture* (Oxford, 1977), onde são demofidos muitos mitos estabelecidos.

(¹⁰) H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (trad. de K. Simon, Londres 1964) pág. 78. Para um alicerce teórico desta obra brilhante ver do mesmo autor *Principles of Art History* (trad. de M. D. Hottinger, Nova Iorque, 1932).

(¹¹) Por exemplo, serviu de base à rejeição de Pevsner (em *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* Londres, 1963, eds. revistas e mais tarde intituladas *Pioneers of Modern Design* e em *An Outline of European Architecture*, Londres 1943, 7.ª ed. em 1963) do «historicismo» (ou seja, a procura de um estilo pré-existente) e da influente crítica de Giedion e Sedlmayr.

(¹²) Giedion, op. cit., e C. Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture* (Londres, 1975 (ed. italiana de 1974)). O livro de Norberg-Schulz é talvez a manifestação de crítica recente mais compreensiva na tradição *kunstgeschichtlichem*.

(¹³) Norberg-Schulz, op. cit., *passim*.

(¹⁴) Por Sir Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (Londres, 1957). Este uso não se deve confundir com o de Pevsner, mencionado na nota 11 e sucintamente explicado na obra de N. Pevsner, J. Fleming e H. Honour, *A Dictionary of Architecture* (ed. alargada, Londres, 1975).

(¹⁵) Giedion, op. cit., pág. 108.

(¹⁶) *Idem*, pág. 529.

(¹⁷) Watkin, op. cit.

(¹⁸) Para um exemplo deste método crítico especial, ver Norberg-Schulz, op. cit.

(¹⁹) Cop. com J. B. Ache, *Éléments d'une histoire de l'art de bâtir* (Paris, 1970), pág. 322.

(²⁰) Ver Alois Riegl, *Stilfragen* (Berlim, 1873); Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (trad. de M. Bullock, Londres, 1953); e especialmente Erwin Panofsky no brilhante ensaio, «The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles», reeditado em *Meaning in the Visual Arts* de E. Panofsky (Nova Iorque, 1955).

(²¹) J. Ruskin, *Stones of Venice* (Londres, 1851, 1853) capítulo 5 e E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Latrobe, 1951).

(²²) A ideia de uma «falácia intencional» na estética, originada numa folha com esse nome escrita por W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley (*Sewanee Review*, 1946, reeditada em W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon*, Lexington Kentucky, 1954), que argumentou que, visto que o que interessa na compreensão estética é o próprio objecto e não as circunstâncias externas da sua produção, procurar a intenção do artista não é empenhar-se numa crítica genuína da sua obra e, portanto, não é avançar uma apreciação estética. O reconhecimento deste argumento como uma reiteração do ponto de vista cartesiano da consciência (o ponto de vista que considera sempre contingente a relação entre interior e exterior, espírito e expressão, intenção e acto), está implícito na obra de R. Wollheim, *Art and its Objects* (Nova Iorque, 1968), pág. 33.

(²³) Sir Henry Wotton, *Elements of Architecture* (Londres, 1624).

(²⁴) G. Vasari, *Lives of the Artists* (Londres, 1970) prefácio da parte III. Deve dizer-se, contudo, que Vasari, ao imitar aí Vitruvius, falava tanto de pintura como de arquitectura.

(²⁵) A principal fonte deste ponto de vista é, decerto, a obra original de Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (3ª. ed., Londres, 1962). A teoria foi tratada de muitas formas pelos teóricos do Renascimento e seguidores: as fontes são detalhadas por Wittkower no terceiro apêndice à sua obra. A influência do estudo de Wittkower foi tão grande, que não só levou as críticas arquitecturais a alargar a aplicação à discussão da arquitectura moderna (comp. Colin Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa» em *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass., 1972), mas influenciou de facto a prática da própria arquitectura moderna, de forma que se pode muitas vezes reconhecer um estilo autoconsciente.

mente wittkoveriano (ver o estudo de Henry Millon desta influência no *Journal of the Society of Architectural Historians*, n.º2, 1972, págs. 83-91). Tal como continuo a argumentar, essa tentativa de traduzir um ideal de «proporção» do estilo que o torna inteligível, é inerentemente confusa. Ver também Panofsky, «The History of the Theory of Human Proportions».

(²⁶) A teoria é tipificada por Alberti (*De Re Aedificatoria*, Florença, 1485, trad. do Bartolo e Iconi, Londres 1726, como *Ten Books on Architecture*, Livro X, caps. 5 e 6; ver também a famosa carta a Matteo da Pasti, o assistente de Alberti em Rimini). A tradição platónica, que derivou a principal inspiração das doutrinas do *Timaeus*, foi dada a expressão-modelo para o espírito medieval no Comentário de Macrobius sobre o *Somnium Scipionis* de Cícero e na bela e obrigatória obra de Boécio, *On the Consolation of Philosophy* (ver em geral, R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition*, Londres, 1939). Tanto Sto. Agostinho como Boécio escreveram tratados sobre música em que as leis pitagóricas de harmonia são realçadas como reflexos de uma harmonia que transcende o reino da música, imbuindo toda a ordem natural das propriedades do número. O detalhado funcionamento da matemática pitagórica em regras de harmonia arquitectural nunca foi, penso eu, realizado nas obras antigas que nos chegaram, mas é claro nas observações de Vitruvius no que diz respeito à matemática, proporção e ao corpo humano (III, cap. 1), e pelas efectivas proporções usadas no Egipto, Grécia e Roma, que a teoria pitagórica, ou algo como ela, era habitualmente aceite. Além disso, Sto. Agostinho diz claramente no *De Musica*, que as leis que determinam a harmonia musical devem determinar também a harmonia visual.

(²⁷) A principal figura dessa escola na altura da construção era o grande «humanista» Alain de L'Isle, cuja filosofia da harmonia natural, exposta no *De Placitu Naturae*, tem implicações arquitecturais aceitáveis em qualquer pensador de princípio do Renascimento. A prova do uso das ideias pitagóricas nas proporções das catedrais góticas é feita na esplêndida obra de O. von Simson, *The Gothic Cathedral* (Nova Iorque, 1956).

(²⁸) von Simson, *op. cit.*

(²⁹) Comp. Vitruvius, III.c.i: *Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum*. (O conceito de *proportio* de Vitruvius não é totalmente idêntico à nossa «proporção»: na verdade, este último termo corresponde muitas vezes mais de perto à *eurythmia*, que Vitruvius está muito menos pronto a reduzir a uma regra matemática.) Ver também Le Corbusier, *The Modulor* (trad. de P. de Francia e A. Bostock, Londres, 1951); G. D. Birkhoff, *Aesthetic Measure* (Cambridge, Mass., 1953); e, para surpreendentes exemplos góticos, von Simson, *op. cit.*, págs. 207-8.

(³⁰) O uso deste sistema pelos gregos é sugerido por P. H. Scholfield, em *The Theory of Proportion in Architecture* (Cambridge, 1958). Para a *Golden Section*, tal como aparece nas provas geométricas de Euclides, ver L. Heath, *The Thirteen Books of Euclid's Elements* (Cambridge, 1926), vol. II, págs. 97 e segs. Para uma discussão geral da *Golden Section* em arte, ver também R. Wittkower, «The Changing Concept of Proportion», *Daedalus* (Inverno 1960, págs. 201 e segs.

(³¹) A questão aqui é a de um interesse independente, à luz das muitas vezes noticiadas semelhanças entre as molduras gregas e mexicanas e da ocorrência na arquitectura mexicana de motivos decorativos, que imitam o famoso «relevo grego» (ver Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1868, pág. 35).

(³²) A análise aqui deriva de Wölfflin, *op. cit.*, págs. 66-7.

(³³) Le Corbusier, *op. cit.*, 2.ª ed., pág. 44.

(³⁴) Palladio, *Quattro Libri* (Veneza, 1570), Livro IV, prefácio.

(³⁵) Magnini, *Memorie intorno Andrea Palladio* (1845), Apêndice, pág. 12; citado em Wittkower, *op. cit.*, pág. 113 fn.2.

(³⁶) Deste modo, nos finais da tradição clássica, tal como a escola das *Beaux-Arts*, as tinha preservado, as leis da proporção tinham um carácter que se considerava ser

completamente *a posteriori*. Por exemplo, em *The Principles of Architectural Composition* (Londres, 1924), H. Robertson escreveu que o seu objectivo era dar uma teoria da proporção, que resume «certos princípios de que a análise da boa arquitectura provou a existência» (pág. 2). E os princípios que dá são tão esparsos e elementares que dificilmente merecem descrição.

(37) Por exemplo, por Temanza, resumido em Wittkower, *op. cit.*, pág. 147.

(38) Hogarth, *The Analysis of Beauty* (Londres, 1753), pág. 76 e seg.

(39) Guarini, *L'Architettura Civile* (Turim 1737, ed. B. Tavassila La Greca, Milão 1968), pág. 6.

(40) Ver a introdução ao segundo livro de Serlio e o teor geral de escritores como Sir William Chambers.

(41) De facto, se voltarmos a olhar para a explicação de Vitruvius da *eurythmia*, várias vezes traduzida, e, embora aparentemente distinta da *proportio*, desempenhando um papel semelhante, encontramos uma afirmação explícita da interdependência entre a «proporção» e o «detalhe» (*Eurythmia est venusta species commodisque in compositionibus membrorum aspectus*, I.c.II).

(42) Sobre a possível derivação da fachada da catedral do pórtico da cidade romana, ver von Simson, *op. cit.*, págs. 109 e segs.

(43) Sir John Summerson, *The Classical Language of Architecture* (Londres, 1963), pág. 38.

(44) A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (Londres, 1841), pág. 18.

(45) Alec Clifton-Taylor, *The Pattern of English Building* (2.^a ed., Londres, 1972), págs. 43-50.

(46) É claro que é uma rude simplificação atribuir essas Igrejas a Rainaldi, embora se possa pôr em dúvida a precisa medida em que elas são também a obra de Bernini. As igrejas exemplificam perfeitamente a tentativa de conseguir a proporção e a harmonia numa situação que não obedece à ordem matemática, e de criar uma composição que destrua a mínima quantidade de desordem que a cerque. Ver R. Wittkower, «Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rome» (*The Art Bulletin*, XIX, 1937, reeditado em R. Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, Londres, 1975).

(47) Para esta noção de um «objecto formal» ver A. J. Kenny, *Action, Emotion and Will* (Londres, 1963), pág. 189.

CAPÍTULO 4 A EXPERIÊNCIA DA ARQUITECTURA

(1) A teoria da experiência estética dada neste capítulo está mais elaborada em R. Scruton, *Art and Imagination* (Londres, 1974), Partes II e III.

(2) Isto é, na tradição que reconhece um uso técnico específico do termo «estético», a tradição iniciada por A. G. Baumgarten na *Aesthetica* (1750).

(3) A distinção, central para a maioria das filosofias idealistas, nem sempre é apresentada de forma muito clara (ver G. E. Moore: «External and Internal Relations», em *Philosophical Studies*, Londres, 1922). Em resumo, a relação entre *a* e *b* é externa, se (I) *a* e *b* puderem existir independentemente dessa relação; (II) *a* e *b* puderem ser cada um total e separadamente identificados. Doutra modo, a relação é interna. Isto deixa espaço para uma grande variedade de relações que podem merecer o nome de «internas» — no que se segue, em certa medida, apresentei argumentos utilizados por Bernard Williams em «Pleasure and Belief» em *Aristotelian Society Supplementary Volume* (1959).

(4) Ver O. von Simson, *The Gothic Cathedral* (Nova Iorque, 1956), cap. 3; e também Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Nova Iorque, 1955), cap. 3.

(5) Ver de novo von Simson, *op. cit.*, e para uma interpretação extrema deste tipo, H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale* (Zurique, 1930).

(6) Sir John Summerson, *Heavenly Mansions* (Londres, 1949), cap. 1.

(⁷) Sobre este ponto, ver D. W. Hamlyn, *The Psychology of Perception* (Londres, 1957). O argumento kantiano, que se segue, é, na sua forma desenvolvida, extremamente difícil. Ver a passagem da *Crítica da Razão Pura* intitulada «A Dedução Transcendental das Categorias» e, para uma versão moderna (embora, penso eu, não válida), P. F. Strawson no comentário sobre a mesma passagem em *The Bounds of Sense* (Londres, 1966). Para uma versão possivelmente válida, de forma alguma pensada como um comentário sobre Kant, ver L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Londres, 1953), págs. 200 e segs.

(⁸) Em alemão *Einbildungskraft*. Este conceito não é tratado nem clara nem consistentemente por Kant, mas há uma corrente central de pensamento que lhe diz respeito e que foi exposta e defendida recentemente por P. F. Strawson em «Imagination and Perception», na obra de L. Foster e J. W. Swanson (eds.), *Experience and Theory* (Cambridge, Mass., 1970, reeditada P. F. Strawson, *Freedom and Resentment*, Londres, 1974); e por Mary Warnock em *Imagination*, (Londres, 1976), Partes I e II.

(⁹) Esta dependência entre o conhecimento do que é e o conhecimento do que é possível, constituiu um dos pontos de partida para a filosofia de Kant — ver os argumentos nas «Analogias», em *Crítica da Razão Pura*. A ideia é que só posso saber se isto que está diante de mim é uma mesa real e substancial, se souber também como seria a minha experiência se eu avançasse para ela, me afastasse dela, me encostasse a ela, etc. Assim, a ideia de um objecto é já uma ideia de possibilidades sistemáticas.

(¹⁰) J. P. Sartre, *L'Imaginaire* (Paris, 1940, trad. «The Psychology of the Imagination», Nova Iorque, 1948); Wittgenstein, op. cit., II Parte, s. XI. Wittgenstein não declara de facto apresentar uma teoria da imaginação, mas para a defesa dos seus pontos de vista como encarnando essa teoria, ver R. Scruton, *Art and Imagination* (Londres, 1974), II parte.

(¹¹) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (Londres, 1817), I vol., cap. XIII. Hegel, *Lectures on Aesthetics* (1835, trad. de T. M. Knox, Londres, 1975).

(¹²) Ver Scruton, op. cit., caps. 7 e 8.

(¹³) D. Hume, *A treatise on Human Nature* (Londres, 1739), Liv. I, IV Parte, s. 2.

(¹⁴) Entre as principais obras da fenomenologia estão as de Husserl (especialmente as *Ideas, General Introduction to Phenomenology*, 1913, trad. de W. W. Boyce Gibson, Londres 1931), e de Merleau-Ponty (cuja obra é representada melhor pelo tratado *The Phenomenology of Perception*, trad. de C. Smith, Londres, 1962). As obras de Sartre sobre a imaginação podiam ser chamadas investigações «fenomenológicas», como o podia ser também o seu tratado *Being and Nothingness*, e como o podiam ser também as maiores obras de Martin Heidegger. Para aplicações da fenomenologia à estética, ver R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk* (2.^a ed., Tübingen, 1960) e M. Dufrenne, *La Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, 1953). A fenomenologia da percepção musical foi abordada por Husserl na obra sua impenetrável *The Phenomenology of Internal Time Consciousness* (ed. M. Heidegger, trad. de J. S. Churchill, Indiana, 1964). Catalogar todas as variadas filosofias e pseudofilosofias, que pretenderam ter uma base «fenomenológica» seria impossível. Mas — sem discutir a questão — sugiro que não há um «método» particular, em que se use esse rótulo para o indicar.

(¹⁵) Defendo este ponto de vista em *Art and Imagination*, especialmente no cap. I. Ver também Wittgenstein, op. cit., *passim*.

(¹⁶) Os argumentos para esta posição são complexos; voltarei a eles no capítulo 10.

(¹⁷) Para o uso deste tipo de argumento no estudo da mentalidade animal, ver especialmente J. F. Bennett, *Rationality* (Londres, 1964), e *Linguistic Behaviour* (Cambridge, 1976); também D. C. Dennett, *Content and Consciousness* (Londres, 1969).

(¹⁸) Por outras palavras, podemos imputar erros aos animais; portanto, podemos aplicar ao seu comportamento os conceitos do verdadeiro e do falso; portanto, podemos

explicar o que fazem em termos da «informação» de que dispõem: portanto, (com um ligeiro esticão) podemos utilmente atribuir-lhes crenças.

(¹⁹) Assumindo, isto é (o que não vou contradizer), que um pássaro não tem o conceito do Eu.

(²⁰) Se «conceito» é ou não exactamente a palavra correcta aqui, depende, penso eu, de se a nossa atribuição do conceito é subordinada à nossa atribuição de crenças. Parece-me medianamente plausível supor que a avaliação do comportamento de um animal em termos dos conceitos de verdade e falsidade pressupõem já certas capacidades «conceptuais» por parte do animal.

(²¹) Comp. L. Wittgenstein, *Zettel* (trad. de G. E. M. Anscombe e L. Von Wright, ed. G. E. M. Anscombe, Oxford, 1967), artigo 173: «Penso numa frase muito curta, composta apenas por duas divisões. Diz-se «Isso tem muito que se lhe diga!» Mas é apenas, por assim dizer, uma ilusão de óptica, se se pensa que o que lá está se passa como o ouvimos....».

(²²) Ver Kant, «Sobre o Fundamento Último da Diferenciação de Regiões no Espaço» (1768), em *Selected Pre-Critical Writings* (trad. de G. B. Kerferd e D. E. Alford, Manchester, 1968).

(²³) A significação filosófica deste axioma, como uma pré-condição essencial do nosso conceito de identidade acima do tempo, é explorada em P. F. Strawson, *Individuals* (Londres 1959), caps. 1 e 3. Recentemente, contudo, tanto Strawson como também Saul Kripke argumentaram que o axioma precisa de ser limitado e isso não é verdade na forma clássica. O problema é complexo, mas sejam quais forem as limitações que se possam introduzir, elas não afectam, penso eu, a minha tese.

(²⁴) Ver Scruton, *op. cit.*, cap. 10.

(²⁵) Comp. a figura de pato-coelho discutida por Wittgenstein, em *Philosophical Investigations*, II parte, artigo XI.

(²⁶) Perceptível em muitos edifícios romanos, mencionado por Vitruvius e explicitamente recomendado por Alberti, em *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485, trad. de Bartolo e Leoni, Londres, 1726, como *Ten Books on Architecture*), Livro VII, cap. V.

(²⁷) O método aqui (o de classificar estados mentais em termos daquilo a que se pode chamar as suas propriedades «formais») deriva de Wittgenstein — ver especialmente, *Zettel*. Uma exposição completa da experiência imaginativa é dada em Scruton, *op. cit.*, parte II.

(²⁸) Ver, por exemplo, R. Wittkower, «Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rome» (*The Arts Bulletin*, XIX, 1937, reimpresso em *Studies in the Italian Baroque*, Londres, 1975).

(²⁹) Alberti, *op. cit.*, Livro I, cap. X: «Uma fileira de colunas que, na verdade, não é mais do que uma parede aberta e descontinua em vários sítios. E, se quiséssemos definir uma coluna, não seria impróprio descrevê-la como uma forte parte contínua da parede, colocada perpendicularmente do alicerce ao topo....»

(³⁰) Sobre esta questão, ver Sir John Summerson em *Georgian London* (Londres, 1963).

(³¹) Ver R. Wittkower na descrição persuasiva da geometria dramática desta igreja em *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londres, 3.^a ed., 1962), págs. 97 e segs.

(³²) Ver, por exemplo, a excelente discussão do alcance da experiência arquitectural em S. E. Rasmussen, *Experiencing Architecture* (Cambridge, Mass., 1959).

(³³) Ver, por exemplo, a subtil discussão por H. P. Grice em «Some Remarks Concerning the Senses», em R. J. Butler (ed.), *Analytical Philosophy, First Series* (Oxford, 1966).

(³⁴) Ver, por exemplo, os comentários de Ruskin em *Seven Lamps of Architecture* (Londres, 1849), cap. 2.

(³⁵) Alberti, *op. cit.*, especialmente o Livro VI, cap. 2.

(³⁶) Para uma explicação do «concelto» de Bernini, ver Wittkower numa discussão da obra de Bernini em São Pedro, em *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* (Londres, 1968), págs. 115 e segs.

CAPÍTULO V APRECIAR A ARQUITECTURA

(¹) J. Ruskin, *Stones of Venice* (Londres, 1861, 1863), cap. 1.

(²) Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* (Londres, 1914), pág. 232.

(³) Ruskin, *op. cit.*. Apêndice II. S. Mesmo Ruskin concorda que o efeito de massa dá a esta igreja uma certa beleza, quando vista de longe. Como correcção de Ruskin, ver a análise de Wittkower em *Studies in the Italian Baroque* (Londres, 1975).

(⁴) O objecto intencional de um estado de espírito é o objectivo tal como o sujeito o vê, o descreve ou o «posiciona» (ver capítulo 1, nota 4).

(⁵) Ver, por exemplo, F. N. Sibley, «Aesthetic and non-Aesthetic», *Phil. Rev.* (1965); e S. N. Hampshire, «Logic and Appreciation», em W. Elton (ed.), *Aesthetics and Language* (Oxford, 1954). O ponto de vista é antecipado no ensaio de D. Hume «Of the Standard of Taste», em *Essays Moral, Political and Literary* (Londres 1741).

(⁶) A ideia de uma acção como uma «conclusão» de uma discussão deriva de Aristóteles (*Nicomachean Ethics*, I:147a, 27-8). Alternativamente, as razões práticas são razões não para pensar, mas para fazer qualquer coisa. Este ponto foi bem discutido por G. E. M. Anscombe em *Intention* (Oxford, 1957), artigos 33 e segs.

(⁷) Sobre a noção da autonomia da apreciação estética (que está relacionada com o ponto de vista de que a apreciação estética surge por se tratar o seu objecto não como um meio, mas como um fim), ver Kant e Collingwood. A questão de saber até que ponto chega realmente essa «autonomia», é profunda e difícil; não tenho a certeza de ter uma resposta satisfatória para ela.

(⁸) A ideia de que uma conexão pode ser necessária, mas não universal, deriva de L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Londres, 1953), I Parte.

(⁹) Comp. B. Williams, «Pleasure and Belief», *Aristotelian Society Supplementary Volume* (1959).

(¹⁰) Ver, em especial, o belo discurso feito por Sócrates no final do *Symposium*. O pensamento de Platão — reconstituído por Sto. Agostinho e Boécio, e embelezado com todos os atavios simbólicos do amor cortês medieval — alcança a expressão mais admirável na *Divina Comédia* de Dante, uma obra em que o conflito entre o carnal e o espiritual, o temporal e o eterno, se defronta e se resolve.

(¹¹) Ver, por exemplo, a *Summa Theologica*, 1a 2ae, 27, 1. E também a introdução de Hegel às *Lectures on Aesthetics* (1835, trad. de T. M. Knox, Londres, 1975).

(¹²) Comp. Hume, *op. cit.*

(¹³) Kant foi o primeiro filósofo a levar este ponto realmente a sério, como definindo a base da apreciação estética. Falou nesta conexão da «universalidade» do gosto, do facto de ele sempre reclamar para si mesmo um direito que outros deviam reconhecer ou obedecer (*Crítica do Juízo*, 1790, *passim*).

(¹⁴) Comp. L. Wittgenstein, *Lectures on Aesthetics, Freud, etc.* (ed. C. Barrett, Oxford, 1966).

(¹⁵) Para a história da construção deste edifício, ver R. Wittkower, «F. Borromini, his Character and Life», em *Studies in the Italian Baroque*.

(¹⁶) F. Borromini, *Opus Architectonicum* (escrito em 1641-1656, publicado, ed. Giannini, Roma, 1725).

(¹⁷) Ver cap. 3, nota 22, sobre a chamada «falácia intencional».

(¹⁸) Para outras especulações deste tipo, ver Geoffrey Scott na impressionante polémica *The Architecture of Humanism*, caps. VIII e IX. Para o ponto de vista extremamente oposto, de que a arquitectura barroca é essencialmente uma expressão do

espírito da Contra-Reforma, e assim deve ser vista, ver Werner Weisbach em *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlim, 1921).

(¹⁹) A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (Londres, 1841) e Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* (Paris, 1863, 1872, trad. de B. Bucknell, *Discourses on Architecture*, 2 vols., Boston, 1889, vol. 1).

(²⁰) Especialmente em *Stones of Venice* e seguido por A. Stokes em *Stones of Rimini* (Londres, 1964), págs. 108 e segs.

(²¹) Ver S. K. Langer, *Feeling and Form* (Londres, 1953), cap. 1. Típi de 14.º termo «virtual». A mesma ideia foi expressa por N. L. Peck em *The Language of Architecture* (Haia, 1968), pág. 30, como «estrutura fenomenal».

(²²) Ver a discussão destes exemplos em Peter Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance* (Londres, 1963), pág. 67 e segs.

(²³) A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (trad. de E. F. J. Payne, Colorado, 1958).

(²⁴) Serlio, *Six Books on Architecture*, com um suplemento de V. Scamozzi (Veneza, 1619), pág. 101.

(²⁵) Alberti, *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485, trad. de Bertolo e Legai, Londres, 1726 com *Ten Books on Architecture*) Livro IX, cap. V: «non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficiet».

(²⁶) A. Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture* (Londres, 1949), págs. 83 e segs.

(²⁷) S. Freud, *Leonardo* (trad. de A. Tyson, Londres, 1963).

CAPÍTULO 6 FREUD, MARX E SIGNIFICADO

(¹) Ver, por exemplo, os ensaios de Addison em *Spectator*, 1712, intitulados «Os prazeres da Imaginação» e também as muitas discussões inspiradas pela dissertação de E. Burke *Of the Sublime and the Beautiful* (Londres, 1757), por ex., R. P. Knight (arquitecto do Downton Castle), *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (4.ª ed., Londres, 1808), II Parte, cap. III e V, Price, *Essays on the Picturesque* (Londres, 1810). A história do movimento na arquitectura e o seu modo de pensar estão bem assinalados em Peter Collins *Changing Ideas in Modern Architecture* (Londres 1965), cap. 1. A influência da teoria da «associação» foi grande, primeiro por dar os fundamentos teóricos para uma rejeição do pensamento arquitectural clássico, segundo, por introduzir um amor pelo tempo e a decadência por si mesmos. Ver Paul Zucker, *The Fascination of Decay* (Nova Jersey, 1968), pelas muitas peças de anti-arquitectura que a teoria aí inspirou.

(²) Para esta objecção, ver B. Bosanquet, «On the Nature of Aesthetic Emotion», em B. Bosanquet, *Science and Philosophy* (Londres, 1927).

(³) D. Hume, *A Treatise on Human Nature* (Londres, 1739, Livro II, Parte 1, s. iii-Selby-Bigge ed., pág. 229).

(⁴) Ver Sinclair Caudie, *Architecture* (Nova Iorque e Toronto, 1969), pág. 27, onde a natureza estética dessas construções é efectivamente descrita.

(⁵) Sobre a distinção geral entre objecto e causa, ver A. J. Kenny, *Action, Emotion and Will* (Londres, 1963).

(⁶) Considere-se em particular o fenómeno da «dupla intencionalidade», que tento descrever em *Art and Imagination* (Londres, 1974), cap. 15.

(⁷) Este traço do conhecimento do «conteúdo» do estado mental de alguém foi muito discutido, por exemplo, por G. E. M. Anscombe no seu tratamento das «causas mentais», *Intention* (Oxford, 1957), págs. 16 e segs., e por Wittgenstein nas «Conversations on Freud» (*Lectures on Aesthetics, Freud, etc.*, ed. C. Barrett, Oxford, 1966). Ver também Douglas Gasking, «Avowals», em R. J. Butler (ed.), *Analytical Philosophy, Second Series* (Oxford, 1963).

(⁸) Ver, por ex., o ensaio de Freud sobre Dostoevsky, reeditado em *Collected Papers* (ed. J. Strachey, Londres, 1950), vol. V.

(⁹) Hannah Segal, «A Psychoanalytic Approach to Aesthetics», *International Journal of Psychoanalysis* (1952), págs. 196-207; Robert Waelder, *Psychoanalytic Approach to Art* (Londres, 1961), que contém uma bibliografia de material relevante; Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, (Nova Iorque, 1952); e Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, (Londres, 1953) e *The Hidden Order of Art* (Londres, 1967).

(¹⁰) Ver, por exemplo, Melanie Klein, *The Psychoanalysis of Children* (Londres, 1932).

(¹¹) Ver especialmente os ensaios recolhidos como os volumes 2 e 3 de *The Critical Writings of Adrian Stokes* (ed. L. Gowing, Londres, 1978). Um excelente e curto resumo do pensamento de Stokes, de um ponto de vista kleiniano, é dado por R. Wolheim, «Adrian Stokes, Critic, Painter, Poet», em *The Times Literary Supplement* (17 de Fev. 1978). Wolheim atrai a atenção para um outro traço distintivo da psiquiatria kleiniana, que a torna peculiarmente relevante para a estética, que é ser capaz de tratar a relação do artista com a obra, e a relação da audiência com essa obra, precisamente nos mesmos termos e, portanto, não degenera (como os estudos de Freud sobre Leonardo e Michelangelo degeneram) em mera psicologia de divã da criação.

Até que ponto a perspectiva de Stokes da natureza e valor da arquitectura é, de facto, dependente da roupagem kleiniana, não é claro. A teoria de que a apreciação da beleza envolve um «sentido de globalidade», surgindo da reconciliação de dois princípios mentais em conflito, um agressivo, outro «dissolvente» ou submissivo, deriva de Schiller (ver *The Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, edição revista em 1801 (reeditada, com tradução e comentário, ed. de M. Wilkinson e C. A. Willoughby, Oxford, 1967) especialmente a carta 17). A um certo nível, a maneira de ver de Schiller de que a «energia» e a «dissolvença» derivam de dois aspectos separados do espírito humano, reconciliados apenas no «jogo» da compreensão ao contemplar a arte, é idêntica à de Stokes (e tanto para Stokes, como para Schiller, há um sentido em que o sentimento resultante é «oceânico»). Contudo, Schiller, que derivou a sua teoria directamente de Kant, referia-se a princípios conscientes da compreensão racional e teria olhado para a experiência infantil, não como a essência da vida mental, mas apenas como uma premonição de algo que deve ser entendido nas manifestações mais maduras.

(¹²) É um dos exemplos favoritos de Stokes (ver *The Quattro Cento*, Londres, 1932), cap. 5. Todo o edifício foi excelentemente analisado por Pasquale Rotondi em *The Ducal Palace of Urbino* (Londres, 1969).

(¹³) J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* (Londres, 1849), cap. III art. 8.

(¹⁴) L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics*, etc. (ed. Barrett, Oxford, 1966).

(¹⁵) O conceito de «auto-atribuição» aqui expresso, e a sua importância na determinação da natureza e conteúdo do espírito, são mais explorados em R. Scruton, «Auto-conhecimento e Intenção» (*Proceedings of the Aristotelian Society*, 1977-8). Uma teoria completa do Eu ao longo destas linhas está para além do alcance desta obra, mas aflora umas pequenas partes dela no capítulo 10.

(¹⁶) A. Stokes, *Stones of Rimini* (Londres, 1934, *passim*).

(¹⁷) É óbvio que, ao invocar aqui o conceito de «ideologia», me estou a referir àquilo que foi chamado um «conceito essencialmente contestado»: um conceito postulado antes de qualquer teoria, que possa dar a completa elaboração dele. Muitos dos que se autoproclamaram marxistas discordariam da minha explicação deste conceito, com o fundamento de que para eles ele pertence a uma teoria muito mais sofisticada do que a que assumo. Na verdade, o marxismo inclina-se agora para hábitos de sofisticação e autocitação, que tornam impossível a quem está de fora debater as importantes considerações da teoria marxista, com uma confiança, que os oponentes

admitem para a compreender. Nem está bem claro o que o marxismo pensa no domínio da estética e da teoria crítica — ver, por exemplo, A. Marcuse, *The Philosophy of Aesthetics* (Nova Iorque, 1972); G. Lucács, *Writer and Critic* (trad. e ed. de A. Kahn, Londres, 1970); Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), em que todos eles fazem ambiciosas declarações de posição, que não conseguem traduzir da terminologia pela qual se apresentam. Para uma posição mais tradicional, ver G. Plekhanov, *Art and Social Life* (trad. de E. Fox et al., Londres, 1953).

A fonte do conceito de ideologia é, evidentemente, K. Marx e F. Engels: *The German Ideology* (Londres, 1963), enquanto a da atribuição da arte a uma «superestrutura» é o prefácio da *Contribution to the Critique of Political Economy* de Marx, em *Marx on Economics* (ed. de R. Freedman, Londres, 1962). É esta atribuição que permite ao marxista pensar que é «responsabilidade de uma estética marxista... demonstrar como... a objectividade emerge no processo criativo... como verdade, independentemente da consciência do artista» (Lucács, «Art and Objective Truth», *op. cit.*); mas é uma atribuição que foi posta em questão pelos marxistas recentes, tal como o foi toda a relação simplista entre base e superestrutura. Muito poucos concordariam hoje com Marx ao pensar que

a distinção entre a transformação material das condições económicas de produção, que se pode determinar com a precisão de uma ciência natural, e as formas legais, políticas, religiosas, estéticas ou filosóficas — em resumo, ideológicas — como os homens se tornam conscientes desse conflito e o combatem, deve sempre fazer-se. (Prefácio, *Critique of Political Economy*)

Ver, para uma crítica desta simples antítese de um ponto de vista confessadamente «marxista», Raymond Williams, *op. cit.*, e Ernst Fischer, *Art against Ideology* (trad. de A. Bostock, Nova Iorque 1969), págs. 56 e segs. Por tudo isto, ficará patente que tentei fazer o debate com uma forma muito simplificada da teoria marxista, de forma a apresentar as questões intelectuais específicas que me interessam. No entanto, parece-me que as questões são reais e que os meus argumentos tendem a mostrar que não pode haver um método especificamente «marxista» na crítica da arquitectura.

Apesar da falta de uma crítica directamente marxista de edifícios, há uma considerável literatura de comentários marxistas sobre o papel do edifício na vida do homem e da sociedade e esses comentários chegam por vezes a enunciar o que poderíamos considerar princípios de prática arquitectural. Os problemas do planeamento urbano têm um tal impacto imediato na vida política, que seria decerto absurdo uma teoria política ignorá-los. Daí a interessante tentativa de Engels de relacionar a deterioração com a divisão do trabalho na indústria capitalista (ver os capítulos finais de *The Condition of the Working Class in England*, Stanford, Califórnia, 1968). A relação da teoria marxista da história com o processo do projecto é discutida, por exemplo, por Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia* (trad. de B. L. La Penta como *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass., 1976). Contudo, é difícil derivar uma crítica arquitectural satisfatória do resultado.

(18) Ver, por exemplo, a bibliografia em Raymond Williams, *op. cit.* e também a obra de Walter Benjamin, *Illuminationen* (Francoforte, 1955) e Theodor Adorno, especialmente, *The Philosophy of Modern Music* (Francoforte, 1948, trad. de A. G. Mitchell e W. V. Bloomster, Nova Iorque, 1973).

(19) Para refinamentos desta posição ver Fischer, *op. cit.*, e Williams, *op. cit.*

(20) *The Cantos*, n.º LXXXI:

«To have gathered from the air a live tradition or
from a fine old eye the unconquered flame
This is not vanity.»

(«Ter recolhido do nada uma tradição viva, ou de um magnífico olhar antigo, a chama inconquistada. Isso não é vaidade.»)

(21) Schoenberg em *Style and Idea* (ed. L. Stein, Londres, 1975); Thomas Mann em *Dr. Faustus* (trad. de H. T. L. Parker, Londres, 1949).

(22) Comp. com *De Moribus et Officio Episcoporum Tractatus*. Ver O. von Simson, *The Gothic Cathedral* (Nova Iorque, 1956), cap. 5.

(23) Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (Paris, 1863, 1872, trad. de B. Bucknell, *Discourses on Architecture*; Boston, 1889), vol. 1, págs. 230 e segs.

(24) Ver de novo, contudo, as notas de repúdio do capítulo 2. Vale a pena apontar que o próprio Lenine aparentou uma espécie de tolerância pragmática em questões estéticas, que torna difícil atribuir-lhe uma perspectiva especial da sua importância (ver V. I. Lenine, *On Literature and Art*, Moscovo, 1967).

(25) Ver a discussão em K. Marx, «Sobre o Trabalho Alienado», em *Manuscritos de 1844*, em *Marx's Concept of Man* (ed. Erich Fromm, trad. de T. B. Bottomore, Nova Iorque, 1961).

(26) Ver H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (trad. de K. Simon, Londres, 1964), págs. 77 e segs.

(27) R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), págs. 39-40.

CAPÍTULO 7 A LINGUAGEM DA ARQUITECTURA

(1) O desejo de ver a arquitectura — e, na verdade, todas as formas de arte — como tipos de linguagem constitui a mais popular de todas as teorias estéticas. É difícil dar um diagnóstico simples desta popularidade, mas ele é evidenciado nos seguintes títulos recentes: C. Jencks, *Meaning in Architecture* (Londres, 1969); N. L. Prak, *The Language of Architecture* (Haia, 1968); S. Hesselgren, *The Language of Architecture* (Kristianstad, 1969); G. K. Koenig, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, vol. 1 (Florença, 1964); Sir John Summerson, *The Classical Language of Architecture* (Londres, 1963); P. Portoghesi, *Borromini: Architettura come Linguaggio* (Milão, 1967). É também evidente nas tentativas (na maior parte desconexas) de aplicar a teoria da informação e a semiologia à teoria da arquitectura, a primeira por C. Jencks (*Modern Movements in Architecture*, Londres, 1973), págs. 172-5, a segunda por Barthes, Eco e outros (ver notas 8 e 12). A tendência geral fez-se também sentir na estética analítica — ver, por exemplo, Nelson Goodman em *Languages of Art* (Indiana, 1968), bem como na teoria estética aplicada (como em L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1956, e Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford, 1959). Não trato da «teoria da informação» neste capítulo, visto ser agora suficientemente evidente que a teoria é irrelevante para a estética, por ser um ramo especial da ciência da predição e não interessada no «significado». (Para uma refutação conclusiva da relevância da teoria da informação para a estética, ver R. Wollheim, *Art and its Objects* (Nova Iorque, 1968), art. 56.) A ideia fundamental é evidenciada no subtítulo da grande obra de Croce — *Estetica come ... linguistica generale* — e surge sempre que a natureza simbólica e comunicativa da arte é apresentada como o seu aspecto mais importante.

(2) Para a elaboração filosófica desta distinção, ver o artigo original de H. P. Grice, «Meaning» (*Phil. Rev.*, 1957).

(3) A interdependência entre intenção e convenção no uso da língua é admiravelmente ilustrado por D. K. Lewis na excelente obra *Convention* (Oxford, 1972). Ver também P. F. Strawson, «Intention and Convention in Speech Acts», em P. F. Strawson, *Logico Linguistic Papers* (Londres, 1971).

(4) As teorias em questão são as de Charles Morris, *Foundations of a Theory of Signs* (Chicago, 1938), e C. L. Stevenson, *Ethics and Language* (Yale, New Haven, 1945).

(5) Uma teoria dessas é a de Koenig, op. cit.

(6) Idem, pág. 15.

(7) L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485, trad. de Bartolo e Leoni,

Londres, 1726, como *Ten Books of Architecture*, reeditado por J. Rykwert, Londres, 1965), Livro VI, cap. 2.

(⁸) De longe a descrição mais obrigatória desta natureza «gramatical» das Ordens é a dada por Summerson em *The Classical Language of Architecture*.

(⁹) O conceito de semiologia (a ciência «geral» dos sinais) deriva de F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale* (Lausanne, 1916). Foi deixado a outros inventar a «ciência» geral, nomeadamente a Barthes (*Éléments de sémiologie*, Paris, 1964; S/Z, Ed. 70, Lisboa, 1980, etc.) e aos seus associados na revista *Tel Quel*. Para uma discussão crítica da semiologia, e de Barthes em especial, ver J. Casey e R. Scruton, «Modern Charlatanism; III», *The Cambridge Review* (30 de Janeiro, 1976). Para um exame extenso da aplicação literária, ver Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Londres, 1975) e para uma tentativa de reivindicar o território da arquitectura em nome da análise semiótica, ver a revista alemã *Konzept*, ed. de A. Carlini e B. Scheider, Tübingen; especialmente a *Konzept 1* («Architektur als Zeichensystem», 1975) e *Konzept 3* (1976, intitulada, à verdadeira moda semiológica, «Die Stadt als Text» e contendo um fragmento de Barthes, aí chamado «Semiotik und Urbanismus», e originalmente publicado em *Tel Quel* como «L'architecture d'aujourd'hui»). No presente capítulo, argumento a partir da base da semântica fregeana e tarskiana e, portanto, acho difícil tomar a sério as pretensões desta pseudo-ciência. Contudo, a procura de uma ciência «geral» dos sinais não está confinada à semiologia continental. Nelson Goodman, em *Languages of Art*, desenvolve essa teoria a partir duma base de nominalismo analítico.

(¹⁰) Ver especialmente os escritos de Barthes e *Mitologias* (Ed. 70, Lisboa 1978), em particular.

(¹¹) A ênfase na estrutura é o ponto em que a semiologia parece tomar contacto com a antropologia de Lévi-Strauss (ver, por exemplo, *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958) e a teoria linguística de Chomsky (como em *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., 1965).

(¹²) Barthes, *Éléments de Sémiologie* (trad. de A. Lavers e C. Smith como *Elements of Semiology*, Londres, 1967, págs. 27, 62 e segs.).

(¹³) Para U. Eco, ver *La Struttura Assente* (Milão, 1968), em que a aplicação à arquitectura é tomada extremamente a sério. O propósito intelectual de *Tel Quel* distancia-a de *Konzept*, sendo esta, de facto, um polimento arquitectural projectado para as mesas de café do *chic* radical.

(¹⁴) Ver Barthes, *Mitologias*.

(¹⁵) Este pensamento, brilhantemente exposto por G. Frege («On Sense and Reference», *The Philosophical Writings of Gottlob Frege*, ed. e trad. de P. T. Geach e M. Black, Oxford, 1952) e desenvolvido formalmente por Alfred Tarski («The Concept of Truth in Formalized Languages» em *Logic, Semantics, Metamathematics*, Oxford, 1956), recebeu, recentemente uma nova importância filosófica na obra de D. Davidson — ver especialmente «Truth and Meaning», *Synthese* (1967).

(¹⁶) Frege, *op. cit.* Ver também M. Dummet, *Frege, Philosophy of Language* (Londres, 1973).

(¹⁷) Isto foi provado nas línguas formalizadas por Tarski, *op. cit.* Inegáveis avanços se fizeram na compreensão das linguagens naturais pela tentativa de fazer com que a teoria de Tarski se abrangesse directa (ver Davidson, *op. cit.* e os ensaios em *Truth and Meaning*, ed. de G. Evans e J. McDowell, Oxford 1977), ou indirectamente, pelo aparato da teoria do modelo e a consequente «relativização» do conceito de verdade (ver, por exemplo, R. Montague, *Formal Philosophy*, ed. de R. H. Thomason, Londres e Yale, 1979).

(¹⁸) Comp. com Eco, *op. cit.* e Barthes, «L'Architecture d'aujourd'hui». Para um exemplo verdadeiramente pretensioso de semiologia arquitectural, em que as extravagantes pretensões e a máxima vacuidade são perfeitamente exemplificadas, ver U. Eco, «A Componential Analysis of the Architectural Sign/Column», em *Semiotica*, vol. 2, 1972.

(¹⁹) Eco, *op. cit.*, págs. 207 e segs. O empréstimo é de J. S. Mill em *System of Logic* (10.^a ed., Londres, 1879), vol. 1, Liv. I, cap. 2.

(²⁰) Uma tentativa semelhante para divorciar a denotação ou referência da verdade (i. e., para divorciar a interpretação de «sinais» das condições de verdade das «frases» (complexos), em que podem ocorrer) é empreendida por S. K. Langer, na análise da música em *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., 1942). A mesma tentativa também está implícita na teoria do «sistema de símbolos» da arte de Nelson Goodman em *Languages of Art*. Ver R. Wollheim, «On Nelson Goodman's *Languages of Art*», em R. Wollheim, *On Art and the Mind* (Londres, 1972), e também R. Scruton, «Attaching Words to the World», *Times Literary Supplement* (2 de Agosto, 1977).

(²¹) Eco, *op. cit.*, pág. 209.

(²²) J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* (Londres, 1849, art. 8), cap. II.

(²³) A esta perspectiva «holista» do significado, aflorada em «Sense and Reference», cit., é dada uma total elaboração e apoio em Dummett, *op. cit.*

(²⁴) Ver Sir William Chambers, *Architecture* (ed. Gwilt, Londres, 1825, «Of Persians and Caryatids», págs. 191-2).

(²⁵) Ver de novo o capítulo 6, nota 1.

CAPÍTULO VIII EXPRESSÃO E ABSTRACÇÃO

(¹) Para argumentos contra a visão de que a música é uma arte representativa, ver R. Scruton «Representation in Music», *Philosophy* (1976).

(²) Para uma discussão do problema, ver N. Goodman, *Languages of Art* (Indiana, 1968) e R. Wollheim, *On Art and the Mind* (Londres, 1972).

(³) Ver R. Scruton «Attaching Words to the World», *Times Literary Supplement* (12 de Agosto, 1977).

(⁴) Ver G. Frege «The Thought, a Logical Enquiry», trad. de A. M. e M. Quinton, *Mind* (1956).

(⁵) Ver, por exemplo, Goodman, *op. cit.*, cap. I e R. Wollheim, *Art and its Objects* (Nova Iorque, 1968), art. 26. Para dar um exemplo: um interior holandês pode conter um fragmento que intencionalmente se pareça com uma árvore, mas que é visto, não como uma árvore, mas como uma árvore num quadro. Pois o fragmento representa não uma árvore, mas um quadro.

(⁶) Os principais defensores da distinção — Croce e, seguindo-o, Collingwood — tinham em vista abolir a representação ou, pelo menos, certos tipos de representação, como traços meramente acidentais da arte, e reter a expressão como a essência estética.

(⁷) Para a noção de «Referência sem descrição», ver S. K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., 1942); como sugerem os argumentos no último capítulo, pouco mais é que um *jeu de mots* usar o termo «referência» neste sentido, apenas legítimo desde que não se veja também a referência (como Frege a viu), como parte da teoria da compreensão.

(⁸) É necessário separar aqui a teoria filosófica do «expressionismo» (a teoria tipificada por Croce e Collingwood, que eleva um sentido do termo «expressão» ao conceito chave na estética), dos movimentos artísticos que ficaram conhecidos por esse nome. Esses movimentos ocorreram numa tão estreita contiguidade, que, em certo sentido, são considerados partes de um único movimento. Na música, o expressionismo foi tipificado por Schoenberg no princípio, por Berg e pelas obras «sérias» (i. e., desinteressantes) de Kurt Weill; enquanto na pintura, Kandinsky e Kokoschka fizeram pronunciamentos similares e se entregaram a gestos estilísticos similares. Na arquitetura, várias ramificações tardias da *Art Nouveau* e o *Jugendstil* (Rudolf Steiner, Hans Poelzig, a Werkbund, etc.) reclamaram ser membros do clube expressionista. Em todo o caso, o expressionismo significava intensidade, individualidade, auto-referência, o alongar, elevar e retorcer da linha e da forma para toda a sugestão possível de um

«significado». Para as primeiras agitações do expressionismo arquitectural, ver Otto Kohtz, *Gedanken über Architektur* (Berlim, 1909). Ver, em geral, W. Pehnt, *Expressionist Architecture* (Londres, 1973).

(⁹) Ver Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (nova ed. Viena, 1956), págs. 123 e segs.

(¹⁰) N. Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Londres, 1943, 7.ª ed., 1963), pág. 255.

(¹¹) Ver Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (Oxford, 1958), págs. 177-85, e R. Wollheim, *Art and its Objects*, art. 41.

(¹²) Vitruvius, IV, cap. 1.

(¹³) A diferença aqui é algo como a diferença entre metáfora e analogia. A comparação efectuada por uma metáfora distingue-se pelo facto de que pode ser impossível «escrever» o que contém. Ver R. Scruton, *Art and Imagination* (Londres, 1974), Parte I.

(¹⁴) S. Hesselgren, *The Language of Architecture* (Kristianstad, 1969), vol. 2, fig. 36.

(¹⁵) H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (trad. de K. Simon, Londres, 1964), caps. 1 e 2.

(¹⁶) L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, etc.* (ed. Barret, Oxford, 1966). O meu método neste ponto é também wittgensteiniano, por fazer a análise de um conceito dependente de uma compreensão da sua génese. (Mas o pensamento remonta a Hegel.)

(¹⁷) Ver, por exemplo, *Art and Illusion* (Londres, 1960), e *Meditations on a Hobby Horse* (Londres, 1963).

(¹⁸) Aqui, a imagem e o pensamento, são de Hegel. Ver a Introdução às *Lectures on Aesthetics* (trad. de T. M. Knox, Londres, 1975).

(¹⁹) Sobre a ideia do conhecimento por experiência, ver Iorde Russel, «Knowledge by Acquaintance», em *Mysticism and Logic* (Londres, 1917). Sobre a extensão desta noção à experiência da arte, ver Scruton, *Art and Imagination*, págs. 105-6.

CAPÍTULO IX O SENTIDO DO PORMENOR

(¹) Apesar das muitas perspectivas em contrário — comp. com a de E. Bullough, *Aesthetics* (ed. de E. M. Wilkinson, Stanford, 1957) (para a filosofia da «distância psíquica») e H. S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude* (Nova Iorque, 1920). Mas ver G. Dickie, «The Myth of the Aesthetic Attitude», em *American Philosophical Quarterly* (1964). De facto, a questão de saber se há ou não uma atitude estética depende muito do que se entende por «atitude». A maioria das facções da discussão falham no esclarecimento do que entendem exactamente pelo termo.

(²) Comp. G. Frege, «On Sense and Reference», *The Philosophical Writings of Gottlob Frege* (ed. e trad. de P. T. Geach e M. Black, Oxford, 1952) e M. Dummett, *Frege, Philosophy of Language* (Londres, 1973).

(³) L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485, trad. de Bartolo e Leoni, Londres, 1726, como *Ten Books of Architecture*, reedição de J. Rykwert, Londres, 1965), Livro VI, cap. 2.

(⁴) Ver Guarini, *L'Architettura Civile* (Turim, 1737, ed. de B. Tavassila La Greca, Milão, 1968).

(⁵) Há muitos exemplos romanos e do Médio-Oriente deste ornamento e foi imediatamente adoptado pelos mestres do Renascimento como uma parte essencial do seu vocabulário, embora fosse mais tarde condenado por Sir William Chambers (*Architecture*, ed. de Gwilt, Londres, 1825, págs. 289 e segs.), com base que um nicho deve ser um mero repositório sem um carácter próprio.

(⁶) Giedion, *Space, Time and Architecture* (5.ª ed., Londres, 1967), págs. 157-9. É talvez interessante anotar a própria descrição de Aalto do barroco concreto: «Crianças

adultas a brincar com curvas e tensões, que não controlam. Cheira a Hollywood» (Alvar Aalto, em *Zodiac* 3, pág. 78).

(7) Em *Stones of Rimini* (Londres, 1934), Stokes descreve a distinção mais tradicionalmente. A ênfase kleiniana entra mais tarde, por exemplo, em *Smooth and Rough* (Londres, 1951) e nos outros ensaios recolhidos nos vol. 2 e 3 dos *Collected Critical Writings of Adrian Stokes* (ed. L. Gowing, Londres, 1978).

(8) Em *Seven Lamps of Architecture* (Londres, 1849) cap. 1. Para a influência de Ruskin aí, ver F. A. Paley, *Manual of Gothic Mouldings* (5.^a ed., ed. W. M. Fawcett, Londres, 1891), um livro que foi largamente lido durante o século dezanove e cuja influência nos edifícios da época nos aparece em todo o lado.

(9) Wilhelm Worringer, *Form in Gothic* (Londres, 1927), cap. XIII.

(10) Ver, por exemplo, I. Stravinsky, *La Poétique de la Musique* (trad. de A. Knodel e I. Dahlar, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Londres, 1970).

(11) Ver Alberti, *op. cit.*, Livro IX, cap. 8.

(12) A riqueza do vocabulário usado por Alberti ao articular o conceito do apropriado é, penso eu, digno de nota; ver Hans-Karl Lücke, *Index Verborum to Alberti's «De Re Aedificatoria»* (Munique, 1970 para a frente).

(13) Walter Gropius, carta a Goebbels, citado em Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945* (Cambridge, Mass. 1968), pág. 181.

(14) Daí a teoria outrora popular de que (na arquitectura, pelo menos) a beleza consiste na «unidade na variedade» (ver A. Göller, *Zur Aesthetik der Architektur*, Berlim 1887).

(15) Comp. D. K. Lewis, *Convention* (Oxford, 1972).

(16) Ver Teskin Okakura, *The Book of Tea* (Tóquio, 1906; trad. inglesa de Rutland Vermont e Tóquio, 1956), em que a filosofia da cerimónia do chá é magnificamente exposta. É claro que seria disparatado subestimar a enorme quantidade de pensamento e energia, que foi gasta no desenvolvimento e instrução de boas maneiras em cada civilização. Erasmo não é o único grande pensador ocidental que dedicou um tratado ao assunto. (*De Civitate Morum Puerilium*, 1526, um livro que teve 130 edições.) Ver, em geral, Norbert Elias, *The Civilizing Process: The History of Manners* (em alemão, 1936; vol. 1, trd. de E. Jephcott, Nova Iorque, 1977). Talvez seja suficiente lembrar o leitor da nossa própria «cerimónia do chá», não meramente como satirizada por Miss Mitford, mas também como observada pelo mais autoconscientemente «trágico» de todos os japoneses modernos:

Quando os ingleses bebem chá, a pessoa que serve pergunta sempre a cada pessoa se prefere «primeiro leite» ou «primeiro chá». Pode supôr-se que é a mesma coisa, o leite ou o chá a ser deitado primeiro na chávena, mas nesta questão aparentemente bastante trivial a ideologia de vida inglesa está firmemente em evidência. Certos ingleses estão convencidos de que o leite deve ser deitado na chávena primeiro e depois o chá e, se alguém quisesse inverter a ordem, sem dúvida veriam esse acto como o primeiro passo para a violação dos princípios que consideram muito queridos. (Yukio Mishima, *On Hagakure*, trad. de K. Sparling, Londres, 1977, pág. 55)

(17) Cícero, *De Officiis*, XXVII e XLI. O mesmo conceito era regularmente usado por Vitruvius como um termo de elogio arquitectural.

(18) O ponto é em parte tomado explícito por Daniele Barbaro, na edição de Vitruvius, onde diz das seis categorias de Vitruvius — *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio* — que «esses termos são gerais e comuns e como tal têm uma definição na ciência geral e comum que é a mais importante e é chamada metafísica. Mas quando um artista quer aplicar um desses elementos à sua própria profissão, ele restringe essa universalidade às necessidades particulares e especiais da própria arte» (*I dieci libri dell' Architettura di M. Vitruvio*, Veneza 1556, citado e discutido em R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 3.^a ed., 1962, pág. 68).

(¹⁹) Como é possível a um termo adquirir essa «liberdade» de aplicação e reter ainda o sentido «comum», é uma questão difícil, e a que tentei (com êxito limitado apenas) responder em *Art and Imagination* (Londres, 1974), Parte I).

(²⁰) Kant, *Crítica do Juízo*, especialmente a Parte I, secção 17.

CAPÍTULO 10 CONCLUSÃO: ARQUITECTURA E MORALIDADE

(¹) A antiga distinção entre razão prática e teórica (subtilmente exposta por Aristóteles em *Nicomachean Ethics*) é estendida aqui à noção de uma razão de sentir, mais que de fazer qualquer coisa. Tomo como óbvio, pela discussão de Aristóteles sobre as emoções, que ele teria reconhecido a legitimidade dessa extensão.

(²) Kant, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica do Juízo*.

(³) Este ponto é bem discutido por F. N. Sibley em «Aesthetic and Non-Aesthetic» (*Phil. Rev.*, 1965).

(⁴) Um ponto de vista sustentado por Kant e recentemente discutido em dois influentes livros de R. M. Hare (*Language of Morals*, Oxford, 1952, e *Freedom and Reason*, Oxford, 1963).

(⁵) O meu pensamento neste parágrafo foi grandemente influenciado por uma discussão com John Casey sobre o conceito de virtude.

(⁶) Sobre «Saber o que sentir», ver R. Scruton, «The Significance of Common Culture» em *Philosophy* (1979).

(⁷) Kant, *Crítica do Juízo*, Introdução, secção 5.

(⁸) Ver Paolo Portoghesi, *Roma Barocca* (Rome and Bari, 1966), vol. 1, cap. 3.

(⁹) Cf. Ruskin: «e quando tudo estava feito, em vez da vantagem muito duvidosa do poder de ir rapidamente de um lugar para o outro, devíamos ter tido a vantagem certa de maior prazer em parar em casa» (*Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1849, cap. 7). E notem-se os argumentos de Matthew Arnold em *Culture and Anarchy* (Londres, 1869), em que a «absorção energética em objectivos externos» é severa e convincentemente criticada.

(¹⁰) Ver *Philosophy of Right* e *Phenomenology of Spirit* de Hegel e também F. H. Bradley em *Ethical Studies* (Londres, 1876, 2.^a ed., 1927).

(¹¹) Ver R. Scruton, «Autoconhecimento e Intenção» (*Proceedings of the Aristotelian Society*, 1977-8) e também D. C. Dennett, *Content and Consciousness* (Londres, 1969).

(¹²) Ver, por exemplo, a impressionante discussão de *Phenomenology of Spirit*, e a eloquente forma como Bradley a retoma em *Ethical Studies*, *op. cit.*

(¹³) Ver, por exemplo, os papéis de D. K. Lewis e D. C. Dennett, em A. O. Rorty (ed.), *The Identities of Persons* (Oxford, 1977).

(¹⁴) Como um exemplo dessa filosofia ver J. S. Mill, *On Liberty* (Londres, 1859).

(¹⁵) Idem.

(¹⁶) John Locke, *An Essay on Human Understanding* (Londres, 1968) II, 27.

(¹⁷) Num livro persuasivo, Thomas Nagel argumentou em favor de uma conexão entre o sentido de auto-identidade e a capacidade de raciocinar sobre a própria satisfação de uma forma que transcenda a reflexão sobre o próprio desejo do momento. Os argumentos de Nagel, redigidos de forma muito diferente, apontam na mesma direcção dos meus. Ver *The Possibility of Altruism* (Oxford, 1970).

(¹⁸) Soneto, CXXIX:

Tudo isto o mundo bem sabe; mas ninguém sabe bem
Evitar o céu que leva os homens a esse inferno.

(¹⁹) Espinoza, *Ethics*, Livro II. Ver também as observações pertinentes de Ruskin relativamente à «Lamp of Obedience».

(²⁰) Le Clerc, *Traité d'Architecture* (Paris, 1782, Art. V, pág. 12). Como uma correcção de todo este absurdo (quer dizer, o absurdo implícito numa identificação

prematura entre a experiência da arquitectura e a do corpo humano), vale a pena lembrar o igual número de arquitectos que preferiram mais tomar as árvores, do que os homens, como inspiração principal: por exemplo, Palladio, *Quattro Libri* (Veneza, 1570), Liv. I, cap. XX e, claro, M. A. Laugier em *Essai sur L'architecture* (Paris, 1713).

(²¹) Sobre o moralismo do movimento moderno ver a persuasiva documentação e a crítica em D. Watkin, *Morality and Architecture* (Oxford, 1977), reiterando o ataque de Geoffrey Scott à «falácia ética», em *The Architecture of Humanism* (Londres, 1914), cap. V.

(²²) *Vers Une Architecture*, pág. 61.

(²³) Para uma justificação confusa e retórica dessa prática, ver Alison e Peter Smithson, *Without Rhetoric —an Architectural Aesthetic 1955-1972* (Londres, 1973).

(²⁴) Sir Denys Lasdun, *RIBA J* (Setembro de 1977).

ÍNDICE DE NOMES

- Aalto, Alvar, 217, 277
 Ache, J-B, 265
 Addison, Joseph, 271
 Adorno, Theodor, 264, 273
 Agostinho, Santo, 266, 270
 Ainslee, D., 260
 Alain de L'Isle (Alanus de Insula), 266
 Alberti, Leone Battista, 13, 14, 31-36, 39, 43, 46, 54, 57, 65, 75, 97, 99, 103-4, 134, 174, 207, 208, 209, 217, 221, 222-223, 227, 231, 262, 266, 269, 271, 274, 277, 278
 Alexander, Christopher, 35, 262, 263
 Alford, D. E., 269
 Allsop, Bruce, 260
 Anscombe, G. E. M., 269, 270, 271
 Aquino, S. Tomás, 116, 260
 Archer, M., 10
 Areválo, Luis de, 206
 Aristóteles, 37, 234, 235, 245, 264, 270, 279
 Arnold, Matthew, 279
 Arup, Sir Ove, 263
 Bach, J. S., 221
 Balzac, Honoré de, 15
 Banham, Reyner, 263, 264
 Barbaro, Daniele, 278
 Barrett, Padre Cyril, 270
 Barry, J. A., 264
 Barthes, Roland, 162, 163, 164, 274, 275
 Bartolo, B., 262, 266
 Baudelaire, Charles, 166
 Baumgarten, A. G., 262, 267
 Beardsley, M. C., 265
 Beethoven, Ludwig van, 22, 90
 Benjamin, Walter, 273
 Bennett, J. F., 268
 Berg, Alban, 276
 Bernardo de Clairvaux, S., 154
 Bernini, Gianlorenzo, 19, 74, 191, 193, 194, 267, 270, 105
 Birkhoff, G. D., 266
 Black, M., 275
 Blake, Peter, 263
 Bloc, André, 17-18
 Boomster, W. V., 273
 Boethius, 66, 266, 270
 Borisavlievitch, M., 259
 Borromini, Francesco, 19, 126, 198, 208, 214-216, 270, 122-3, 124
 Bosanquet, B., 271
 Bostock, A., 266, 273
 Bottomore, J. B., 274
 Boullée, Étienne Louis, 33, 182, 183
 Boyce Gibson, W. W., 260, 268
 Bradley, F. H., 238, 279
 Brahms, Johannes, 22
 Bramante, Donato (Donato di Pascuccio d'Antonio), 51, 172, 100, 207, 213
 Brentano, Franz, 260
 Brown, Bernard, 10
 Brown, Maria Teresa, 10
 Brunelleschi, Filippo, 21, 70, 95, 129, 221
 Bucknell, B., 261, 271, 274
 Bullock, M., 265
 Bullough, E., 259, 277
 Burckhardt, Jacob, 59
 Burke, Edmund, 271

- Burns, Howard, 10
 Butler, R. J., 269, 271

 Carlini, A., 275
 Casey, John, 10, 275, 279
 Castilho, J. de, 17
 Cavell, Stanley, 260
 Chambers, Sir William, 246, 267, 276, 277
 Choisy, A., 261
 Chomsky, Noam, 275
 Churchill, J. S., 268
 Cícero, 66, 227, 266, 278
 Clifton-Taylor, Alec, 267
 Cockerell, C. R., 174, 175
 Coleridge, S. T., 268, 80
 Collingwood, R. G., 15, 16, 80, 157, 260, 270, 274, 276
 Collins, Peter, 271
 Congreve, William, 195
 Cooke, Deryck, 274
 Croce, Benedetto, 200, 260, 274, 276
 Culler, Jonathan, 275

 Dahlar, I., 278
 Dante Alighieri, 270
 Davidson, Donald, 275
 Dennett, D. C., 267, 279
 Descartes, René, 238
 Dluhosch, E., 262
 Dostoevsky, Fyodor, 272
 Dufrenne, Mikel, 268
 Dummett, Michael, 260, 275, 276, 277

 Eco, Umberto, 163, 165-167, 274, 275, 276
 Edwards, A. Trystan, 134, 271
 Ehrenzweig, Anton, 272
 Einstein, Albert, 58
 Elias, Norbert, 278
 Eliot, T. S., 23, 86, 261
 Elton, W., 270
 Engels, Frederick, 273
 Erasmo, 278
 Escherick, Joseph, 262
 Espinosa, 245, 279
 Euclides, 266
 Evans, G., 275

 Fischer, Ernst, 273
 Fischer, von Erlach, J. B., 189
 Fleming, J., 265
 Fontana, Domenico, 238
 Foot, Philippa, 264
 Foster, L., 268

 Fox, E., 272
 Francia, P. de, 266
 Frankl, Paul, 13, 50, 56-57, 60, 264
 Freedman, R., 273
 Frege, Gottlob, 165, 275, 276, 277
 Freud, Sigmund, 139, 145, 176, 180, 196, 271, 272
 Fromm, Erich, 274
 Fry, Maxwell, 224
 Fuller, R. Buckminster, 264

 Gabo, Naum, 261
 Gasking, Douglas, 271
 Gaudi, A., 16, 18, 217
 Gaudie, Sinclair, 280
 Gautier, Théophile, 16
 Geach, P. T., 275
 Gendel, M., 264
 Gibbs, James, 221
 Giedion, Siegfried, 51, 58, 60-64, 217, 261, 264, 265, 277
 Giorgio, Francesco di, 71
 Giotto di Bondone, 107
 Goebbels, Paul Joseph, 223, 278
 Goethe, J. W. von, 260
 Gombrich, Sir Ernst, 264
 Goodman, Nelson, 179, 274, 275, 276
 Gowing, Sir Lawrence, 259, 272, 278
 Greene, David, 264
 Grice, H. P., 260, 269, 274
 Gropius, Walter, 121, 223, 278
 Guarini, Guarino, 71, 212, 267, 277
 Gwilt, Joseph, 276

 Hamlyn, D. W., 268
 Hampshire, S. N., 270
 Hare, R. M., 279
 Hawksmoor, Nicholas, 118, 174, 230
 Heath, L., 266
 Hegel, G. W. F., 14, 17, 59-61, 80, 151, 238, 240, 242, 259, 260, 264, 268, 270, 277, 279
 Heidegger, M., 268
 Herder, J. G., 259
 Hesselgren, S., 196, 274, 277
 Heyer, P., 262
 Hogarth, W., 71, 217, 267
 Homero, 59
 Honour, H., 265
 Hottinger, M. D., 265
 Hume, David, 80, 81, 140, 141-144, 195, 268, 270, 271
 Husserl, E., 83, 260, 268
 Huysmans, J. K., 117

- Ingarden, R., 268
 Jackson, A., 263
 Jephcott, E., 278
 Jencks, Charles, 261, 274
 Jentsch, Anton, 131, 132
 Jones, Anthony, 10
 Jones, J. Christopher, 262, 263
 Jones, Owen, 266
 Jordan, R. Furneaux, 62
 Jung, Carl, 144

 Kandinsky, Wassily, 276
 Kant, Immanuel, 11, 14, 19, 80, 81,
 86, 231, 233, 234, 236, 238, 242,
 259, 260, 261, 264, 268, 269, 270,
 272, 278, 279
 Kaufmann, E., 261, 263
 Kenny, A. J., 260, 267, 271
 Kerferd, G. B., 145, 269
 Klein, Melanie, 272
 Klibansky, R., 266
 Knight, R. P. 271
 Knodel, A., 278
 Knox, T. M. (Sir Malcolm), 260, 268,
 270, 277
 Koenig, G. K., 274
 Koffka, K., 259
 Kohtz, Otto, 277
 Kokoschka, Oskar, 276
 Komarova, L., 262
 Krail'nikov, N., 262
 Kripke, Saul, 269
 Kris, Ernst, 272

 Lane, B. M., 278
 Langer, S. K., 127, 264, 271, 276
 Langfeld, H. S., 277
 La Penta, B. L., 273
 Lasdun, Sir Denys, 10, 249, 250, 263,
 264, 280
 Laugier, L'Abbé M. A., 280
 Laver, James, 264
 Leavis, F. R., 26
 Le Clerc, S., 245, 279
 Le Corbusier (C.-E. Jeanneret), 14, 38,
 65, 66, 67, 69, 134, 140, 163, 217,
 248, 261, 263, 266
 Ledoux, C.-N., 261
 Lenine V. I., 190, 274
 Leonardo da Vinci, 134, 272
 Leoni, G., 262
 Lethaby, W. R., 62, 264
 Levis-Strauss, C. 275
 Lewis, D. K., 274, 278, 279

 Lipps, Th., 259-260
 Lissitzky, El, 262
 Locke, John, 242, 279
 Longhena, B., 108
 Lubetkin, B., 263
 Luckács, G., 273
 Lücke, H.-K., 278
 Lutyens, Sir Edwin, 62

 McCormick, E. J., 264
 McDowell, J., 275
 Macrobius, 66, 266
 Magnini, 266
 Maillart, R., 21, 62
 Manet, E., 179
 Mann, Thomas, 154, 273
 Mansart, J. Hardouin, 61
 March, L., 262, 263
 Marcuse, A., 273
 Martin, Sir Leslie, 261, 263
 Marx, Karl, 139, 159, 196, 238, 271,
 273, 274
 Meager, R., 9
 Meller, James, 264
 Mendelsohn, Erich, 107, 217
 Meredith, George, 117
 Meredith, J. C., 260
 Merleau-Ponty, M., 268, 83
 Meyer, Hannes, 263
 Meyer, L. B., 274
 Michelangelo Buonarroti, 51, 129,
 162, 163, 171, 172, 182, 186, 187
 191, 192, 193, 230, 272
 Mies van der Rohe, L., 129, 212, 222,
 247
 Miki, Tokuchika, 189
 Mill, J. S., 165, 279
 Millon, H., 266
 Milton, John, 22
 Minkowski, H., 58
 Mishima, Yukio (Kimitake Hiroaka),
 278
 Mitchell, A. G., 273
 Mitford, Nancy, 278
 Mondrian, P. 179
 Montague, Richard, 275
 Moore, G. E., 267
 Morris, C. W., 160, 274
 Morris, William, 22
 Mozart, W. A., 22
 Mumford, Lewis, 261
 Munro, T., 259
 Murray, Peter, 271

 Nagel, T., 279

- Negroponte, N., 264
 Neri, S. Filipe, 122
 Nervi, Pier Luigi, 264
 Norberg-Schulz, C., 60, 265
- Ogden, R. M., 259
 O'Gorman, J. F., 264
 Okakura, Teshin, 278
 Osborne, H., 280
- Paley, F. A., 278
 Palladio, A., 71, 169, 170, 171, 266
 Panofsky, E., 64, 93, 95, 98, 126, 265, 266, 280
 Pascal, B., 61
 Pasti, Matteo da, 266
 Payne, E. F. J., 260,
 Pehnt, W., 277
 Peirce, C. S., 260
 Perret, A., 62, 212
 Peruzzi, B., 92, 93, 95
 Pevsner, Sir Nicholas, 60, 62, 193, 261, 265, 277
 Pfister, O., 135
 Pindaro, 15
 Pitágoras, 65, 264
 Platão, 66, 115, 157, 270
 Plekhanov, G., 273
 Poelzig, H., 191, 276
 Pole, David, 10
 Popper, Sir Karl, 60, 265
 Porden, W., 209, 210
 Porta, G. della, 186
 Portoghesi, P., 274, 279
 Pound, Ezra, 153
 Prak, N. L., 271, 274
 Price, V., 271
 Pugin, A. W. N., 19, 26, 74, 122, 127, 173, 240, 246, 247, 261, 267, 271
- Quine, W. van O., 260
 Quinton, A. M., 276
 Quinton, M., 276
- Rainaldi, C., 74, 267
 Raphael, 180-181
 Rasmussen, S. E., 269
 Rauch, G., 224
 Ricardo, David, 151
 Richards, I. A., 26
 Riegl, Alois, 265
 Robertson, H., 267
 Rodchenko, A., 262
 Romano, Giulio, 95, 162
 Rorty, A. O., 280
- Rothschild, V. K., 10
 Rotondi, P., 272
 Rowe, Colin, 265
 Ruskin, John, 13, 14, 24, 26, 31, 48, 64, 108, 126, 127, 134, 147, 165, 173, 218, 220, 261, 262, 265, 269, 270, 272, 276, 279
 Russell, Bertrand (Earl Russell), 277
 Rykwert, J., 262
- Sansovino, J., 71
 Sartre, J.-P., 80, 83, 268
 Saussure, F. de, 162, 275
 Scheider, B., 275
 Schelling, F., 88
 Schiller, F., 259, 272
 Schinkel, K. F., 49, 127
 Schönberg, A., 22, 23, 154, 273, 276
 Scholfield, P. H., 266
 Schopenhauer, A., 259, 260, 261, 271
 Schubert, F., 46
 Scott, Geoffrey, 110-12, 270, 280
 Scott, Sir George Gilbert, 103
 Sedlmayer, H., 9, 265, 267, 277
 Segal, Hannah, 145, 272
 Serlio, S., 13, 43, 67, 71, 134, 267, 271
 Shakespeare, 24, 242, 243
 Shaw, Norman, 167, 168
 Sibley, F. N., 270, 279
 Simon, K., 265
 Simson, O. von, 266, 267, 274
 Sisto V, 238
 Smith, Adam, 151
 Smith, C., 268
 Smythson, A., 280
 Smythson, P., 280
 Sparling, K., 279
 Steiner, Rudolf, 189, 276
 Stepanova, U., 262
 Stevenson, C. L., 274
 Stokes, Adrian, 145, 146, 148, 150, 156, 217, 219, 246, 259, 264, 270, 272, 278
 Strachey, J., 272
 Stravinsky, Igor, 22, 221, 278
 Strawson, Sir Peter, 260, 268, 269, 274
 Suger, Abade de S. Denis, 24, 80
 Sullivan, L. H., 19, 46, 261, 264
 Summerson, Sir John, 25, 80, 89, 261, 267, 269, 274, 275
 Swanson, J. W., 268
- Tafari, Manfredo, 273
 Tarski, A., 275

Taut, B., 261, 262
 Tavassila la Greca B., 267, 277
 Temanza, T., 267
 Thomason, R. H., 275
 Thornley, D. G., 262
 Tovey, Sir Donald, 22

 Vasari, G., 65, 265
 Vasquez, F. M., 206
 Venturi, R., 224
 Verrochio, 103
 Vignola, G. B. da, 13
 Viollet-le-Duc, E.-E., 19, 154, 173,
 261, 264, 271, 274
 Vitale, S., 261
 Vitruvius, 13, 14, 24, 65, 67, 97, 195,
 201, 245, 265, 266, 267, 269, 277,
 278
 Volkelt, W., 259
 Voysey, C. F. A., 36, 162

 Waelder, R., 272
 Wagner, R., 21, 22
 Warnock, Mary, 268
 Watkin, David, 10, 62, 265, 280
 Webb, P., 163
 Wegerner, P. 190

 Weill, Kurt, 276
 Weisbach, Werner, 271
 Wiggins, D., 264
 Wilkinson, E. M., 277
 Wilkinson, M., 272
 Williams, B. A. O., 267, 270
 Williams, R., 272, 273
 Willoughby, C. A., 272
 Wimsatt, W. K., 265
 Wittgenstein, 37, 80, 148, 199, 268,
 269, 270, 271, 272, 277
 Wittkower, R., 261, 265, 266, 276,
 269, 270, 278
 Wolff, Hugo, 46
 Wölfflin, H., 245, 246, 265, 266, 274,
 277
 Wollheim, R., 265, 272, 274, 276, 277
 Worringer, W., 219, 265, 278
 Wotton, Sir Henry, 26, 65, 262, 265
 Wren, Sir Christopher, 101, 118, 215
 Wright, Frank Lloyd, 77
 Wright, L. von, 269
 Wundt, W., 259
 Wyatt, L. W., 209, 210

 Zevi, B., 51, 264
 Zucker, P. 271

ÍNDICE

<i>Prefácio</i>	9
1. Introdução: O problema da arquitectura	11

PRIMEIRA PARTE

2. Arquitectura e projecto	31
3. A arquitectura tem uma essência?	45
Funcionalismo	45
Espaço	50
Kunstgeschichte	59
Kunstwollen	64
Proporção	64
Conclusão	75
4. A experiência da arquitectura	77
5. Apreciar a arquitectura	107

SEGUNDA PARTE

6. Freud, Marx e o significado	139
7. A linguagem da arquitectura	159
8. Expressão e abstracção	179
9. O sentido do pormenor	205
10. Conclusão: Arquitectura e moralidade	233

TERCEIRA PARTE

Resumo	253
<i>Notas</i>	259
<i>Índice de nomes</i>	281

Composto e paginado
por Fotocompográfica
impresso na
Organização Gráfica Maia Lopes
para EDIÇÕES 70
em Novembro de 1983

Roger Scruton

ESTÉTICA DA ARQUITETURA

Roger Scruton,
professor de Filosofia na Universidade de Londres,
não escreveu este livro
apenas para aqueles que mais ligados
estão à arquitetura,
seja pelo estudo seja pela prática.
Ultrapassando largamente
os aparentes limites do título,
produziu uma obra que,
pela sua amplitude e originalidade,
interessa de sobremaneira
a quem se dedica ao estudo
da Estética e da História da Arte.