

a construção da Crítica

índice

Introdução	3
<u>1ª Parte</u>	
O Tratado de Vitruvius	11
Solà-Morales e a fragilidade da Arquitectura Contemporânea	19
Para além das Metanarrativas	35
Sobre Tipologia	43
A Regra e o Modelo	55
<u>2ª Parte</u>	
A construção da Crítica	67
Bibliografia	83

A ‘Crítica de Arquitectura’ acontece com uma certa espontaneidade, em inúmeras situações, a propósito da publicação ou discussão de projectos, em artigos científicos sobre a história da Arquitectura e a sua permanente revisão, e genericamente sobre todo o debate suscitado pela ‘novidade’ dos problemas contemporâneos, a discussão sobre as cidades, os programas dos edifícios, as linguagens possíveis, a integração inevitável e o cruzamento que existe sempre entre a ‘Arquitectura’ e as outras artes, ou outras áreas do conhecimento humano.

A ‘Crítica’ acontece pela necessidade da reflexão, e pela necessidade de fixar dessa reflexão o essencial, para que seja possível aprender duma experiência para a experiência seguinte. E para que a arquitectura, como disciplina e como área de conhecimento se possa revelar ‘Culta’, porque se reconhece, em cada situação, semelhante e diferente de outros exemplos, e de outras experiências.

Reconhecendo que não existe nenhum processo ‘científico’ de o fazer que não seja sobretudo intuitivo, a actividade da ‘Crítica’ evita o constrangimento de respeitar regras muito rígidas, é não-académica por natureza, recria-se em cada situação, é flexível e portanto indisciplinada.

A abordagem da Crítica que me proponho fazer, nasce da firme convicção de uma enorme utilidade dessa indisciplinada, que interpreto como um sinal da sua criatividade e da sua ‘inteligência’. E também da convicção de que a ausência de instrumentos científicos para lidar com a realidade, nunca poderá diminuir a realidade, mas apenas a ciência.

O formato desta reflexão sobre a ‘Crítica de Arquitectura’ lida com a dificuldade entre, por um lado respeitar algumas regras elementares da constituição de uma ‘Prova’ de natureza ‘académica’ e ‘científica’, e por outro lado, a necessidade de incluir o ‘objecto de estudo’, num sentido mais profundo. Num sentido em que sua presença não seja distante e remota, mas participativa e transformadora.

Isto é, poder abordar o ‘objecto’ a partir daquilo que ele é, aceitar as suas próprias regras, e não procurar classificá-lo de acordo com critérios que foram encontrados em outros contextos, com outras condições, para outros ‘objectos de estudo’, e que nada nos poderão ensinar sobre a Crítica que não seja, no mínimo enganador.¹

¹ Isso a ciência já sabe, pelo menos desde os princípios da segunda metade do séc. 20, com o aparecimento do ‘Estruturalismo’ e a importância que tem para esse fenómeno a experiência da ‘Antropologia’ no confronto entre culturas diferentes. Que obrigou a estudar o comportamento de cada uma de acordo com as suas próprias regras, depois de perceber que as ‘regras’ da cultura ocidental, apenas permitiam classificar as outras entre mais ou menos primitivas, e que isso nada contribuía para a sua compreensão e para o seu conhecimento.

A expressão ‘construção da Crítica’, assume aqui dois significados diferentes.

(1) Por um lado, significa a sua ‘construção histórica’, isto é o modo como a Crítica se foi constituindo até se tornar naquilo que é hoje. As permanências, os momentos de revisão e viragem, os factos históricos determinantes, a sua relação com outras áreas do pensamento... (2) Por outro lado, ‘a construção da Crítica’ também significa procurar os fundamentos da Crítica actualmente, o modo como ela se constrói hoje.

Desde Vitruvius (Livro 1, Capítulo 1) que a Arquitectura existe na forma de ‘Prática’ e ‘Teoria’. A prática consistia então na execução, na aplicação dos procedimentos à matéria para construir a obra. A teoria estudava o equilíbrio das proporções, devia apoiar-se no conhecimento das ciências e das artes. Não era possível obter a perfeição da arquitectura exclusivamente através da prática, nem poderia ter grande êxito quem conhecesse apenas a teoria, seria necessário usar as duas.²

Actualmente, fazer uma leitura histórica da construção da Crítica, também não é fazer a história dos edifícios. A Crítica pertence ao domínio da teoria, e essa é contada nos textos.

A história da Crítica de arquitectura faz-se através da leitura dos textos e da ‘teoria’, é a história do modo como se foi reflectindo sobre a arquitectura.

Os textos têm um valor documental, são registos que nos permitem ter acesso a um tempo e uma realidade inacessível, e por outro lado, possibilitam-nos o acesso ao pensamento sobre essa realidade. No caso do Tratado de Vitruvius, para além do registo de edifícios que já não existem é possível contactar com o pensamento subjacente à sua construção, o conhecimento contemporâneo das ciências, da filosofia, a sua cultura.

Isso poderia significar que para a reflexão que me proponho fazer sobre a Crítica contemporânea, a bibliografia deste estudo, seria toda a bibliografia alguma vez produzida, todos os textos sobre arquitectura alguma vez escritos. E isso levantou a segunda grande dificuldade na construção do trabalho.

A relação quase directa que se encontra normalmente num trabalho de investigação académico, entre um tema dado à partida, e a sua bibliografia natural, aqui não acontecia.

Por outro lado, a própria natureza disciplinar da ‘teoria da arquitectura’, levantava imediatamente outras dificuldades em relação ao método, à abordagem, e ao tratamento do tema.

A teoria da arquitectura é, actualmente, uma disciplina mais preocupada com a interpretação dos factos do que com o seu ordenamento cronológico. Perseguindo o significado e o sentido das formas, coloca-se na discussão das ideias e dos conceitos.

É o que acontece com a ‘Arquitectura da Cidade’ (Aldo Rossi, 1966), ‘A Regra e o Modelo’ (Françoise Choay, 1980), ou ‘Diferencias, Topografia de la Arquitectura Contemporánea’ (Ignasi Solà-Morales, 1995).

Esses textos abordam os exemplos históricos na perspectiva da sua própria contemporaneidade, procurando extrair um sistema de relações que os ordene a partir do interior, independentemente da sua cronologia, tratando-os como se fossem ‘presente’.

Ao contrário do que acontece com a historiografia, que, embora interpretando os acontecimentos, não deixa de os considerar como ‘passado’.

² Parágrafo primeiro de texto ‘sobre Vitruvius’.

Para além disso, levantava-se a dúvida acerca do ‘universo’ geográfico e temporal sobre o qual poderia incidir o estudo. Se a bibliografia são todos os textos produzidos, a situação complica-se se não for definido onde e em que período.

Claro, parecia-me mais ou menos natural que o universo estudado se limitasse à cultura ocidental. E uma vez que o Tratado de Vitruvius era o primeiro documento conhecido em condições de ser considerado teoria da arquitectura, também me parecia mais ou menos natural limitar o estudo a esses dois mil anos de produção teórica.

Dessa maneira, com alguma naturalidade e com alguma intuição, fui eliminando bibliografia. Ou porque tinha um interesse demasiado remoto, ou porque eu nunca teria tempo de ler, ou porque daquilo que eu já tinha lido e que me orientava num sentido qualquer não se revelava adequado à construção e exposição de uma ideia que se começava a formar.

Esta primeira selecção foi muito útil porque me dispensou de bastante teoria. Mas ainda era preciso resolver o problema do método, a maneira de tratar a bibliografia de uma disciplina que se move no domínio das ideias, e não exclusivamente dos factos.

Acumulava a dificuldade da possível apropriação de ideias com autoria, com a dificuldade de confirmação e demonstração dessas ideias, mesmo que eu procurasse defendê-las com uma argumentação suficientemente pessoal, impossível de confundir com a sua construção original. Para além disso, mesmo que o fizesse facilmente, a exigência de honestidade e rigor científico, iria fatalmente impor-me uma espécie de construção dupla, que identificasse a sua autoria e o seu contexto original, e que fosse compreensível para a exposição do meu argumento. E foi mesmo isso que fiz.

Esta constatação simples, conduziu-me a fazer escolhas e à eliminação de mais uma considerável quantidade de bibliografia. De tal modo, que o problema se começava a transformar em solução, e interessava-me a possibilidade de ler alguns livros mas não me referir explicitamente a eles (bibliografia genérica), e os livros sobre os quais escrevia (bibliografia específica) serem em número mais reduzido.

Assim, o texto que se segue nasce da leitura de 5 livros. Escolhi-os porque resolviam o problema do universo, o problema da abordagem e do método, e em função do seu conteúdo específico, porque acredito que também ajudam a resolver o problema do tema.³

Esta selecção permite imaginar uma série de esferas de influência, geográfica e cronológica, que no mínimo abrange cinco livros, e no limite máximo, pode permitir ambicionar que esses cinco livros sirvam para construir uma ideia, mais ou menos representativa da produção teórica da cultura ocidental, nos últimos dois mil anos, na área da arquitectura.

Essa selecção inclui textos de Itália, de França, de Espanha, artigos americanos e ingleses, textos do séc. 1 sobre o séc. 1, textos do séc. 20 sobre o séc. 1, desde o séc. 1 até ao séc. 19, textos sobre a actualidade, e sobre a viragem da 1ª para a 2ª metade século 20...

Em relação à metodologia, talvez o mais complicado dos aspectos referidos, cada texto é abordado por ele próprio, segundo as suas próprias regras e a sua construção, apenas conduzindo a sua leitura no sentido de procurar os aspectos determinantes para a compreensão do comportamento da Crítica na arquitectura contemporânea.

E que, no fundo, oscila sempre entre os dois aspectos centrais do trabalho, que são (1) a construção da Crítica, no sentido histórico, o modo como evoluiu para acontecer como acontece hoje, e (2) no sentido actual, o modo como a Crítica se constrói, os seus critérios, os seus modelos, as suas regras.

Em ambos os casos, esses aspectos determinantes para a compreensão da Crítica, coincidem com a presença da ‘narrativa’ nos textos da teoria da arquitectura, e o objectivo é estudar essa presença, o modo como a ‘narrativa’ se comporta, e como influencia a Crítica.

³ A importância da ‘Narrativa’ na Crítica

O Tratado de Vitruvius (século 1) é um documento, é o primeiro e o único até ao período da renascença, dura cerca de 1500 anos. Nesse texto a ‘narrativa’ tem um papel regulador, incontornável, e embora tenha uma enorme importância, apenas comparável com aquela que tem actualmente, tem um funcionamento completamente diferente, tem outra lógica, outra justificação, outro sentido.

‘A Regra e o Modelo’ de Françoise Choay (1980), é um estudo em profundidade, tem o interesse de tratar a cultura ocidental de um modo, simultaneamente abrangente e profundo. E de a abordar a partir do estudo dos textos, ocupando-se de uma parte importante de toda a produção teórica entre os séculos 15 e 19.

Choay, fala da noção de ‘projecto’, fala dos primeiros críticos (*Peritorum*) e do modo como se manifestava a sua intervenção no projecto, comentando os modelos construídos pelo arquitecto (maquetes), refere-se ao aparecimento da discussão sobre o conceito de ‘beleza’.

‘A Arquitectura da Cidade’ de Aldo Rossi (1966), marca um momento de viragem, enquanto interpretava a realidade tornava-se num instrumento fundamental para a sua transformação. É um excelente exemplo de como a Crítica pode intervir na realidade e transformá-la. Por isso é também um documento, um texto sobre a sua própria contemporaneidade, e uma peça indispensável para compreender a viragem ocorrida em meados do século 20. E também para compreender a importância da figura da ‘narrativa’, tanto para essa mudança como para a construção da Crítica, conforme acontece actualmente.

Os artigos de Solà-Morales, compilados pelo próprio em ‘Diferencias, Topografia de la Arquitectura Contemporánea’ (1995), são uma interpretação pessoal, tão indisciplinada como lúcida, de tal modo que dificilmente encontraríamos melhor testemunho da ‘inteligência’ da Crítica. ‘Inteligência’, no sentido do seu processo, do modo como a Crítica se constitui e funciona.

Solà-Morales, é um exemplo da vantagem na ausência de regras rígidas, e da necessidade dessa ausência quando o propósito é perseguir a natureza própria dos fenómenos, e ela escapa à arrumação habitual.

Os textos de Solà-Morales são simultaneamente um dos melhores exemplos da Crítica contemporânea, e uma das leituras mais interessantes, capaz de trazer alguma luz à compreensão da arquitectura e da Crítica no final do século 20.

E o livro que faltava, ‘A condição Pós-Moderna’ de Jean-François Lyotard (1979), porque embora não seja um texto da área da teoria da arquitectura se tornou um texto obrigatório. A teoria da arquitectura não consegue evitar aquilo que tem a ver com a interpretação da sua própria realidade, mesmo que essa interpretação venha da área da filosofia.

A teoria não está dispensada de abrir os olhos para aquilo que, embora seja exterior à arquitectura-disciplina, define o seu contexto real e aquilo que ela é no interior.

Por isso o texto de Lyotard se tornou obrigatório. Para além da vantagem da sua simplicidade e clareza, para além da sua indiscutível importância histórica na reflexão sobre ‘a condição pós-moderna’, Lyotard explica como a cultura ocidental contemporânea abandonou as ‘grandes narrativas’ que lhe serviam de fundamento, para passar a experimentar uma infinidade de pequenas ‘narrativas’, individuais e dispersas.

O texto de JF Lyotard tornou-se obrigatório porque é esse o tema dos textos que se seguem, foi esse o propósito que orientou a escolha da bibliografia. Procurar a ‘narrativa’ a partir desses textos, e analisar o modo como ela se comporta, perceber como esse fenómeno acontece, e o modo como se manifesta na arquitectura.

Portanto, o modo como construí o texto decorre de tudo isto, o trabalho é apresentado como uma sequência de artigos, quase autónomos, cada um deles com limites bem definidos. A cada livro corresponde um ‘artigo’, e no fim escrevo mais um artigo de síntese, que nasce do cruzamento dos outros, ‘a construção da Crítica’. Mas os outros artigos também se cruzam, misturam-se, uns referem-se aos outros, sobrepõem-se, às vezes repetem-se. O último artigo é o mais livre em relação à forma, descomplexado quanto à sua autonomia, reúne alguma coisa da lição de cada um deles. Para esse ‘artigo’ os outros funcionam como uma espécie de bibliografia fundamental.

Isso significa que o texto mantém uma estrutura aberta, que lhe poderíamos acrescentar artigos, substituir algum, eventualmente retirar outro. Também significa que a construção do conjunto é uma construção ‘frágil’⁴, provisória, nem total nem definitiva, tal como a Crítica. E que aceita a sua condição ‘narrativa’, incluindo razões de natureza prática e razões de natureza simbólica, tal como a Crítica.

⁴ No sentido que lhe dá Solà-Morales e que será tratado num dos artigos

(1) primeira Parte

O Tratado de Vitruvius

No Capítulo 1, do primeiro dos 10 livros de Architectura, Vitruvius explica que a Architectura se alcança através da Prática e da Teoria, e que deve apoiar-se no conhecimento das Ciências e das Artes. A Prática consiste na execução, na aplicação dos preceitos à matéria para construir a obra. A Teoria estuda o equilíbrio das proporções. Não é possível obter a perfeição da Architectura exclusivamente através da Prática, ou exclusivamente através da Teoria, é necessário usar as duas.

O arquitecto deve saber escrever bem para fazer ‘boas memórias’ onde registe e ordene as tarefas a executar. Deve saber geometria e desenhar bem, para dominar os alinhamentos, usar o nível e executar toda a obra em esquadria. A óptica é fundamental para a fenestração, ‘segundo a disposição do céu’. Deve saber aritmética para regular as medidas e as proporções e para calcular as despesas da obra.

A Filosofia serve para o arquitecto honrar a Architectura e procurar a perfeição, abdicando da ambição e da arrogância, a humildade é uma prescrição elementar da Filosofia. O arquitecto deve também conhecer Fisiologia, que é uma área da Filosofia e trata dos fenómenos naturais, esse conhecimento permite-lhe evitar alguns acidentes e também solucionar problemas, por exemplo a condução das águas.

Deve saber Música, ter conhecimentos de acústica e dominar a proporção das cordas, que também é útil para lidar com as máquinas, como catapultas, balistas, escorpiões. Deve saber Medicina para saber avaliar e controlar a qualidade do ar. O conhecimento em Jurisprudência é útil para a construção de infraestruturas, esgotos, cloacas e drenagens e assuntos relativos à propriedade privada, paredes meãs, etc. Deve saber astrologia⁵ para conhecer a exposição solar e o percurso dos astros.

E deve saber história, porque é através dela que se explicam os ornamentos da Architectura. Se substituir as colunas de um edifício por estátuas de mulheres esculpidas em mármore, o arquitecto deve conhecer a origem das Cariátides.

Nesse momento Vitruvius conta a história que explica a sua origem, relativa à conquista da cidade de Cária pelos gregos e à subjugação das mulheres de Cária que foram usadas como símbolos dessa vitória.

Cária é uma região do Peloponeso, que foi vencida e tomada por povos da Grécia quando os seus habitantes, os cários, se aliaram aos persas para enfrentar esses gregos. Vencidos os cários, todos os homens foram mortos, e as mulheres foram feitas cativas e proibidas de trocar de roupa ou ornamentos até ao fim dos seus dias. De modo que manifestassem sempre a vergonha e o castigo que a cidade merecia pela derrota.

Então, os arquitectos daquela época transportaram essa ‘figuras’ para os edifícios públicos onde substituíam colunas; e chamaram-lhes ‘Cariátides’.

Aconteceu o mesmo quando os lacedemónios venceram os persas na batalha de Plateias, um reduzido número de soldados venceu uma armada poderosa, fez prisioneiros os seus opositores e construiu uma ‘Galeria Pérsica’ com o espólio inimigo substituindo as colunas que suportavam a abóbada por estátuas, representando a imagem daqueles persas humilhados quando foram feitos prisioneiros. Depois deste episódio, que imita as ‘Cariátides’, também se repetiu a utilização de estátuas de persas em edifícios.

⁵ Que corresponde actualmente à astronomia

A 'construção do Tratado'

Para além da observação e medição de edifícios feita pelo próprio Vitruvius, o 'De Architectura', recolhe e organiza uma grande quantidade de informação dispersa, com matéria, autoria, e naturezas muito diferentes. Da área da Filosofia, da Matemática, da Geometria, relatos verbais, livros ou edifícios. Constitui, também por isso um importante 'Documento'.

Vitruvius registou em texto relatos que não existiam escritos, sobretudo nos Prefácios de cada Livro e que seriam, já naquela altura, factos históricos com interesse de serem documentados.⁶ 'Os 10 Livros de Architectura', nascem da recolha e organização de um conjunto de 'Regras' e procedimentos que devem ser conhecidos e aplicados pelo Arquitecto,⁷ que Vitruvius (Marco Vitruvius Polião) apresenta ao Imperador Octávio, César Augusto (Caius Julius Caesar Octavianus Augustus, 63 aC a 14 dC), sobrinho neto e filho adoptivo de Júlio César (101, 44 aC).

A tradução para português foi feita a partir da tradução francesa feita por Claude Perrault (1613, 1688), Doutor em Medicina em 1641, Arquitecto de Luis 14, encarregado da remodelação da fachada renascentista do edifício do Louvre.

C Perrault traduziu o 'De Architectura' do Latim, a partir de uma encomenda feita por Colbert, fundador da 'Académie Royale des Sciences'. Existem duas edições dessa tradução, 1673 e 1684. A 1ª impressão do Tratado de Vitruvius terá sido feita em 1485, um ano antes da publicação do 'De Re Aedificatoria' de Alberti, a partir do manuscrito mais antigo que se conhece do século 8º ou 9º.

Nos 10 Livros de Architectura de Vitruvius, a construção dos edifícios existentes é explicada a partir da tradição, do senso comum e da repetição das práticas correntes e dos modelos conhecidos, procurando compreender a arquitectura desde a sua origem, e sabendo que o universo dos seus exemplos abrange tanto os edifícios romanos como os gregos. Mas por outro lado, toda a construção do texto é baseada no património cultural herdado dos filósofos gregos, que abrangia diferentes áreas do conhecimento, considerando essa sabedoria um instrumento indispensável à prática da boa arquitectura.

Vitruvius faz um exercício de ordenação e classificação da Architectura, baseada na variação dos modelos de 'Templo', e considerando sobretudo a observação de quatro aspectos do edifício. (1) A ordem arquitectónica, dentro das três ordens de colunas, (2) a disposição dessas colunas, (3) a proporção do seu espaçamento, chamado 'entrecolunamento', e (4) o número de colunas existentes na frente do Templo, sob o frontão.

Mas em relação à construção do texto do Tratado, a narrativa tem uma presença determinante. Tanto no aspecto formal da sua organização e da distribuição das matérias pelos diferentes Livros, como acontece com a narrativa dos 'relatos edificantes'⁸, como em relação ao conteúdo, como acontece com os 'relatos de origem' que procuram uma fundamentação, histórica ou mítica, ou com os 'relatos ilustrativos' que também servem de argumento, baseados num fundamento moral.

⁶ Na introdução da Tradução para português, M Helena Rua refere o episódio em que Arquimedes grita 'Eureka', como sendo documentado pela primeira vez nos '10 Livros de Architectura' de Vitruvius.

⁷ Arquitecto-construtor, uma vez que o estatuto do Arquitecto só será reconhecido a partir do renascimento com a elevação intelectual e artística do 'Mestre Pedreiro' medieval. Etimologicamente, Arquitecto vem do grego 'Arkhitekton' que quer dizer 'Acima de Pedreiro', 'Primeiro Construtor' (Prefácio da 1ª edição em versão portuguesa).

⁸ De acordo com a designação de F Choay, que se explica a seguir

Em 'A Regra e o Modelo' (1980), Françoise Choay distingue duas tipologias de enunciação no texto de Vitruvius. Uma que designou 'Discurso' e outra a que chamou 'Relato Histórico'⁹.

O 'relato histórico' divide-se em três categorias os 'relatos de origem', os 'relatos ilustrativos' e os 'relatos edificantes'.

F Choay baseou-se na distinção feita por E Benveniste entre 'Discurso' e 'História' (ou relato histórico), segundo Benveniste o 'discurso' reconhece-se pela presença do leitor, é escrito na 1ª pessoa, e recorre a todos os tempos verbais, excepto o pretérito, e com particular incidência no presente. Ao contrário o 'relato histórico', escrito na 3ª pessoa, parece procurar a ausência de qualquer pessoa, emprega o pretérito e exclui o presente.¹⁰

Relatos de Origem

No Tratado de Vitruvius, F Choay identifica 3 relatos de origem.

No primeiro, Livro 2 capítulo 1, explica-se o aparecimento da *Arquitectura*¹¹.

Os homens viviam nas florestas e nas cavernas, e alimentavam-se da caça como os animais selvagens. Um dia, uma tempestade de vento fez chocar com grande violência os ramos de árvores, uns contra os outros, provocando a sua fricção e o aparecimento do fogo.

Inicialmente as chamas causam grande susto e a fuga de quem estava mais próximo. Mas quando regressam, e percebem a utilidade do fogo, procuram mantê-lo e controlá-lo. A existência do fogo começa a atrair a reunião dos homens em sociedade, despertando neles a necessidade de comunicar e a invenção da linguagem.

O fogo criou então a oportunidade de o homem formar sociedades e construir a sua habitação, inicialmente imitando a natureza e depois aperfeiçoando a sua técnica, a partir da observação das construções, uns dos outros. Copiando e inventando, foi conseguindo enormes progressos na maneira de construir a sua cabana.

E à custa de desenvolver as suas construções, o homem tornou-se mais esclarecido, e o espírito que desenvolveu pela necessidade serviu como impulso para descobrir o conhecimento das outras artes e transformar a antiga vida selvagem em civilização.

No segundo 'relato de origem' identificado por Choay, Vitruvius narra o aparecimento das ordens (Livro 4 capítulo 1)¹², e distingue três ordens de colunas a partir das diferenças entre as suas proporções, simplicidade ou exuberância do trabalho do capitel, fuste e base, e também dos ornamentos (arquitrave, friso e cornija).

A coluna Dórica, que terá sido a primeira, nasceu do acerto de proporções, a partir do modelo do Templo de Juno, mandado construir na antiga cidade de Argos por Doro, rei da Acaia e de todo o Peloponeso, filho de Heleno e da Ninfa Óptica.

Doro ordenou que os Templos se haveriam de construir, em todas as cidades da Acaia, segundo aquela ordem de coluna.

Por essa altura, os atenienses enviam para a Ásia uma expedição de 13 colónias (13 capitães) para conquistar a Cária. O Oráculo de Apolo, em Delfos, indica Íon, filho de Xuto e de Creusa, para comandar a expedição como filho de Apolo. Íon entra na Ásia, conquista a Cária, expulsa os cários e os léleges e aí funda 13 cidades.

⁹ A partir dos estudos de Linguística de E. Benveniste, 'Problèmes de Linguistique Générale' I (1968), e II (1974).

¹⁰ Depois de Benveniste, J Simonin-Grumbach define 'discurso' como texto "em que há referência com respeito à situação de enunciação, e 'história' os textos onde a referência não é efectuada em relação à situação de enunciação, mas em relação ao próprio texto". 'Pour une Typologie du Discours' (1975)

¹¹ 'A maneira de viver dos homens, e quais foram os começos e os progressos da sua sociedade e das suas construções'.

¹² 'As três ordens de colunas, a sua origem e a sua invenção'.

Nessa região, que chamaram jónica em homenagem a Íon, quiseram construir Templos. O primeiro, dedicado a Apolo, fizeram-no semelhante aos que tinham visto na Acaia, construídos pelos dóricos, mas como lhes desconheciam a proporção exacta, procuraram uma ‘Regra’ que os fizesse fortes mas também elegantes. Basearam-se então na relação entre a altura de um homem e a medida do seu pé¹³, e do mesmo modo, relacionaram a medida do diâmetro da coluna (na base) e a sua altura (incluindo o capitel).

A coluna ‘Dórica’ foi assim a primeira a ser inventada e baseia-se na simplicidade e na força do corpo do homem.

Passado algum tempo, ao construir um Templo dedicado a Diana, procuraram atribuir-lhe a beleza e a delicadeza de uma mulher, para isso, seguindo um método semelhante, fizeram a coluna corresponder, em altura, a oito vezes o seu diâmetro para que se elevasse “com mais elegância”. Fizeram as bases em forma de corda, para se assemelhar ao calçado, e no capitel, as volutas sugeriam o cabelo da mulher que cai sobre os ombros. No fuste, as caneluras imitam as pregas dos vestidos.

A essa coluna, que sugere a beleza delicada do corpo da mulher, chamaram ‘Jónica’, por serem os jónicos os seus criadores.

A coluna ‘Coríntia’ também representa um corpo de mulher, por isso tem as suas proporções semelhantes às da ‘Jónica’, exceptuando o capitel, que no caso da coluna ‘Jónica’ equivale a 1/3 do diâmetro, enquanto na ‘Coríntia’ é igual ao diâmetro inteiro, tornando-a mais alta no total. A sua invenção baseia-se na história de uma rapariga jovem de Coríntia, que faleceu quando estava prestes a casar. Sobre o seu túmulo a ama colocou um cesto, coberto com uma telha para proteger do mau tempo os vasos que continha no interior e que tinham pertencido à rapariga. Esse cesto foi colocado exactamente sobre uma raiz de acanto, que existia na sepultura, e na Primavera, as folhas de acanto começavam a nascer, a envolver o cesto, e a curvar-se na extremidade quando encontravam a telha.

Ao observar esta imagem, o escultor Calímaco imitou-a e ‘regrou-a’ para fazer os capitéis das colunas em Coríntia.

O terceiro ‘relato de origem’, enunciado por F Choay, diz respeito à origem dos ornamentos das colunas, Livro 4 capítulo 2¹⁴.

Depois de descrever a origem e os géneros de colunas, Vitruvius vai explicar a origem do entablamento, constituído pela cornija, friso e arquitrave, que designa ‘ornamentos das colunas’. Vitruvius demonstra como os arquitectos inventaram a composição dos edifícios de pedra a partir da imitação das várias ligações feitas em madeira, que os carpinteiros usavam nas coberturas das construções vulgares.

Primeiro explica o significado das expressões usadas na designação de todos os elementos que constituem a cobertura, e o modo de as dispor na construção: pés-direitos, pilastras, as traves e as fasquias, linhas de asnas e escoras, entablamento e ‘columen’¹⁵, madres e varas.

Depois explica como sobre as paredes, eram assentes as vigas em madeira, de modo a atravessarem toda a espessura dessas paredes e a ficarem salientes no exterior, eram preenchidos os intervalos entre as vigas, com alvenaria para ajudar a suportar a cornija e a cobertura, e no fim, eram cortados os extremos salientes das vigas, e sobre esses cortes eram aplicadas peças decorativas com a forma que têm os triglifos.

¹³ 1 para 6, segundo Vitruvius, 1 para 7 segundo Claude Perrault, que fez a tradução e também as gravuras, uma vez que se perdeu o original escrito por Vitruvius, que continha figuras que nunca foram encontradas.

¹⁴ ‘Os Ornamentos das colunas’.

¹⁵ Donde as colunas obtiveram o seu nome.

Relatos Ilustrativos

Na classificação de F Choay os ‘relatos ilustrativos’ correspondem a episódios históricos, que na sua análise se caracterizam por uma grande autonomia formal e de conteúdo em relação ao essencial de um Tratado de Arquitectura, e por transmitirem uma lição moral que apoia o argumento de Vitruvius e a sua concepção do que deve ser a Arquitectura.

No capítulo 8 do Livro 2, ‘As espécies de alvenaria, as suas propriedades e a diferente maneira que elas devem ser feitas segundo os locais’, Vitruvius descreve técnicas diferentes de execução de alvenaria de pedra, os procedimentos, as vantagens e desvantagens de cada uma. No entanto, sublinha a dificuldade de as construir sólidas, como acontece no caso de serem feitas com pedras maiores, e simultaneamente apuradas, como acontece no caso de ser utilizada pedra menor, e portanto mais fácil de aparelhar.

Vitruvius defende a execução de paredes em tijolo, e argumenta contra o preconceito que existe em relação a essa alvenaria citando o exemplo do palácio do rei Mausolo, na cidade de Halicarnaso, construído em tijolo, e decorado com mármore.

Neste caso, a opção por essa técnica não se explica por nenhuma limitação de natureza económica, mas pela exigência de execução perfeita. O revestimento de mármore era tão polido, e as paredes tão apuradas que a superfície parecia de vidro.

Vitruvius enumera uma quantidade de obras mandadas construir por Mausolo¹⁶, que demonstram a sua riqueza e o seu poder e ilustram o argumento de Vitruvius, e a opção arquitectónica defendida por ele.

Relatos Edificantes

Tal como os ‘relatos ilustrativos’ também os ‘relatos edificantes’ se distinguem por não haver propriamente uma relação directa e indissociável com o conteúdo específico, disciplinar, do Tratado. Encontram-se, normalmente, nos Prefácios de cada Livro, e pela exposição de F Choay, e considerando a sua designação (‘edificantes’) e a sua localização, parece ser admissível que eles funcionem como uma espécie de ‘pré-textos’ para a introdução do tema desenvolvido em cada Livro.

Eles transmitem também uma lição moral, que deve orientar a prática da arquitectura. Choay cita os episódios narrados nos Prefácios dos Livros 6 e 7, onde Vitruvius relata o naufrágio do filósofo Aristipo, discípulo de Sócrates (Livro 6), e elogia os seus antecessores que tiveram o cuidado de deixar o registo escrito dos seus conhecimentos, histórias e invenções (Livro 7).

No Livro 6, Vitruvius vai explicar as ‘regras’ para a construção de casas particulares, e a propósito disso afirma que a Arquitectura só raras vezes é executada por pessoas competentes, e que essa é aliás uma das razões que o leva a pretender organizar todo o conhecimento sobre a arquitectura, na forma de um tratado.

Vitruvius enuncia princípios éticos (‘regras’), a Arte da Arquitectura não deve ambicionar a riqueza ou a fama, a maior riqueza que um homem pode alcançar é a sabedoria, a única realmente inalienável pela sorte ou pelo imprevisto.

O naufrágio do filósofo Aristipo é um pretexto para explicar a importância da sabedoria. Depois de naufragar ao largo da Ilha de Rhodes, Aristipo discípulo de Sócrates, conseguiu alcançar a margem e chegar à cidade. Aí entrou nas Escolas Públicas, onde discutiu Filosofia, e rapidamente obteve a admiração de todos. Como reconhecimento dessa admiração recebeu da cidade ofertas que poderiam sustentar uma vida confortável a si e aos que sobreviveram com ele.

¹⁶ Incluindo o seu Mausoléu, ‘uma das sete maravilhas do mundo’.

Aristipo ensinou a esses companheiros que a única riqueza que importa é a sabedoria. Percebendo que o mais certo na vida é a mudança de sorte, compreendeu que só pode haver realmente felicidade em obter bens, se eles forem de uma natureza tal, que possam nadar até à margem e acompanhar quem os possui, em caso de naufrágio. Os homens que se distinguem pela sabedoria serão sempre respeitados, encontrarão sempre pessoas que sejam suas amigas, e nunca se sentirão estranhos fora do seu país. Para Vitruvius a maior qualidade da inteligência é a possibilidade de atingir a sabedoria e não a riqueza material, é essa a lição que deixa aos arquitectos.

Para ilustrar a necessidade de respeito, e de uma ética própria, em relação aos autores antigos, no Prefácio do Livro 7, Vitruvius relata dois episódios passados em Alexandria com o rei Ptolomeu. O primeiro envolve também um filósofo, Aristófanes, e serve para condenar o plágio, o segundo condena a falta de respeito pelos autores antigos, nessa história, um autor que tinha escrito contra a *Íliada* e a *Odisseia* e que se considerava crítico de Homero foi condenado criminoso e punido como parricida¹⁷, sobretudo por Homero já ter morrido há cerca de mil anos e não se poder defender. Vitruvius orgulha-se de não sofrer de nenhum desses males, e não só está grato a todos os escritores pela informação que pôde reunir, como cita essas fontes¹⁸ numa extensa lista de obras e autores. Para ele só através dessas fontes se pode ambicionar a compor com segurança ‘novos e diferentes Tratados’. Foi esse testemunho que permitiu que, à sucessão dos séculos, correspondesse a evolução e o aperfeiçoamento das Ciências e das Artes.

A narrativa dos ‘relatos edificantes’, tem portanto uma função importante na distribuição das matérias pelos diferentes Livros, na organização e na estrutura do desenvolvimento do texto.

Portanto,

Essas narrativas distinguem-se por serem relatadas no passado e evocarem episódios históricos, confirmados ou não, mas sempre mitificados. Desempenham funções de autoridade sobre um assunto, a verdade delas não depende da confirmação da sua ocorrência na realidade, porque a sua verdade é indiscutível, e aplica-se tanto à própria narrativa (mesmo que não tenha realmente acontecido passa a ser verdade), como a tudo o que possa estar abrangida por ela.

¹⁷ (alguém que mata pai ou mãe)

¹⁸ Mas cita também como fontes, 4 Templos da Grécia e os seus Arquitectos, 1 o Templo de Diana em Éfeso, 2 o Templo de Apolo em Mileto, 3 o Templo de Ceres e Prosérpina em Elêusis, 4 Templo de Júpiter Olímpico em Atenas.

Solà-Morales e a Fragilidade
da Arquitectura Contemporânea

Em ‘Diferencias, Topografía de la arquitectura contemporánea’, Ignasi de Solà-Morales reúne uma série de textos publicados entre 1987 e 94, em várias revistas e países diferentes¹⁹, onde exprime a sua interpretação da situação da Arquitectura, sempre a pretexto de temas actuais da sua própria contemporaneidade.

No texto inicial, que Solà-Morales escreve propositadamente para introduzir a publicação, começa por abordar o papel que a Crítica vai desempenhando ao longo do século 20, e a relação que foi estabelecendo com a prática e a produção da arquitectura nesse período.

Aí observa como a Crítica foi assumindo atitudes diferentes, não se manteve constante, num lugar determinado e com um valor cultural fixo, inequívoco.

No princípio do séc. 20, com as vanguardas havia a Crítica que se identificava com o projecto moderno, e fez dele o seu programa, tornou-se sua cúmplice.

Essa Crítica personificada por autores como Adolf Behene, Siegfried Giedion, ou Bruno Zevi, não se distancia em relação à produção da Arquitectura, não procura ser neutra nem imparcial. Propõe-se construir um corpo teórico mobilizador, com o objectivo de influenciar e seduzir, usando os mecanismos próprios da Crítica, o conhecimento histórico e a interpretação dos factos, para explicar as vantagens das novas propostas e defender a sua necessidade.

A actividade Crítica e a prática têm objectivos programáticos comuns. A papel da primeira é defender a legitimidade cultural, e explicar a importância histórica da segunda.

Depois da 2ª Guerra Mundial, nos anos 50, quebra-se essa relação de confiança entre a Crítica e a produção da Arquitectura. A perplexidade desse momento, leva ao refúgio na reflexão individualista e no existencialismo.

Para a ‘Fenomenologia’, que está na raiz do pensamento existencialista, o primeiro aspecto fundamental e determinante da experiência estética é a consciência do sujeito, e a sua intencionalidade no relacionamento com o objecto. Isso inviabiliza a existência de um sistema estável de regras de composição formal, seguro para produzir essa experiência estética com eficácia. O que determina o sucesso ou insucesso da experiência é a ‘vontade do sujeito’ na criação desse relacionamento com o mundo.

O segundo aspecto determinante dessa experiência é o facto desse relacionamento ser feito através do corpo.

Solà-Morales explica como tanto no caso de Sartre como de Maurice Merleau-Ponty, é o corpo que assume o protagonismo na mediação entre o sujeito e o mundo, portanto entre o sujeito e a arte, e não a importância das ideias.

A ‘vontade do sujeito’, para Sartre, é mundana e constrói-se a partir da percepção, é produzida pelo corpo. Em Merleau-Ponty o sujeito também constrói o mundo a partir da própria experiência de si, isto é a partir do seu comportamento. Deixam de se aplicar quaisquer noções de conceito, ideia, espírito, substituídas pelas de limite, configuração, articulação.

¹⁹ ‘Quaderns d’Arquitectura i urbanisme’, Barcelona. ‘Casabela’, Milão. ‘Anyone’, Rizzoli International Publications, Nova York. ‘Anywhere’, Rizzoli, Nova York. ‘Domus’, Milão. ‘Lotus International’, Milão. Publica também um texto apresentado no 5º Simpósio Internacional Alvar Alto, em Jyväskylä, e outro inédito, como introdução.

É essa revisão de conceitos, responsável pela revisão do pensamento estético dominante, que irá transmitir-se à Crítica das artes e da arquitectura, influenciando o modo de interpretar e reagir a essa ‘perplexidade’ nos anos 50.

É nessa altura que terá maior expressão na arquitectura, a influência do humanismo no domínio da ética, e da ‘Fenomenologia’ no domínio da estética, e que se manifesta na prática, pela individualidade do edifício, pela sua anti-monumentalidade, pela recuperação de materiais e técnicas construtivas tradicionais. Encontra-se em autores tão diferentes como Alvar Aalto, Richard Neutra, Van Eyck, Louis Kahn.

A esse vazio, que Solà-Morales chama de ‘suspensão Crítica’, segue-se a radicalização do discurso. Nos anos 60’s e 70’s, enquanto a produção da arquitectura seguia o caminho da revisão, retomando a reflexão a partir do interior e da tradição, o Crítico coloca-se contra, denuncia e promove a desconfiança. O seu papel passa a ser desmontar a mistificação de todas as promessas de funcionalidade, racionalidade, autenticidade, de utopia e de um modelo de vida. A Crítica denuncia a impotência da Arquitectura em relação à perversidade real da construção das cidades e dos espaços para a vida social. Afasta-se da produção da arquitectura, exprime a sua indignação contra ela. Apoiando-se novamente na sua legitimidade própria, baseada no conhecimento da história, o Crítico abdica da sua neutralidade para desqualificar a orientação dominante e fazer campanha contra.

O Crítico volta a ter um programa próprio, desta vez para promover a desconfiança em relação ao discurso produzido pela prática.

Se o existencialismo procurou uma reacção ao descrédito total, em relação aos valores erguidos pela cultura ocidental, depois da 2ª Guerra Mundial, através do subjectivo e do individual, a Teoria crítica da Escola de Frankfurt procurava uma resposta objectiva.

Para Theodor-W Adorno²⁰, a única saída para uma atitude intelectual honesta e inteligente é a atitude crítica. Não há condições para propor novos caminhos, não há espaço para a utopia, nem sequer para um novo programa que defina o futuro. A arte e a arquitectura progressistas foram uma mistificação e um engano.

A única solução para a produção artística é deixar-se substituir pela acção crítica.

Aos criadores de arte apenas resta o abandono de toda a acumulação estéril de programas ideológicos, para se dedicarem à crítica de todas as ideologias teimosas, ainda resistentes no discurso da arte.

O único programa aceitável para a arte é a sua auto destruição²¹.

Solà-Morales refere o neodadaísmo dos ‘happenings’ como exemplos próprios dessa prática artística com um propósito crítico radical: destruir automóveis e electrodomésticos, empilhar corpos humanos despidos, espalhar entranhas numa galeria de arte ou num teatro...

É nestas condições de ‘prática teórica’²² e de crítica radical que nasce o situacionismo de Guy Debord e Raoul Vaneigem.

A partir do modelo moderno de cidade entendido como modelo social, e a partir da sociedade de consumo como modelo da arte, os ‘Situacionistas’ procuram uma alternativa materializada na produção da arte e da arquitectura, e também na cidade, que representa um novo capítulo crítico²³ em relação ao individualismo fenomenológico de Sartre e Merleau-Ponty, que encerra definitivamente a herança existencialista.

²⁰ E também Max Horkheimer, ambos baseados nas propostas hipercriticistas de Herbert Marcuse e Jürgen Habermas.

²¹ Regressa o discurso neohegeliano sobre a morte da Arte.

²² A expressão é de Louis Althusser.

²³ Que Solà-Morales chama ‘Marxismo Situacionista’.

O 'historicismo crítico' nascido na Escola de Arquitectura de Veneza será também uma consequência desencadeada pela 'teoria crítica' vinda da Escola de Frankfurt, e Manfredo Tafuri um dos protagonistas dessa crítica radical na arquitectura²⁴.

Solà-Morales refere 'Per una critica dell'ideologia architettonica'²⁵ (1969), sublinhando a atitude de crítica global em relação à arquitectura e arte moderna, como portadora de um programa ideológico que mais evidencia a linha de pensamento da Escola de Frankfurt, na sua reconstrução tendenciosa da 'história', apresentada como uma ilusão e um engano desde Brunelleschi.

Mas refere também os exemplos da produção puramente especulativa, dos projectos críticos apresentados nos desenhos de John Hejduk e dos arquitectos do Superstudio, ou de Hans Hollein, ou Bernard Tshumi em princípios de carreira, a representação de arquitecturas impossíveis, espaços absurdos ou conceitos paradoxais, que pretendiam em definitivo demonstrar a impossibilidade da arquitectura e a sua inviabilidade cultural.

1995

Mas, actualmente²⁶ a situação é outra, a obra de arquitectura surge do cruzamento de circunstâncias irrepetíveis, a partir de fragmentos, com proveniências diversas. Não existe um sistema intelectual único, nem respostas universais. O objecto arquitectónico é mais fundamentado pela intenção e pelo desejo do que por uma racionalidade estrita. A incerteza e a dúvida fazem parte da explicação do objecto.

Mudou o próprio vocabulário da arquitectura. Para expressar a ausência de um corpo teórico geral, a contingência de cada circunstância particular, o seu carácter parcial, Solà-Morales fala de uma 'heterogeneidade difusa', de objectos 'parcialmente significantes', de 'acontecimentos', 'situações'.

Nestas condições, também a Crítica adquire um carácter 'provisório'. Tal como o objecto ela é circunstancial e contingente, construída especificamente para aquela situação, para lhe reconhecer as origens, os tempos e os lugares de onde provém, para distinguir as orientações e as linhas que se cruzam daquela forma específica, única, e que se manifestam naquela 'situação', naquele 'acontecimento'.

Assim, o papel do Crítico é o de um construtor de mapas. O objecto é um lugar do qual é necessário desenhar a carta topográfica, a partir da descrição de um território complexo, da distinção de plataformas e alterações de geografia.

Assumindo esse papel o Crítico aborda o objecto, tal como o arquitecto, com a mesma ausência de critérios fixos e regras universais, sem um corpo teórico homogéneo de leitura e interpretação uniforme.

Num artigo que publicou inicialmente na revista 'Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme' (Barcelona, 1987), Solà-Morales propõe a expressão 'Arquitectura débil' para descrever a situação actual da cultura artística, estética e intelectual, numa alusão ao termo semelhante usado por Gianni Vattimo, 'Pensamento débil'.

Explica como a complexidade da situação contemporânea não permite uma leitura linear da realidade. Não basta encontrar uma sequência, cronológica ou outra, são necessárias interpretações transversais, oblíquas, que atravessem o ordenamento e as sequências convencionais e as cruzem.

²⁴ Mas também Asor Rosa, Mario Tronti, António Negri e já nos anos oitenta Massimo Cacciari e Franco Rella são seguidores dessa linha radical.

²⁵ Publicado inicialmente em 1969, e editado em 1973, num livro intitulado 'Projeto e Utopia'.

²⁶ Para Solà-Morales (1995).

Esse é o único tipo de abordagem que permite uma aproximação à pluralidade da experiência contemporânea. Também é isso que representa a arquitectura frágil, esse corte diagonal, nem cronológico nem geracional.

Para compreender a crise do 'Projecto Moderno' é preciso primeiro compreender a crise do pensamento da 'idade clássica', que resulta do fim de um sistema de referência absoluto, completo e fechado, que integra o conhecimento, os valores morais e a representação do mundo. Essa viragem, a que F Nietzsche chamou a 'morte de Deus' significa, para o pensamento a perda de um fundamento, seguro, indiscutível, e para a arte o fim de uma concepção baseada na representação da realidade.

Mas o que Solà-Morales vai demonstrar é que, aquilo que parecia um final, anunciado sem retorno por Nietzsche, foi exactamente o que esteve na 'ilusão' do 'Projecto Moderno'. A 'ilusão' de que ainda era possível uma racionalidade global que includes ciência, arte, e programa ideológico (político e moral), e que pudesse voltar a funcionar como um sistema de referência absoluta, e uma representação total da realidade.

'Ilusão' no sentido de esperança, mas também no sentido de engano.

A perplexidade da 'situação crítica' de que fala Solà-Morales, resulta exactamente da segunda ruptura desse 'fundamento universal'. Não quer dizer que não exista referência nenhuma, mas não é absoluta, nem sequer é fixa, é preciso encontrá-la para cada situação. É isso que fragiliza a arte e a arquitectura, e as obriga a propor para cada situação 'simultaneamente, o objecto e o seu fundamento'.

A cultura e a sociedade contemporânea discute permanentemente os seus fundamentos, revê constantemente os próprios modelos de pensamento. O que a caracteriza não é tanto um saber fixo, histórico ou científico, mas sim a mudança.

A imprevisibilidade é a raiz da ciência, o seu positivismo materialista é substituído pela narrativa.

O conhecimento científico é substituído por verdades provisórias, 'vincos de conhecimento' na expressão de G Deleuze, próprios de um conhecimento em construção, sobre o qual a Crítica só pode construir um juízo provisório²⁷.

"É impossível hoje, escrever um Tratado de Arquitectura, uma vez que é impossível ordenar de modo hierárquico e homogéneo os conhecimentos técnicos em mudança, em permanente inovação."²⁸

Num Artigo em que analisa a relação entre a prática arquitectónica e a Crítica²⁹, Solà-Morales fala de um desentendimento. Sobretudo porque estando ambas, a Crítica e a produção da arquitectura numa situação 'frágil' não souberam ainda encontrar-se, e reforçar-se mutuamente. A proposta que faz, é que a Crítica abandone o seu tom agressivo, de julgamento, que lhe vem da angustia, da situação insegura em que se encontra.

Em relação à produção arquitectónica, o que propõe é o esforço de escapar ao isolamento e procurar produzir também uma reflexão e um discurso, que cruze a solução do edifício com a experiência contemporânea, que articule o conhecimento da história e o debate cultural contemporâneo, produzido pelas várias correntes de pensamento. Que procure uma palavra que possa comunicar uma ideia, e ajude a construir um sentido³⁰, mais do que um edifício.

²⁷ 'Crítica' vem da palavra grega 'κρισις' que significa 'juízo'.

²⁸ 'Sadomasoquismo. Crítica e prática arquitectónica', publicado inicialmente na revista 'Casabella', Milão, nº545, Abril 1988.

²⁹ Idem

³⁰ A expressão aparece no texto 'Diferença e limite, Individualismo na arquitectura contemporânea'.

Solà-Morales, convida a Crítica e a prática da arquitectura a partilhar a mesma incerteza de um modo mais construtivo. A ausência de um corpo de conhecimento, universal, seguro, e transmissível é a mesma para a produção da arquitectura e para a construção de um juízo crítico. A arquitectura participa da mesma fragilidade da experiência contemporânea, não pode abstrair-se confortavelmente dessa situação.

A partir do pensamento de M Heidegger sobre técnica e ciência, Solà-Morales observa como é natural que o mais interessante da experiência contemporânea se desloque para actividades habitualmente periféricas, à medida que a ciência começa a estar presente, sob diversas, formas na vida quotidiana e a vulgarizar-se.

A divulgação das imagens produzidas pelo mundo da arte, mediatizadas mas também realmente acessíveis pela proliferação de museus, invade a vida quotidiana, que passa a ser mais marcada pela ilusão da imagem do que pela ilusão da ciência ou da tecnologia.

O objectivo das imagens difundidas pela publicidade é serem sedutoras, apelativas, e ao mesmo tempo que absorvem a estética produzida pela obra de arte, divulgam-na.

Por outro lado, a própria noção contemporânea de experiência, que envolve o confronto entre o sujeito, que experimenta, e a realidade, passa a estar na raiz da obra de arte. É o que acontece numa ‘instalação’.

Isso não significa que a experiência estética passe a organizar a realidade, ou passe a representar uma ordem para ela e para a sua compreensão global. Nem sequer essa experiência estética passa a assumir um papel central na vida quotidiana. É também esse paradoxo que faz da arte uma construção frágil na cultura contemporânea, o facto de ser uma experiência paradigmática da realidade, e simultaneamente, manter-se periférica, feita de momentos dispersos, situações isoladas, com uma enorme heterogeneidade.

Toda a arte do séc. 20 ensaiou aproximações à experiência do tempo e da sua compreensão. Um quadro cubista representa a observação em diferentes instantes, simultaneamente, a arte futurista explora a noção de movimento e velocidade, é o próprio movimento que ela representa.

A arquitectura Moderna também se explica pela inclusão da dimensão tempo na percepção do espaço, mas não deixa de o integrar de um modo sequencial, linear, regulado pelas regras da perspectiva. O tempo é incluído de um modo organizado, como num encadeamento cinematográfico³¹.

Mas, na arte contemporânea o tempo produz sobretudo rupturas. Por um lado, o momento da experiência, o contacto com a obra de arte, o instante em que o sujeito e a realidade se confundem. Por outro lado, a memória desse momento.

A dança e a música confundem-se no conceito de ‘performance’, nas artes plásticas a ‘instalação’ integra pintura, escultura, e a experiência da realidade. É a palavra ‘acontecimento’ (happening) que melhor exprime essa temporalidade na estética contemporânea, que define o espaço e caracteriza o edifício da ‘arquitectura frágil’.

A noção de ‘arqueologia’ introduzida por Foucault é muito útil para ilustrar e interpretar uma realidade que já não é compreensível como um sistema unitário e fechado, mas apenas como uma sobreposição de sistemas independentes, e com linguagens próprias. Isso não significa desistir de lhes perseguir um nexos, mas sim reconhecer a autonomia própria desses sistemas e a lógica de cada um deles.

É a própria linguagem que precisa de ser decomposta³², a sua diversidade já não permite uma leitura linear³³. É necessário o reconhecimento dessas sobreposições e a compreensão das relações que estabelecem.

³¹ ‘Promenade architectural’

³² Pós-estruturalismo

³³ M Foucault fala também de ‘genealogia’

Na arquitectura, isso manifesta-se pela produção de objectos construídos na ausência de uma ‘Regra’, criados na fragmentação e na diferença, proporcionando uma experiência descontínua da realidade. Nessa experiência, a continuidade que existe está na ligação entre o sujeito e o objecto, e na indistinção entre subjectivo e objectivo.

Por outro lado, a noção introduzida pela expressão ‘arqueologia’ serve também para explicar uma diferença fundamental entre a concepção clássica do tempo e a concepção contemporânea. Na arquitectura da Idade Clássica, a experiência do tempo baseia-se na continuidade do seu desenvolvimento linear, ininterrupto.

Essa continuidade manifesta-se tanto na centralidade renascentista, como na axialidade barroca, manifesta-se pela sua monumentalidade. Na Idade Clássica, o monumento é o centro, a figura que simboliza o poder, organiza o espaço público, dá-lhe ordem e hierarquia. Representa a existência de uma entidade superior, transcendente ou divina que garante a continuidade do tempo na percepção do espaço.

O obelisco, no ponto exacto onde a perspectiva encontra o infinito é o monumento que garante a coerência do tempo.

Mas, na Idade Moderna o tempo experimenta-se fragmentado, depois das experiências cubista e futurista o tempo moderno experimenta-se justaposto e diversificado, como a explosão de um tempo único em muitos momentos.

A propósito de uma análise do pensamento de Foucault, G Deleuze propõe uma leitura da realidade contemporânea, em que a distinção entre objectivo e subjectivo não significa nem oposição, nem sequer separação hermética. O tempo da experiência da realidade, o período em que o sujeito se confronta com o objecto, associa os dois numa realidade única, contínua, que os atravessa.

À descontinuidade e heterogeneidade das várias experiências contemporâneas, opõe-se a continuidade entre o sujeito e o objecto, durante essas experiências.

Subjectivo e objectivo passam a constituir ‘vincos’ da mesma realidade.

No texto de introdução, ‘Topografia da arquitectura contemporânea’, Solà-Morales compara cinco edifícios construídos nos anos 50’s³⁴, com outros cinco dos anos 80’s³⁵. Propondo-se perseguir alguns traços da situação contemporânea.

Nesse texto, Solà-Morales, na ausência de um modelo absoluto, recorre ao método da comparação tentando encontrar analogias e diferenças. Fazendo associações, procurando ligações e transformações³⁶, é possível encontrar estruturas de significação³⁷, e modos de proceder que se esclareçam mutuamente.

No confronto, um ajuda à compreensão do outro. Exactamente porque as condições históricas não se repetem, abordar os edifícios assim decorre da ausência de um paradigma universal, os critérios não podem ser fixos, e portanto é necessário procurar para cada situação os instrumentos mais adequados.

Em relação à amostra das obras dos anos 50’s, sublinha como traço comum, a preocupação de evidenciar formalmente o conteúdo funcional de cada uma das partes. Solà-Morales refere-se ao funcionalismo como uma doutrina que procura, não apenas que o edifício seja uma resposta eficaz, adequada a um programa e a um funcionamento específico, mas sobretudo que essa eficácia funcional seja explícita e imediatamente reconhecível. Que a arquitectura seja

³⁴ A casa Farnsworth de Mies van der Rohe (1945, 50), o Museu de Arte de New Haven de Louis Kahn (1956), a Igreja de Imatra de Alvar Aalto (1956, 59), a casa Ugalde de José Antonio Coderch (1950, 51) e os apartamentos Borsalino de Ignazio Gardella (1950, 52).

³⁵ Um edifício comercial em Kyoto de Tadao Ando (1983, 90), os armazéns Ricola de Jacques Herzog & Pierre de Meuron (1986, 87), a casa de Frank Gehry em Santa Mónica, Califórnia (1988, 90), e a Faculdade de Arquitectura do Porto de Álvaro Siza (1988, 92).

³⁶ Tipológicas

³⁷ A expressão é do próprio Solà-Morales.

justificada pela necessidade e especificidade de natureza construtiva ou de uso, e que a novidade e a diversidade dos programas esteja na base da expressão e da beleza da arquitectura.

De modo diferente, em relação aos exemplos contemporâneos (anos 80's), a proposta de cada edifício já não é evidenciar o seu conteúdo funcional, mas antes encontrar a linguagem própria de cada situação.

Depois da crítica a funcionalismo, os edifícios deixam de pretender comunicar apenas o seu significado funcional, para procurar outros significados, que se manifestem diferenciadamente em cada obra, construídos com códigos próprios.

Atravessando o fundamento funcional, com a produção visual e a cultura das artes plásticas, como aconteceu com a arquitectura minimalista³⁸, a arquitectura contemporânea substitui a procura de um reconhecimento funcional imediato pelo reconhecimento de um 'carácter' do edifício.

Solà-Morales observa também como, de modo diferente, as duas séries de obras (anos 50's e 80's), revelam uma relação pouco tranquila com o contexto físico.

A crise que o objecto moderno sofreu durante os anos 50's, resultou na sua dissolução na paisagem. À autosuficiência formal do edifício moderno segue-se a defesa do interesse superior do lugar, e a ideia de que a melhor integração para o objecto seria a continuidade e a adaptação ao pré-existente. Nos edifícios citados é manifesta a vontade de desmaterializar, fragmentar, e ser 'orgânico'.

Ao contrário, o fenómeno contemporâneo baseia-se na vontade de 'desterritorialização'³⁹, que se manifesta na construção de 'não-lugares' em 'não-paisagens', e pela presença estranha do objecto arquitectónico, que aparece incómodo sem a preocupação de pertencer àquele lugar. O fenómeno contemporâneo baseia-se na necessidade dessa arquitectura ser fotografada e filmada, que é realmente a relação que vamos estabelecer com ela.

Por outro lado, na arquitectura dos anos 50's, o edifício produz sobretudo espaços vazios, transparentes, articulados sem limites definidos. Esse tipo de espacialidade, nasce da experiência moderna do princípio do séc. 20, das vanguardas, que associava o objecto à ideia de movimento e lhe incluía o tempo como quarta dimensão.

A arquitectura constituía-se como forma invertida, negativa, para produzir o vazio e a possibilidade da experiência do movimento. O edifício passa a ser uma espécie de contentor sem as referências figurativas e simbólicas habituais.

Actualmente a arquitectura parece extremar essa concepção de vazio e de ausência, convertendo-se em pura abstracção. Parece estar esvaziada de conteúdo figurativo, mas também da ideia de movimento, ou da pretensão de provocar outro estímulo concreto, qualquer. A arquitectura contemporânea, parece atravessada por uma corrente niilista que a atrai para o silêncio. Desabitada de deuses, abandonada por paixões, mitos e ilusões.

Os anos 50's, assistem a profundas alterações nas expressões tradicionais da arte. O princípio do séc. 20 é muito marcado pela psicologia da percepção como um fenómeno visual (Gestalt). Com os estudos de Maurice Merleau-Ponty, nos anos 40's, sobre a 'fenomenologia da percepção' (1945) e sobre 'estrutura de comportamento' (1942), a percepção deixa de ser entendida como simplesmente visual, e passa a ser um fenómeno complexo, envolvendo a experiência global do corpo.

Ao mesmo tempo que se fragiliza a distinção 'académica' entre as diferentes expressões artísticas, também se fragiliza a separação hermética entre a expressão da arte e a experiência da vida quotidiana. A própria relação entre o sujeito e o mundo passa a ser o tema da arte.

Na arquitectura, entra em crise a concepção de estética exclusivamente baseada na beleza, como uma 'ordem superior'.

³⁸ Que Solà-Morales refere estar na base dos exemplos que cita.

³⁹ A expressão é de Gilles Deleuze.

Solà-Morales descreve a actual percepção do mundo como ‘nómada’, ‘não estruturante’, feita de fragmentos, descontínuos, que não se encaixam, ‘Heterogéneos’.

Na arquitectura contemporânea essa percepção ‘errática’, manifesta-se pela predominância da fragmentação, da diferença, da ausência de uma regra imediatamente legível, manifesta-se pela impossibilidade de uma integração total, completa, entre a obra e o mundo.

Perante o desdobramento de possibilidades de relação com o mundo, a arquitectura assume-se como uma tentativa, sempre provisória e frágil.

1

No artigo 'Da autonomia ao intempestivo',⁴⁰ Solà-Morales explica como o 'Estruturalismo' nasce da 'Linguística Formalista do Círculo de Praga', e funciona como um instrumento, um método para abordar e compreender a realidade. Aplica-se a todas as áreas do conhecimento, da ciência e da arte. E distingue-se por dois aspectos fundamentais. (1) Por um lado, a analogia entre qualquer fenómeno da realidade e uma estrutura de Linguagem. (2) Por outro lado, entendendo as Linguagens pela sua estrutura lógica, como comunicação e processo de significação, que articula o significante (a palavra) e o significado. Essa estrutura pressupõe uma lógica total e autosuficiente, é autónoma.

A observação de um determinado fenómeno é entendida como um processo de comunicação, que portanto está associado a uma linguagem própria (cifrada), que se pode descobrir e 'decifrar'.⁴¹

A chave do 'Estruturalismo' para abordar esse fenómeno é defini-lo como um universo, total e fechado, e reconhecer a sua 'mecânica interna', as regras próprias daquele fenómeno que se repetem, e que o regulam. Essas regras, que distinguem o fenómeno como uma estrutura autónoma, já não se podem aplicar fora daquele universo.

Em 'L'Architettura della Città' (1966), Aldo Rossi critica o projecto funcionalista moderno, e manifesta-se por uma concepção da arquitectura a partir dos seus próprios mecanismos morfológicos e tipológicos, da sua formulação e da sua transformação. E portanto, contra a constituição da arquitectura dependendo de factores exteriores (à forma), ou parciais como a função.

A partir da ideia de que a arquitectura não se esgota no edifício, que ele é apenas um estado provisório, e um episódio de um processo que inclui tanto o tempo da sua concepção como o tempo histórico da sua existência (da sua memória), Aldo Rossi reclama a constituição de um corpo de conhecimento autónomo, próprio da disciplina da arquitectura, a partir das suas regras e leis, formais e tipológicas.

No domínio da produção artística, Solà-Morales associa a corrente estruturalista à arte conceptual. Robert Morris, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Bruce Naumann, Edward Ruscha, privilegiam a 'Ideia' em relação à materialidade do objecto.

Os artistas conceptuais recuperam a obra de Marcel Duchamp, e baseiam a sua produção na ideia de que 'a arte existe por si mesma' (Joseph Kosuth, 1969). A obra dos artistas conceptuais é uma reflexão sobre a própria actividade artística e o seu significado.

O seu programa estético é a expressão da arte como comunicação e transmissão de ideias, é o comentário à própria arte. O mais importante para a arte conceptual não é o objecto final mas o processo, e as ideias presentes nesse processo. O valor do objecto é comunicar esse processo, o objecto é um estado provisório, é a estrutura legível de um complexo enredo (processo de criação).

Assim entendida, a arte é um processo de comunicação aurorreferencial, e portanto autónomo.

⁴⁰ 'From Autonomy to Untimeliness' in 'Anyone', Rizzoli International Publications, Inc. Nova York, 1991.

⁴¹ Umberto Eco, Jean Baudrillard, Roland Barthes.

Noutro artigo, intitulado ‘Lugar, permanência ou produção’⁴², publicado em 1992, Solà-Morales explica como a noção moderna de espaço evolui para a ‘noção de lugar’, através da inclusão da história e da memória, pela experiência particular de cada situação, e pela importância do significado simbólico dos objectos que os qualifica como contadores de histórias, que atraem para cada lugar a presença de outros lugares, remotos geográfica e temporalmente, que se cruzam ali provisoriamente, naquela situação e naquela ‘narrativa’.

O que melhor define a individualidade da experiência do espaço contemporâneo é exactamente a singularidade irrepitível da sua narrativa, o espaço contemporâneo constrói narrativas.

No plano cultural, Solà-Morales explica essa transformação pela desilusão em relação ao programa moderno, fala de uma geração decepcionada com os grandes enunciados progressistas, refere-se à perda de confiança depositada na indústria e na técnica para solucionar os grandes problemas.

Refere-se ao historicismo italiano, e a expressões mais individuais manifestas nas propostas do Team 10, ou na obra de Alvar Aalto, como um regresso da produção da arquitectura aos aspectos particulares de cada situação.

A complexidade estrutural e a preocupação com o ambiente, a importância da ‘história’ na concepção da arquitectura (mais artesanal e menos industrial) e o vazio deixado pela desilusão do modernismo, exigem procurar um sentido naquilo que é particular e concreto, voltar a uma identidade reconhecível, voltar à ‘história’ e ao património das cidades. Exigem fundamentar a concepção da arquitectura no significado próprio dos lugares, no seu valor simbólico e na sua história.

Nesse artigo, começa por referir como a noção de espaço é uma característica determinante na definição da arquitectura moderna, no princípio do séc. 20.

Solà-Morales explica como a revolução científica da ‘teoria da relatividade’ transformou a noção de espaço, pondo em causa a concepção euclidiana, baseada na continuidade espacial da realidade em que nos deslocamos, tridimensional e homogénea, onde é possível a determinação de qualquer ponto a partir de um sistema de 3 eixos de coordenadas fixas.

O espaço deixa de ser possível de definir como uma ‘categoria’, prévia e estável, determinante da nossa percepção da realidade. Tal como entendia Kant na sua ‘Crítica da razão pura’, como era proposto pela física de Newton, e como tinha persistido desde os primórdios do pensamento aristotélico.

O cubismo interpreta essa mudança (de paradigma), representando a realidade ‘observada’ como uma associação indistinta de planos, pontos de vista, sucessivos mas simultâneos, manifestando a crise da concepção clássica ‘espaço-tempo’.

No domínio da teoria da arte, Solà-Morales refere-se à interpretação de (Adolf von) Hildebrand, sobre o modo como a nossa visão, condicionada pela perspectiva, determina a nossa experiência da arte, sobretudo na escultura.

Depois de Hildebrand, também August Schmarsow e Alois Riegl, prosseguiam essa relativização do espaço na arte.

Alois Riegl, fala da obra de arte como resultado de uma vontade artística⁴³, em oposição ao racionalismo positivista de Gottfried Semper, que explicava a criação da obra de arte como o resultado de um conjunto de circunstâncias físicas e materiais. A ‘vontade artística’ de Riegl manifesta-se pelo impulso de exprimir a experiência do mundo, tanto através de imagens e símbolos, como pela criação da novidade e da singularidade da experiência do espaço da arte.

⁴² ‘Place, Permanence or Production’, in ‘Anywhere’, Rizzoli International Publications, Inc. Nova York, 1992.

⁴³ Kunstwollen

Na arquitectura a ‘noção de espaço’ deixa de ser associada a um conceito de partida, deixa de ser um dado inicial sobre o qual a intervenção do arquitecto provoca transformação. Para a arquitectura moderna, o espaço é o resultado, é uma consequência, é o próprio objecto da criação. A actividade da arquitectura passa a ser definir o espaço, isto é, proporcionar a infinidade de experiências espacio-temporais que o edifício pode proporcionar. É essa a sua criação artística.

A noção de espaço passa a ser o tema da teoria da arte e da teoria da arquitectura da vanguarda do princípio do séc. 20. De Adolf Behne a Siegfried Giedion, de Wright a Mies van der Rohe, de Picasso a Marcel Duchamp.

Mas em meados do século, depois da 2ª Guerra Mundial, a ‘noção de espaço’ sofre uma nova revisão. Entra em colapso uma concepção do espaço demasiado abstracta, baseada nas teorias da percepção da psicologia ‘Gestalt’, que é substituída pela ‘Fenomenologia husserliana’ que propõe o regresso à experiência empírica, de ‘voltar às próprias coisas’.

Nessa situação, a criação da arquitectura regressa à experiência concreta, num espaço e num tempo particulares. Deixa de ser definida pela experiência genérica do espaço, assim como deixa de ser pretendida uma essência universal desse espaço, que é substituída pela sua existência ‘histórica’, particular, singular.

A partir da ‘fenomenologia husserliana’, a ‘noção de espaço’ é substituída pela ‘noção de lugar’. O papel da arquitectura passa a ser o de interpretar as qualidades do lugar, e construir novos lugares. É o esforço paciente de reunir os seus aspectos determinantes, de natureza geográfica, histórica, simbólica, e dar-lhes expressão através da arquitectura.

Os edifícios não se fazem a partir do vazio, nem baseados em princípios universais que se pode reproduzir genericamente, indistintamente, independentemente do lugar.

O papel da arquitectura é redefinir um lugar que já existe, a sua tarefa é transformar as condições existentes em expressões com significado, que manifestam através da construção um conteúdo que se acumulou, ‘ancestral’.

Em 1976, Christian Norberg-Schulz publica ‘Genius Loci’ inspirado pelo pensamento de M Heidegger. Nesse livro Norberg-Schulz expõe a importância do lugar para a construção da arquitectura.

‘Genius Loci’ é a divindade do lugar, o espírito que o habita. É a essa figura mítica que o projecto deve atender, é ela que deve ser evocada e homenageada com a transformação do lugar. A tarefa da arquitectura passa a ser reconhecer o que existe, estabelecer os seus limites e assinalar o lugar. A intervenção da Arquitectura é entendida como um processo de continuidade e não de ruptura, a ligação entre o espaço e o tempo faz-se tranquilamente, sobrepondo a ‘geografia’ e a ‘história’, que é a memória do lugar.

Solà-Morales refere ainda, como exemplo dessa importância atribuída à história e aos lugares, dois casos tão distantes como Aldo Rossi e Robert Venturi.

‘A arquitectura da cidade’ é uma chave estruturalista que permite reconhecer as permanências tipológicas que definem a identidade da arquitectura e dos lugares, através da memória e da história.

Pela análise morfológica da cidade o arquitecto reconhece os seus significados, acumulados no tempo, e que podem ser interpretados como se se tratasse de um texto cifrado, que pode ser decifrado, lido, e entendido.

A chave de Venturi baseia-se na banalização das linguagens arquitectónicas históricas. A partir de um universo linguístico fechado, ‘de palavras já escritas’ como diz Solà-Morales, o desejo de continuidade de Venturi manifesta-se numa espécie de divulgação de um classicismo popular, que de qualquer maneira não deixa de representar o regresso aos aspectos da arquitectura comprometidos com o passado e com a história, a recuperação daquilo que é permanente, que recorda o lugar, e pretende reanimar o seu espírito, e que aconteceu tanto na América como na Europa (depois da crise do pensamento existencialista).

Mas Solà-Morales vai demonstrar como a cultura do lugar, surgida na segunda metade do séc. 20, vai ainda evoluir para uma cultura do ‘acontecimento’, no final do século.

E explica aquilo a que chama ‘cultura do acontecimento’ a partir do pensamento de Gilles Deleuze.

A propósito de Alfred Whitehead, Deleuze descreve acontecimento como a vibração de uma onda que se propaga sobre o que está à volta, até dissipar toda a energia. É como uma ‘dobra’ na experiência difusa da realidade, que a ‘vinca’, que se prolonga no tempo. Acontece no presente, e tem consequências no futuro.

O acontecimento é um momento singular, que se destaca na aparente desordem geral, e se revela compreensível, capaz de expressar um sentido instantâneo, numa realidade ininteligível, em constante mudança.

Para Solà-Morales, o acontecimento é, simultaneamente um ponto de convergência, um cruzamento de linhas com proveniências várias, e que se sobrepõem nesse ponto de intensidade indiscutível, umas vezes surpreendentemente, outras vezes provocado intencionalmente. A captação de todo o tipo de imagens e a sua divulgação mediática, faz com que elas deixem de ficar exclusivamente associadas ao lugar onde são captadas e passem a circular, livre e rapidamente.

Um lugar pode estar em vários lugares, simultaneamente, e ter em si a presença de vários outros.

Solà-Morales refere como Marcel Detienne (1990), a partir da antropologia, levanta a dúvida sobre o que é o lugar, pondo em causa a ‘facilidade hidéggeriana’ de explicar, simultaneamente, a organização do espaço e da memória (espaço e tempo) a partir da existência de lugares.

Se o que pode determinar a existência de um lugar são qualidades tão variáveis, vagas e indefinidas, M Detienne pergunta, ‘O que é um lugar? Tem nome? É algo fixo?’

O conceito de lugar é indissociável da ‘noção de tempo’, historicamente os lugares distinguem-se por resistir ao tempo. Podem ser assinalados por monumentos que evocam a memória e impedem o esquecimento. Em princípio passam a existir a partir de um acto de fundação, um momento próprio, identificável, são fundados como as instituições. E eles próprios também são instituições, nascem no interior de culturas que assinalam a passagem do tempo. Com o ‘mito’ evocam a fundação, com o ‘rito’ repetem-na e renovam-na.

Mas, sobretudo, o acontecimento é uma ‘acção subjectiva’, resulta da captação individual de um instante, escolhido na sequência de outros, aparentemente caótica e ininterrupta. Como diz Solà-Morales ‘é uma acção subjectiva’, distingue um momento ‘de uma frágil plenitude’.

Solà-Morales refere também como a interpretação de J F Lyotard, da passagem da estética clássica baseada na procura do ‘belo’, para a cultura moderna baseada no conceito de sublime, se explica exactamente a partir da necessidade da experiência estética acontecer baseada na captação e emoção de um ‘momento’. Ao contrário da concepção aristotélica, que a entendia baseada na captura de uma verdade essencial, que transportasse simultaneamente a ‘beleza’ e uma ordem para o mundo.

O modelo metafísico da cultura clássica ocidental, consistia exactamente na combinação ‘do verdadeiro, do bom, e do belo’.

Esse modelo entra em crise com a cultura moderna⁴⁴. Em ‘A Crítica do Juízo’, Kant refere-se à ‘noção de sublime’, como uma nova forma de experiência estética.

⁴⁴ Edmund Burk e E Kant

Mas, apesar da dispersão actual, para Solà-Morales continua a ser possível a criação do lugar. Já não será pela evocação de um ‘Espírito do lugar’ ancestral, mas pela criação de um acontecimento.

No domínio da arte, produzem-se espaços para uma experiência intensa, visual ou emocional. A arte aspira ao ‘acontecimento puro’.

No caso da arquitectura, isso não significa que passe a ser instantânea ou efémera, mas pode ser o cruzamento de múltiplos caminhos que é possível percorrer vindo de outros lugares. Pode ser esse cruzamento o lugar contemporâneo.

5

Em ‘Logique du sens’ (1969) G Deleuze apresenta duas concepções distintas do tempo. (1) Uma personificada por ‘Cronos’, Deus do tempo, representando uma concepção contínua, na versão clássica. Medindo o passado, o presente e o futuro num encadeamento linear e segundo uma ordem cósmica, regulada em última análise por ‘Zeus’, infinita.

(2) A outra, representada pela divindade ‘Aion’, recuperada da filosofia estoica de Marco Aurelio, diz respeito a uma concepção instantânea do tempo, a uma ordem aleatória, que não é regulada pelos deuses. Aion representa uma experiência ‘intempestiva’, um instante provisório, sem extensão, sem espessura, não codificável.

‘Como o relato do actor na cena do Teatro, como os movimentos inesperados de uma graciosa bailarina’.

Solà-Morales refere-se ao ‘intempestivo’ como um ‘vinco’ do pensamento pós-estruturalista. Gilles Deleuze propõe uma visão da realidade baseada exactamente na ausência de continuidade e uniformidade na experiência do presente, como se admitia acontecer na idade clássica, acreditando existir uma ordem, assegurada por Deus, exterior, que lhe servia de fundamento. Propõe essa visão da realidade determinada pela descontinuidade do tempo, condicionada por experiências provisórias, marcada por acontecimentos casuais, sem uma explicação completa, a partir de um ponto de vista único, exclusivo.

Em ‘Mille Plateaux’ (1980), o que G Deleuze e F Guattari procuram demonstrar é exactamente a impossibilidade de construir a leitura da realidade a partir de uma plataforma única, fixa. São necessárias ‘mil plataformas’, cada uma delas é uma construção provisória e um ‘vinco’ dessa realidade global. Onde já não é possível nem ordenar o futuro a partir da experiência do presente, nem compreender o presente pelo reconhecimento e pela repetição dos fenómenos do passado.

Para compreender o carácter ‘intempestivo’ da arte, Solà-Morales propõe um olhar sobre a arte minimalista. Analisando o seu aparecimento, nos anos 60’s, compreendemos que ela se baseia na ‘experiência da percepção’ do objecto, e que para isso o reduz ao mínimo da sua expressão formal. O mais importante não é propriamente o objecto, mas o confronto com ele.

Uma instalação de Donal Judd, Richard Serra, ou Robert Morris não depende de um código, tipificado e referenciável a outros objectos ou situações, não aspira a nenhuma universalidade, procura converter-se numa experiência singular, num ‘acontecimento’

Em ‘Warheit und Methode’⁴⁵ (1960), Hans George Gadamer propõe interpretar o significado da obra de arte partindo, não do objecto, mas antes da experiência da sua percepção. Essa abordagem desloca a interpretação da obra de arte, do processo da construção do objecto artístico para o fenómeno da sua descodificação subjectiva.

⁴⁵ Verdade e Método

A arquitectura minimalista, implantada na cidade, manifesta a sua condição não-urbana por natureza. O edifício minimalista, surge como um ‘acontecimento’ provocador, não procura a continuidade da imagem urbana, nem propõe a sua leitura ou a sua organização a partir do mimetismo com o lugar. Surge intempestivamente, inoportuno.

Mas não é ‘intempestiva’ apenas a arquitectura minimalista. ‘Intempestiva’, é toda a arquitectura que nasce da ausência de um sistema fixo de critérios, regras e linguagens⁴⁶. É toda a arquitectura que não tem um carácter normativo, que não procura ser universal nem imitar a tradição.

Não impõe nenhum método, pretende construir-se de novo em cada situação, exprimindo uma radical singularidade, manifestando-se como um ‘acontecimento’, ‘frágil’.

Encore...

‘Para terminar, gostaria de comentar uma última característica da *arquitectura débil*; a monumentalidade.’ Escreve Solà-Morales no final do artigo (‘Arquitectura Débil’).

Mas, claro que não se refere à concepção clássica de monumentalidade, de um monumento colocado ao centro, que ordena e hierarquiza o espaço.

Da palavra monumentalidade, sublinha a sua raiz ‘monitu’, que quer dizer lembrança, e que se refere à experiência da arquitectura contemporânea como a experiência da memória.

Ao mesmo tempo que experiência do edifício desperta uma realidade mais intensa, ela não se pode representar senão por uma lembrança, um vestígio de uma narrativa.

⁴⁶ Solà-Morales refere-se a essa arquitectura ‘intempestiva’ a partir da obra de 3 autores, A Siza, Tadao Ando, e F Gehry.

Para além das Metanarrativas

Jean-François Lyotard, escreve 'A Condição Pós-Moderna' (1979) a propósito de um estudo encomendado pelo governo do Quebec, e apresentado ao Conselho das Universidades. O relatório que apresentou tinha como objecto de estudo as transformações observadas na condição do saber nas sociedades mais desenvolvidas.

Lyotard situa essa 'condição' em relação à crise das narrativas, e chama-lhe 'pós-moderna' evocando uma expressão comum, sobretudo na cultura americana, para designar as transformações ocorridas no domínio do conhecimento, das artes e das ciências, desde o final do século 19.

A crise a que se refere nasce da diferença natural entre os 'critérios da ciência' e os 'critérios da narrativa'.

Enquanto a narrativa aparece, a maior parte das vezes como uma 'fábula', a ciência procura aquilo que possa ser demonstrado verdadeiro, e portanto recai sobre ela a condição de fazer prova da sua legitimidade para poder transportar a verdade.

Por isso a ciência depende da filosofia. É a filosofia que pode explicar os limites da verdade, e portanto da ciência. A filosofia é o 'metadiscurso' da ciência.

Em 'O pós-moderno explicado às crianças'⁴⁷ (1986), J F Lyotard esclarece como as 'grandes narrativas' ou 'metanarrativas' abordadas por si em 'A Condição Pós-Moderna' são as que definem a modernidade: o progresso da razão associado ao progresso da liberdade, o sonho da ciência e técnica serem um impulso para o progresso da humanidade, incluindo também o cristianismo por oposição ao classicismo da antiguidade.

Estas 'narrativas' têm a função de gerar instituições e garantir-lhes legitimidade, como os mitos. Mas não são mitos. A sua capacidade reguladora não lhes advém de nenhum acto fundador, original, mas de um programa a aplicar. Não vem, portanto, do passado, mas de uma garantia de futuro.

A sua legitimidade está na universalidade do programa que apresenta, aplicável a toda a actividade humana.

O argumento de Lyotard, é que o projecto dessa universalidade, dessa unidade total do projecto moderno, não foi interrompido, foi 'liquidado'.

O problema é que o êxito das tecnologias, o progresso da ciência e o domínio do sujeito sobre o mundo, não representou acréscimo de liberdade, justiça e equidade, mas transformou o êxito no único 'critério de juízo', sem encontrar os instrumentos que permitissem emitir juízo sobre esse êxito, se é bom, se é justo, se é verdadeiro. E, portanto, assim, a proposta de universalidade não só falha, como gera a crise sobre a sua própria legitimidade.

As 'grandes narrativas' de legitimação deixam de ser credíveis. Para Lyotard, ainda podem existir narrativas credíveis, mas não podem ser 'metanarrativas', isto é, não podem aspirar à universalidade. São narrativas parciais, particulares, e continuam a existir, grandes ou pequenas, são 'a trama da vida quotidiana'.

⁴⁷ Onde publica uma selecção de cartas escritas por si entre 1982 e 1985.

Lyotard define ‘metanarrativa’ ou ‘grande narrativa’ exactamente pela propriedade de legitimar, e explica a preponderância dada ao género narrativo sobre os outros, pela tentativa de evitar o teste da legitimidade.

A sabedoria popular tem um estatuto próprio, ‘diz uma coisa e o seu contrário’ – ‘quem vê caras não vê corações’, e ‘o rosto é o espelho da alma’...

Lyotard vai considerar a mudança de estatuto do saber, a partir do final dos anos 50’s, com a entrada das sociedades na era pós-industrial, partindo da hipótese de que esse desenvolvimento das sociedades está associada à sua informatização.

As consequências dessa transformação tecnológica para a natureza do saber são consideráveis, e o seu estatuto não sai ileso.

O desenvolvimento e a divulgação da informática aumenta a capacidade de circulação de conhecimento, e altera o estatuto da produção desse conhecimento. O saber passa a ser produzido para ser consumido e para ser trocado.

Na segunda metade do séc. 20, estudos científicos importantes incidem sobre problemas de linguagem⁴⁸.

Os pontos de partida são dois. (1) Por um lado, o conhecimento científico não é universal, ele coexiste com o saber narrativo. O saber total só pode ser encontrado do confronto destes dois. (2) Por outro lado, o saber científico carrega consigo a dúvida sobre a sua própria legitimação (que seria a verificação da verificação).

Um enunciado científico está sujeito à prova da sua demonstração, mas a legitimidade é outra coisa, é o processo através do qual é possível estabelecer o conjunto de regras e condições específicas que permitem aceitar a verificação experimental. Permitem, em primeiro lugar, considerar um enunciado científico, e depois declará-lo verdadeiro e aceitá-lo no interior da comunidade científica.

Nietzsche refere-se ao ‘nihilismo europeu’, como o resultado da dupla necessidade de prova para a aceitação da verdade científica, que resulta de aplicar à própria ciência a mesma exigência de demonstração de verdade para ser considerada científica.

Essa exigência, ao mesmo tempo que nos coloca na discussão pós-moderna, levanta a suspeita sobre a legitimidade do saber científico, e coloca no centro do debate o tema da linguagem e dos seus efeitos.

Os sinais dessa crise do saber científico começam a multiplicar-se desde finais do século 19, abrindo caminho a uma ‘narrativa’, que Lyotard chama ‘de emancipação’, e que nasce dessa crise disciplinar (interna) que, enquanto põe em causa a sua legitimidade, põe também em causa os seus limites. Desorganizando a habitual arrumação enciclopédica, onde cada disciplina da ciência tinha o seu lugar encontrado.

Diluem-se os limites clássicos das disciplinas científicas, que se alargam ou diminuem, podem sobrepor-se, aparecem novas disciplinas, outras esgotam-se.

A disposição especulativa do saber científico é substituída pela ‘narrativa de emancipação’, constituída por uma rede de conhecimentos, horizontal, onde as fronteiras da investigação não param de se movimentar.⁴⁹

⁴⁸ Para além dos estudos referidos por J F Lyotard, é oportuno recordar a importância que a noção de ‘linguagem’ tem para o ‘estruturalismo’.

⁴⁹ Mas essa narrativa também se virá a confrontar com a sua própria crise de legitimação, que nasce do seu programa de intervenção social, no domínio da ética e da justiça.

Ao mesmo tempo que fundamenta a legitimidade da sua verdade na ‘autonomia científica’ dos seus interlocutores, procura um resultado moral, criando um conflito de competências.

O que suscita a crise de legitimidade no discurso científico ‘de emancipação’ é a inconsistência entre um enunciado denotativo, que descreve a realidade, e um enunciado prescritivo, que transforma essa realidade. Não só a verdade do primeiro não garante a justiça do segundo, como a sua determinação a partir de regras distintas, que implicam competências diferentes, representa uma crise de legitimidade logo à partida.

A Linguagem

Considerando que, em grande medida a discussão sobre a condição do saber depende de aspectos fundamentais da própria linguagem, Lyotard distingue três tipos de enunciado.

(1) No enunciado denotativo, por exemplo – ‘a universidade está doente’⁵⁰, o emissor e o receptor estão bem definidos (aquele que profere a afirmação e aquele que a ouve, o referente é a matéria tratada no enunciado).

Neste caso o emissor é aquele que sabe (o conteúdo da afirmação), o receptor encontra-se na posição de quem pode aceitar ou recusar (a afirmação), e o referente deve ser expresso de forma clara.

(2) Um enunciado ‘performativo’, é aquele que realiza o referente pelo facto de ser proferido. Por exemplo - ‘a universidade está aberta’, no caso de ser enunciado pelo reitor na cerimónia para aquele acto solene.

Pressupõe a autoridade do emissor. Essa autoridade, ou legitimidade, manifesta-se tanto sobre o referente (universidade), como sobre o destinatário (o corpo docente), e o que faz dele ‘performativo’ é a sua aplicação imediata, simultânea e coincidente com o momento da sua enunciação.

(3) Lyotard distingue ainda os enunciados do tipo prescritivo, por exemplo – ‘dêem recursos à universidade’. O receptor deverá ser a autoridade, a expressão é enunciada como uma prescrição, um pedido ou uma sugestão.

Lyotard identifica ainda as funções linguísticas da interrogação, da narração e da descrição literária, como aplicações da linguagem cujos efeitos se manifestam na comunicação, e que classifica como regras do jogo.

Os critérios da Ciência

Para caracterizar a pragmática do saber científico, Lyotard parte da sua concepção clássica. Cita o exemplo de Copérnico quando afirma que a trajetória descrita pelos planetas é circular, e explica como para considerar essa afirmação um enunciado científico, e para o declarar verdadeiro, é indispensável que quem o afirma esteja em condições de o demonstrar (1). Isto é, possa apresentar provas daquilo que afirma, e simultaneamente, de poder negar qualquer enunciado contraditório com aquele que apresenta.

Mas, (2) exige-se também que o seu interlocutor possa estar em condições de dar validade a esse enunciado, ou recusá-lo. Isto é, o seu interlocutor deve pertencer à comunidade científica. Por outro lado (3), a verificação do enunciado permite encontrar uma adequação entre a afirmação e aquilo que é possível observar da realidade. Mas como essa observação está sujeita à existência de outras regras igualmente ‘supostas’, cuja única certeza é estarem também em conformidade com a realidade, isso coloca num plano de relatividade a verdade do enunciado⁵¹.

É esta dúvida retórica e metafísica que está na raiz da diferença entre o que a ciência chama ‘verificação’, no sé. 19, e no séc. 20 passa a chamar ‘falsificação’. E que é responsável pela importância do ‘consenso’ no debate da comunidade científica.

A ‘noção de consenso’ permite lidar com a diferença entre a verdade (absoluta), e a ‘conformidade’ entre o enunciado e a sua prova.

Portanto, o conhecimento científico radica na dúvida, e constitui-se com ela. Por outro lado, a produção desse conhecimento depende da sua própria transmissão, o debate. A produção e a transmissão do conhecimento deixam de ser realidades completamente distintas e passam a

⁵⁰ Os exemplos são citados do texto de Lyotard.

⁵¹ A declaração científica pode superar a prova, ‘mas o que é que prova que a minha prova é verdadeira?’ (cap. 7, ‘Pragmática do saber científico’)

cruzar-se, numa trama onde entra também o saber narrativo como consequência dessa intromissão da 'transmissão' na produção do conhecimento. Que se manifesta pela necessidade do debate, e pelo carácter 'provisório' que assume o conhecimento, baseado no 'consenso'.

Isso não significa que os 2 tipos de saber não se distinguem. O argumento de Lyotard é que precisamente aí reside a chave do mistério. O saber científico e o saber narrativo misturam-se mas não se confundem. Os dois saberes estão separados pela necessidade da 'prova' e pela legitimidade.

O saber narrativo não precisa da prova e legitima-se a si próprio, 'pela pragmática da sua transmissão, sem recorrer à argumentação e à administração de provas'⁵². A atitude do cientista é completamente diferente, ele interroga-se sobre a 'validade dos enunciados', precisa da argumentação e da 'prova' (mesmo provisória).

Lyotard identifica cinco regras que distinguem as práticas do saber científico e narrativo.

(1) O único género de linguagem aceite num enunciado científico é o denotativo, uma vez que o único critério é a verdade. Todos os outros recursos da linguagem (interrogativo, descritivo, etc) poderão ter um interesse retórico, mas serão sempre circunstanciais e devem concluir com um enunciado denotativo. O saber científico distingue-se pela capacidade de formular enunciados verificáveis, no interior de uma comunidade de especialistas.

(2) O saber científico, ao excluir todos os outros efeitos da linguagem, e exigir um conhecimento prévio, não é um saber partilhável e imediato como o saber narrativo. Mas acaba por se relacionar indirectamente com o saber narrativo quando se organiza sob a forma de instituição e profissão, e se relaciona exteriormente com a sociedade.

(3) O saber científico depende da existência de investigação, que exige ao investigador competência e legitimidade, e nada exige ao referente (ou enunciado).

O saber narrativo não só não pressupõe a existência de nenhum programa de investigação, como a competência incide sobretudo nos enunciados.

(4) O processo de prova no saber científico exige o respeito pela sua temporalidade própria (diacrónica). Isto é, qualquer novo enunciado, contraditório com um anteriormente aceite, está obrigado a fazer a demonstração da invalidade do anterior, com argumentação e prova.

Esta regra exige que o cientista conheça os enunciados anteriores, é um processo de acumulação. Exige a existência de 'uma memória e um projecto'.

O saber científico e o saber narrativo têm regras próprias, distintas. Portanto, não só não faz sentido avaliá-lo a necessidade maior ou menor, de um ou de outro, como também não faz sentido avaliar as qualidades de um a partir do outro.

(5) A diferença essencial que regula a diferença formal é a exigência de legitimação. Enquanto o saber narrativo não discute a sua própria legitimidade, porque não a põe em causa, o cientista interroga-se sobre a validade de cada enunciado, sujeitando-o à argumentação e à apresentação de provas.

Os critérios da Narrativa

Lyotard refere dois problemas de legitimação levantados pela ciência moderna. (1) O problema da prova, provar que é verdade. E (2), o problema da autoridade, quem poderá determinar legitimamente as condições do que é verdadeiro.

O método que mais se aproxima da ideia de 'prova', é a discussão ou debate, manifesta-se pelo 'consenso' dos especialistas. Nestas condições regressa a dignidade da cultura narrativa. A narrativa passa a ser o caminho para legitimar a ciência.

⁵² Página 61, cap. 7, 'Pragmática do saber científico'.

Lyotard explica como as respostas da ciência ao problema da legitimação recorriam frequentemente ao saber narrativo, demonstrando que o uso da narrativa persiste, e dá o exemplo da sua própria construção narrativa, Lyotard escolhe fazer a história do saber científico ocidental para esclarecer o seu estatuto.

Refere-se à necessidade do recurso ao narrativo como uma ‘necessidade de história’. E explica como o discurso que inicia a ciência, o discurso platónico, é um discurso narrativo exactamente pela necessidade de lhe conferir legitimidade.

Nos livros 6 e 7 da ‘República’, Platão responde à exigência de legitimidade do jogo científico construindo uma narrativa, ‘a alegoria da caverna’, onde relata e justifica como os homens escolhem a narrativa e não reconhecem a ciência. Mas também se rende à narrativa quando escreve os seus diálogos, a apresentação do conhecimento é feita na forma de uma discussão. Descartes depende daquilo que Lyotard chama ‘romance de formação’ que é o ‘discurso do método’, para defender a sua legitimidade.

Aristóteles, que segundo Lyotard foi um dos mais modernos, ao distinguir o conjunto de regras que os enunciados devem respeitar para poderem ser considerados científicos (Organon), da discussão sobre a sua legitimidade (Metafísica), também compreende que a linguagem científica está limitada ao plano da argumentação e da prova, qualquer que seja o programa.

Lyotard distingue entre ciência, conhecimento e saber. O ‘conhecimento’ pode definir-se pelo conjunto dos ‘enunciados denotativos’, apenas aquilo que é possível declarar verdadeiro ou falso.

O ‘saber’ distingue-se por incluir os enunciados denotativos, próprios do conhecimento, mas também a capacidade de emitir ‘enunciados prescritivos’ ou ‘avaliativos’, isto é, integra critérios de eficiência, de sensibilidade ética e estética.

A ciência, segundo Lyotard seria um subconjunto do conhecimento.

Portanto, o ‘saber’ permite fazer um julgamento sobre o próprio conhecimento. Permite fazer um julgamento de eficiência, de beleza, de justiça, permite legitimá-lo ou não.

Essa forma de legitimação, que foi chamada pelos primeiros filósofos de ‘opinião’, é definida pelo conjunto dos consensos que permitem a constituição da cultura de um povo.

Independentemente da discussão entre saber ‘Primitivo’ e ‘Civilizado’⁵³, Lyotard fala de um grande consenso sobre a preponderância da forma narrativa na definição do saber tradicional. Essa incidência da narrativa manifesta-se em vários sentidos, que Lyotard identifica como regras.

(1) Essas narrações (populares) ou ‘formações’⁵⁴, conferem legitimidade às instituições da sociedade, exercendo a função do ‘Mito’, e representam modelos possíveis de integração nessas instituições, exercendo a função da lenda e do conto. (2) A forma narrativa admite com naturalidade a sucessão de enunciados de tipo diferente, denotativo, prescritivo, interrogativo... Que se cruzam sem distinção clara. Misturam-se, ordenados apenas pela lógica do encadeamento próprio da narrativa.

(3) A terceira regra refere-se ao modo de transmissão, esse modo é fixado pela ‘prática’, isto é, tem procedimentos próprios que se repetem, embora não sejam universais, variam de acordo com a sociedade, tipo de narrativa...⁵⁵

(4) O quarto aspecto, refere-se ao ritmo da narrativa, à sua relação com o ‘tempo’. A sua relação com a ‘memória’ e com o ‘esquecimento’.

A narrativa pode ser compassada por uma métrica de períodos regulares, mas também de períodos irregulares, acentuando nesse caso a extensão ou a intensidade deles. Essa propriedade da narrativa é o ‘Ritmo’.

⁵³ Claude Lévi Strauss, por exemplo defende a identidade entre ‘pensamento científico’ e ‘pensamento selvagem’.

⁵⁴ ‘Bildungen’

⁵⁵ “O que se transmite com as narrativas é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social.” Pág. 52

Do modo como o ritmo se manifesta, isto é da musicalidade da narrativa resultam consequências para o efeito que provoca na memória. O efeito da repetição, ritmo monocórdico e monótono, o compasso regular em que ‘a métrica prevalece sobre a acentuação’⁵⁶, a indistinção de intensidade nos períodos da narrativa provoca o esquecimento. Esquecer é o contrário de saber.

Por outro lado, a acentuação da intensidade, a introdução na narrativa de momentos importantes, ‘estilhaços de narrativa’ como são os provérbios e as máximas populares, fixa-se na memória e cumpre uma função essencial do saber, ‘recordar’.

A propósito da temporalidade da narrativa, Lyotard faz ainda uma constatação importante sobre o seu sentido ‘colectivo e regulador’.

Em circunstâncias em que a presença da narrativa é muito forte, o seu sentido ‘colectivo e regulador’ não se manifesta tanto pela importância do acontecimento passado, ou pela sua memória, mas sobretudo pelo tempo presente, pela sua reposição, pelo seu valor actual. O mais importante ‘vínculo social’ da narrativa é a experiência da sua repetição, isto é o seu ritual. E a determinação de critérios para a sua aplicação actual permite a manutenção das instituições e a regulação da vida colectiva. Ou, por outras palavras, a importância da narrativa está tanto no seu significado (o conteúdo da mensagem), como no acto (presente) da sua narração contemporânea.

Na ‘narrativa’ misturam-se a competência da escolha de critérios, e a competência da sua aplicação. Não é possível nenhuma crise de legitimidade, a ‘narrativa’ legitima-se a si própria, é uma forma de ‘autolegitimação’.

Encore...

A ‘grande narrativa’ é abandonada pelos seus heróis, pelos grandes objectivos e seu significado moral. Os seus perigos e as suas peripécias diluem-se pelas muitas narrativas que se cruzam, e em cuja encruzilhada vivemos o quotidiano.

A ‘grande narrativa’ é substituída por outros elementos de linguagem ‘denotativos, prescritivos, descritivos’, que não são sempre combinados numa linguagem homogénea, uniforme e comunicativa, mas muitas vezes numa linguagem instável e equívoca.

Nestas condições, o primeiro critério para verificar a legitimidade seria a eficácia do sistema. Em relação à ciência, mas também em relação à justiça.

Mas o critério da eficácia é essencialmente tecnológico, e o saber pós-moderno não é um instrumento exclusivo do poder, e manifesta a vontade de apreciar a diversidade, e tomar em consideração aquilo que não é mensurável.

J F Lyotard compara a condição do artista e do escritor pós-moderno à do filósofo⁵⁷.

A obra de arte pós-moderna não é possível de reconhecer através das regras já existentes, e portanto, a sua interpretação e o seu juízo não podem ser categóricos nem definitivos. A criação do texto ou da obra, é exactamente a procura dessas regras que a regulam. Através de um processo simultâneo de interpretação e produção, a obra passa a apresentar as qualidades do ‘acontecimento’.

Lyotard utiliza esta imagem para ilustrar um processo de inversão temporal próprio do pós-moderno. O autor cria a obra e a obra é que cria as regras.

⁵⁶ Páginas 52, 53, cap. 6, ‘Pragmática do saber narrativo’.

⁵⁷ ‘O pós-moderno explicado às crianças’

Sobre Tipologia

Em 1966, Aldo Rossi publica 'L'Architettura della città', abordando a construção da cidade no tempo. Indissociável da vida social, a arquitectura define-se pela sua natureza colectiva, o seu objecto de estudo é a cidade entendida como arquitectura.

As primeiras construções nascem da necessidade de controlar o ambiente de modo a torná-lo mais confortável para a permanência humana e, simultaneamente de acordo com uma preocupação estética que lhe dê sentido.

A arquitectura é assim, indissociável do aparecimento da civilização. A arquitectura é o primeiro traço da cidade, o seu facto permanente e universal. As duas nascem dessa associação entre a criação de um ambiente mais adequado à vida humana e uma intencionalidade estética. A arquitectura dá forma à sociedade e, ao mesmo tempo depende de condicionamentos naturais que lhe dão uma originalidade e uma autonomia própria em relação às outras artes e às ciências. São esses os traços que determinam as primeiras implantações, e sobre os quais a cidade há de crescer. Com o tempo adquire memória e consciência, permanecem os motivos originais e alteram-se os que a levam a crescer.

A cidade é um fenómeno complexo, que pode ser estudado de inúmeros pontos de vista, o que a coloca no cruzamento de todas as ciências humanas. Mas o que o estudo de Rossi persegue são os traços fundamentais e os limites de autonomia de uma disciplina que nasce da consideração da cidade como construção e 'arquitectura', procurando o nexos e os princípios de uma 'ciência urbana'.

A partir da análise dos 'factos urbanos', e do ponto de vista morfológico, Rossi considera um fenómeno que não pode ser compreendido exclusivamente, nem pela história da arquitectura, nem pela sociologia, nem por outras ciências.

Num artigo, que publica em 1962⁵⁸, intitulado 'On the typology of architecture', Giulio Carlo Argan recupera a noção de 'tipo' de Quatremère de Quincy, que o define, não como a imagem de alguma coisa que pode ser copiada exactamente, mas como uma base, mais ou menos vaga e que não exclui a possibilidade de variação. Não proíbe a interpretação nem a expressão livre da inteligência e da intuição.

A determinação de um 'tipo' resulta de um processo de comparação de formas individuais, para distinguir as características particulares de cada uma daquelas que são comuns. É um processo de eliminação e redução de complexas variações formais a uma raiz comum.

Mas é, simultaneamente um processo dinâmico. A introdução de novas variantes no grupo, pode significar uma alteração dessa raiz comum encontrada, e portanto do 'tipo'.

A ideia de variação na definição de 'tipo', de qualquer coisa mais ou menos vaga e imprecisa, distingue-o do conceito de 'modelo' e de uma formulação à partida, ideal.

O 'tipo' é sempre um resultado, uma dedução a partir de uma série, portanto, a sua formulação não depende de um ou outro edifício individualmente, mais ou menos representativo, mas da existência de uma série de edifícios, mantendo em comum uma série de analogias funcionais e formais que se repetem.

⁵⁸ Publicado inicialmente em Munique por C H Beck.

A tipologia está associada à repetição e não à singularidade.

Para Argan o 'tipo ideal' é apenas uma abstracção. Seria inconcebível imaginar que se pudesse propor um 'tipo' arquitectónico padrão, a partir do qual a criação arquitectónica individual pudesse ser avaliada.

O aspecto tipológico está sempre presente na arquitectura, cada novo edifício ou altera um 'tipo', ou permite a produção de outro. Cada projecto pode procurar aproximar-se de um 'tipo' ou afastar-se dele. As séries tipológicas baseiam-se portanto na configuração, mas não resultam da estrutura puramente funcional dos edifícios. Historicamente, as respostas formais encontradas pela arquitectura, não pretendem apenas solucionar exigências práticas, circunstanciais, procuram lidar com problemas mais profundos, considerados fundamentais no interior de uma dada cultura, sociedade e momento histórico.

Argan refere-se à tentativa de definir tipologias baseadas exclusivamente no ordenamento físico do programa e das funções do edifício como sendo recente e não tendo produzido resultados formais significativos. Cita o exemplo das plantas tipo para hospitais, escolas, e estabelecimentos prisionais experimentadas no século 19.

Rossi define a 'arquitectura da cidade' pela sua forma, o modo como a podemos descrever, e distingue dois aspectos. (1) Um primeiro, segundo o qual a cidade pode ser abordada na sua totalidade, como construção única, sujeita às transformações do tempo. Uma espécie de obra de engenharia, a que chama 'manufatura'. E (2) um segundo aspecto, em que a 'arquitectura da cidade' se pode revelar pela individualidade de algumas construções, mais significativas ou mais notáveis. Edifícios ou lugares, que se distinguem por uma arquitectura própria, portanto por uma forma própria, a que Rossi chama 'factos urbanos'.

Em qualquer dos casos, a arquitectura representa apenas um aspecto, parcial, de uma realidade complexa que cruza um conjunto de circunstâncias, mas exactamente por ser um aspecto final é tão representativo dessa realidade, e simultaneamente tão concreto e objectivo. Resume o seu carácter total, desde a origem.

Por outro lado, quando nos detemos na observação de um 'facto urbano', percebemos que a sua singularidade depende mais da forma do que, propriamente da matéria ou da função. O mesmo edifício, não só pode conter uma enorme diversidade de funções, como a distribuição dessas funções se pode ir reformulando ao longo do tempo. De tal modo que algumas podem permanecer e outras podem mudar, mas isso só acrescenta importância à sua forma.

É claro que essa observação se aplica tanto em relação aos 'factos urbanos' como em relação à cidade no seu conjunto, como um facto urbano total.⁵⁹

O tempo e a memória têm portanto um papel fundamental na individualidade de um facto urbano, acrescentam-lhe valor e significado, acrescentando-lhe narrativa e história.

Para Rossi, o tempo é o dado empírico do problema e a forma é o dado objectivo. Se a memória pode condicionar a nossa experiência de um lugar, também é fundamental reconhecer a qualidade própria do espaço, independentemente da sua legibilidade e da nossa percepção subjectiva.

A morfologia urbana, e a 'tipologia', representam aquilo que podemos compreender pela observação e descrição da forma, são um instrumento, um método de aproximação à estrutura complexa do fenómeno urbano. E embora não sendo o único, é provavelmente o mais adequado à autonomia disciplinar da arquitectura.

Para Rossi a definição de 'facto urbano' está muito próxima da ideia de obra de arte. Por um lado pela sua singularidade ou 'individualidade', por outro lado porque ambos são uma modelação da matéria que a faz transcender-se da simples condição de matéria.

⁵⁹ Rossi cita o exemplo de um grande Palácio, onde a diversidade de funções o transforma numa espécie de pequena cidade.

Rossi procura compreender a cidade como uma representação da condição humana. A arquitectura é a parte ‘fixa’ dessa representação. A arquitectura representa o valor da transformação da matéria segundo uma determinação estética, e esse valor está presente nos factos urbanos, nos monumentos, nas ruas, nos bairros, e na sua relação com a cidade. Por isso a cidade, constituída pela sua topografia, pelo sistema viário, pela arquitectura, é na totalidade, um ‘facto urbano’ e uma obra de arte.

Mas para abordar esse ‘facto urbano total’, Rossi vai examiná-lo por partes, começando por estudar a ‘tipologia’ dos edifícios e a sua relação com a cidade, e entendendo os edifícios como factos individuais e, simultaneamente como partes desse facto urbano total. A abordagem das questões tipológicas levanta portanto o problema da classificação da arquitectura, quando os métodos existentes não passavam da distinção meramente funcionalista.

Tal como Argan⁶⁰, Rossi também retoma a definição de ‘tipo’ de Quatremère de Quincy, procurando um conceito que permitisse interpretar a arquitectura pela sua forma, por aquilo que seria permanente e essencial.

O conceito de ‘tipo’ aborda a forma da arquitectura através daquilo que se repete, sem que essa repetição tenha que significar uma semelhança formal exacta. Para Quatremère de Quincy, a cópia exacta seria a aplicação de um modelo, ou molde, o que ‘tipo’ significa é a existência de uma regra, representa o modo como a arquitectura se constitui.

Por isso permite conciliar a repetição da arquitectura com a sua variação formal. É o elemento constante, ‘típico’, que se pode encontrar nos factos arquitectónicos.

É o estudo dessas permanências que permite a classificação da arquitectura através da sua forma. O estudo dos ‘tipos’ é a ‘tipologia’, um instrumento analítico da arquitectura.

Para Rossi a ideia de ‘tipo’ é a que está mais próxima da essência da arquitectura, e o princípio da ‘arquitectura da cidade’. A tipologia surge da necessidade de concentração e redução de diferentes realidades do problema, podem ser técnicas, funcionais, de estilo...

Se o primeiro critério para a classificação da arquitectura fosse a sua função, teríamos que reduzir o conceito de ‘tipo’ a um mero esquema de distribuição. O ‘tipo’ tem um valor muito mais completo, permite verdadeiramente a classificação arquitectónica de um ‘facto’, incluindo a sua classificação funcional.

A redução de um ‘tipo’ a um diagrama funcional afasta-nos do conhecimento mais profundo do real. Anularia para qualquer ‘facto urbano’, qualquer hipótese de individualidade ou continuidade.

Rossi cita exemplos de ‘factos urbanos’ que se mantêm como ‘factos urbanos’ apesar de mudar a sua função, ou que pura e simplesmente não têm uma função específica.

A relação unívoca entre a função e a forma da arquitectura, baseada num empirismo ingénuo ilude o conhecimento das verdadeiras leis da arquitectura. Rossi compara o funcionalismo a um organismo fisiológico, segundo o qual um órgão se justifica unicamente pela função e onde a sua forma só faz sentido por essa função.

Tal concepção esvazia a forma de qualquer intencionalidade própria, retira à arquitectura qualquer motivação estética, qualquer autonomia. Rossi critica assim os principais fundamentos do pensamento arquitectónico e urbanístico moderno do século 20, o ‘funcionalismo’ e o ‘organicismo’.

⁶⁰ Rossi conhecia a produção teórica de Argan sobre esse tema, e refere também um estudo de Carlo Aymonino, ‘La formazione del concetto di tipologia edilizia’, 1965, Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza.

É ingénuo o funcionalismo que acredita que a arquitectura pode ser completamente definida pela sua função, ou que as cidades podem ser classificadas pela sua função: comerciais, industriais, culturais, ou de acordo com as suas áreas funcionais. Isso significaria que o valor urbano dos elementos da cidade, a sua continuidade ou a sua individualidade, se poderia alterar facilmente, alterando o seu programa.

Portanto, toda a formulação de Rossi pressupõe uma estreita relação entre morfologia urbana e tipologia arquitectónica.

Rossi introduz o conceito de área-estudo para definir uma parte da estrutura urbana que pode ser descrita autonomamente, porque agrupa e repete um 'tipo' de elemento urbano simples num sistema coerente. Área-estudo é um instrumento, uma abstracção, serve para nos aproximar-mos de um fenómeno, pode ser determinada pelo sistema viária, uma rua, ou por qualidades históricas, um monumento, pode ser um bairro, pressupõe uma uniformidade tipológica indiscutível, define um facto urbano.

As áreas-estudo são partes do tecido urbano que adquiriram unidade própria. São fragmentos na continuidade da cidade como obra única⁶¹ (mas não homogénea). Onde a maior beleza está exactamente na existência de vários momentos da sua formação. É nessa diversidade que se baseia a complexa unidade urbana, a sua descontinuidade formal pode ser decifrada pela continuidade histórica e pela memória.

Rossi cita diferentes teorias da cidade, ou melhor diferentes análises que têm de comum entre si relacionarem-se com a arquitectura e a forma da cidade, e procurarem compreendê-la como um processo contínuo.

Tricart⁶², analisa a cidade do ponto de vista do seu conteúdo social. A geografia humana estuda a relação entre a morfologia do território e a morfologia da sua ocupação, mas a leitura de Tricart é sobretudo de natureza sociológica, parte do conteúdo social dos diferentes factos urbanos: a rua, o bairro, a cidade. Para ele esse conteúdo precede e determina a forma.

Outro tipo de análise a que Rossi vai dispensar alguma atenção é definido pelo condicionamento económico e a relação com a estrutura territorial da propriedade. A história dessa distribuição da propriedade pela cidade, legível nos sucessivos mapas cadastrais, representa simultaneamente a história do território urbano e a história das classes sociais e das suas lutas.

Portanto, os mesmos edifícios que analisados do ponto de vista topográfico nos permitem uma determinada classificação, descritiva, geométrica, formal, analisados agora do ponto de vista económico e social, permitem outro tipo de classificação, cidade do tipo agrário, cidade burguesa, cidade capitalista.

Isto é, a análise da estrutura urbana a partir do seu conteúdo social, permite outra interpretação dos factos urbanos, e portanto um conhecimento mais completo da cidade.

Marcel Poète, faz um estudo histórico da cidade, mas esse estudo é sobretudo orgânico, cruza informação de natureza económica com outra, geográfica, estatística, etc.

Um traço fundamental da sua análise é a importância da rua. A rua é a regra fundamental que permite integrar as variações das diferentes épocas, e também as permanências, entendendo a cidade como um organismo e uma unidade.

A teoria de Poète é essencialmente uma teoria histórica e baseia-se no fenómeno das persistências. Para Rossi são os historiadores que expressam uma visão mais completa da cidade, como um facto urbano total. É a natureza colectiva dos factos urbanos e da cidade que lhes garante a unidade. Mas isso não significa defender um ponto de vista exclusivamente histórico sobre a leitura da cidade, apenas essa análise é a mais global.

⁶¹ A que Rossi chama 'manufatura'

⁶² Geógrafo (geografia social)

A importância das permanências na cidade pode estar no facto de condicionarem o presente com elementos do passado, e nos levarem a experimentar actualmente esse passado.

É fácil perceber essa permanência de elementos do passado através da presença dos monumentos, mas o principal contributo de M Poète está na referência às persistências próprias do traçado da cidade. É o traçado que assegura não só o sentido do crescimento da cidade, como o carácter singular de cada lugar.

A estrutura elementar da rua é fundamental para compreender a continuidade da cidade apesar de tudo o que se vai modificando.

Rossi confronta o ‘método histórico’ e o ‘método comparativo’, e insiste no facto de não se poder considerar o estudo da cidade como exclusivamente ‘histórico’, para evitar abordar a cidade unicamente como resultado das suas permanências. É fundamental, como método, a comparação das modificações sucessivas.

Para a construção da sua ‘teoria urbana’, Rossi baseia-se em diferentes estudos sobre lugares concretos, que distingue segundo dois tipos. Um que considera a cidade como estrutura espacial, e que analisa segundo o ponto de vista da geografia e da arquitectura, e que portanto se aproxima mais do seu próprio método. E outro, em que a leitura da cidade é feita a partir da análise dos sistemas políticos, sociais e económicos, e portanto embora distantes no método, serão também úteis na medida em que os resultados apurados servem para conferir rigor e realismo à construção da sua ‘teoria urbana’

Rossi desenvolve a hipótese da cidade como ‘arquitectura’, como construção contínua e total, baseando-se, portanto em três pressupostos. (1) O tempo ‘histórico’ é determinante no desenvolvimento contínuo da cidade. Através do tempo, a cidade modifica-se mantendo algumas permanências e cresce a partir de algumas estruturas que persistem, a rua por exemplo. (2) A cidade cresce no território, mantendo a continuidade espacial apesar das heterogeneidades formais. E (3), em terceiro lugar, dentro da estrutura urbana e dessa heterogeneidades formais, alguns elementos destacam-se individualmente.

O estudo de Rossi assemelha-se ao estudo de uma ‘Linguagem’, onde o significado que adquirem os elementos permanentes, e a complexidade dos processos de transformação da cidade se combinam numa ‘Estrutura’ com unidade, e com um sentido legível, decifrável.

R Moneo

Em 'Aldo Rossi: The idea of Architecture and Modena Cemetery' (1973), Rafael Moneo associa Rossi a dois acontecimentos fundamentais na área da arquitectura, nos meados do século 20. (1) A revista 'Cassabella' (anos 50's, 60's), onde é editor juntamente com V Gregotti, M Zanuso, etc, quando o director é E N Rogers. E (2) a 'Tendenza', juntamente com Grassi, Aymonino, etc.

Uma das principais características da 'Tendenza' é a procura de autonomia disciplinar para a arquitectura. Uma das orientações plásticas do 'Movimento Moderno' consiste em associar a arquitectura à expressão das outras artes, relacionando-se com elas e limitando a autonomia da arquitectura como disciplina.

Aldo Rossi e os arquitectos da 'Tendenza' acreditam poder encontrar os mecanismos específicos da arquitectura através do estudo do seu papel na construção da cidade. Esse levantamento e o seu desenvolvimento teórico deviam permitir identificar as regras próprias que distinguem a arquitectura das outras artes.

A introdução do conceito de 'tipo' tornou-se o instrumento fundamental para a investigação do neorracionalismo italiano dos anos 60's, 70's, para a análise e classificação da arquitectura, que permitia a sua interpretação apesar da heterogeneidade da cidade. Através do conceito de 'tipologia' era possível explicar toda a história da arquitectura e da formação da cidade, desde o templo até ao subúrbio.

A tipologia permite dotar a arquitectura dos mecanismos formais próprios que a autonomizam das outras artes. E simultaneamente, a libertam da concepção modernista do arquitecto artista, e herói, que valoriza o autor e desvaloriza a arquitectura.

A definição de 'tipo' transmite a noção de permanência, qualquer coisa constante, que resiste ao particular e ao circunstancial, 'inteligível' a partir da 'Estrutura' dos factos arquitectónicos.⁶³

Moneo sublinha a importância daquilo que é permanente, e que se distingue à escala da cidade pelos 'facto urbanos', que resistem à passagem do tempo e constituem uma categoria arquitectónica associada à memória.

A expressão 'facto urbano' tem um sentido narrativo. Um 'facto' é literalmente, o elemento base da narrativa, e para Rossi, o facto urbano é realmente o sinal da existência de uma narrativa da cidade.

Para distinguir e ordenar os elementos que constroem a cidade, Rossi baseia a sua investigação no estudo da relação entre as 'tipologias' dos edifícios e a cidade, a partir daí é possível interpretar as leis que a compõem para criar uma realidade tão complexa.

Mas é a experiência da cidade que permite distinguir os 'factos urbanos', que se destacam do conjunto através de uma forma individual. É a narrativa dessa experiência que permite identificar um 'facto urbano'.

O monumentos são factos arquitectónicos que marcam a imagem da cidade, têm um significado no seu quotidiano, permanecem e servem como elemento de ligação através da memória.

⁶³ Moneo cita Rossi, 'nenhum Tipo pode ser identificado com uma forma particular, mas todas as formas da arquitectura são referenciáveis a Tipos'.

Subestimada pelos modernistas, a ideia de monumento é recuperada por Rossi. Por ser uma 'peça' fundamental na estrutura da cidade, o monumento é uma referência constante no seu crescimento, por isso tem uma inegável importância no presente.

Na estrutura da cidade, um 'facto urbano' tem um papel ou de continuidade, ou de individualidade. Um monumento é um 'facto urbano' com um papel de individualidade, é um 'momento', singular, na narrativa da cidade.

É a partir do conceito da 'facto urbano' que Rossi define o 'lugar' como um espaço concreto e singular.

Através da classificação tipológica seria possível interpretar a formação da cidade, distinguindo aquilo que Rossi chama 'áreas' ou 'sectores' através de entidades morfológicas, e entendendo a cidade como uma construção contínua, onde a diversidade não é acidental nem incompreensível, porque tem as suas raízes na história. É essa diversidade que projecta a memória da cidade no presente.

Outra forma de 'facto urbano' referida por Moneo é o 'Estilo'. Quando a 'linguagem' da composição da arquitectura é capaz de assumir uma dimensão própria, compreensível, racional, e comunicativa, nesse momento a arquitectura torna-se um 'facto urbano' identificável. Por outras palavras, quando a arquitectura é codificada como um 'estilo', a identificação desse 'facto urbano' é imediata e pode ser distinguida do contexto com elevada precisão, seja esse contexto a cidade gótica, a cidade barroca, ou neoclássica.

Anthony Vidler

Em 1977, no editorial da revista 'Oppositions' nº 7, onde se reuniam artigos representativos da produção teórica recente, que os editores consideravam mais significativa, num texto intitulado 'The Third Typology', Anthony Vidler distingue a existência de duas tipologias, fundamentais para compreender a produção da arquitectura desde meados do século 18.

A primeira, baseada na racionalidade da composição e da construção, e na observação da natureza como medida e inspiração para essa racionalidade. O paradigma dessa 1ª tipologia é o modelo da 'cabana primitiva' proposto por Laugier, que justifica a linguagem clássica da arquitectura a partir do sistema construtivo desse modelo. Ou melhor, a partir da transposição desse sistema, construído em madeira, para a edificação em pedra, tomando o exemplo do templo grego.

A 2ª tipologia, seria representada pela arquitectura funcionalista do Movimento Moderno. Portanto, cada uma delas, baseada num pressuposto de racionalidade.

Mas para Anthony Vidler, a terceira tipologia procura, essencialmente a natureza puramente formal da arquitectura, e baseia-se na investigação e produção teórica do neorracionalismo italiano.

O modelo compositivo iluminista de Laugier, da arquitectura ao espaço urbano, a natureza mecânica do funcionalismo modernista, acumulados no território da cidade, constroem um encadeamento inquebrável, que passa a constituir o tema e o fundamento para a formulação da terceira tipologia.

Considerada como um conjunto, uma estrutura formal que revela o seu passado, a cidade é o lugar dessa nova tipologia, que nasce do desejo de continuidade no conhecimento das formas e da sua história, e que se opõe às concepções fragmentárias, como o funcionalismo do Movimento Moderno.

A cidade é a sobreposição de todas as interpretações fragmentadas que podemos fazer dela. A visão sociológica, o funcionamento, o valor simbólico e representativo da arquitectura, acumulam na cidade o modelo barroco e o urbanismo moderno num espaço contínuo. A cidade está completa, e simultaneamente disponível para ser decomposta segundo essas camadas, ou 'layers'.

Num dos primeiros artigos publicados em Inglaterra sobre este tema ‘Typology and Design Method’ (1967), Alan Colquhoun reconhece a importância de integrar as soluções do passado no projecto contemporâneo e reflecte sobre o papel da intuição no projecto de arquitectura. Defendendo que essa intuição tem que ser baseada no conhecimento das soluções do passado, para se adaptar às necessidades do presente, Colquhoun contesta a interpretação modernista, que enfatiza essencialmente o lado individual e a sensibilidade do autor como principal argumento para a intuição.

Para Colquhoun, a procura funcionalista do Movimento Moderno⁶⁴ não se baseia na ausência de significado dos objectos, apenas já não acredita numa beleza própria das formas finais, completamente independente da sua construção.

A forma final é encarada apenas como um resultado. O mais importante é o método e a lógica que equaciona necessidades e capacidades técnicas, e torna aquela forma possível.

O confronto estético directo com o objecto final, sem considerar o fenómeno complexo que o permitiu, para o Movimento Moderno é uma espécie de atalho, um curto-circuito com o processo da sua formalização.

Mas, para Colquhoun, essa explicação do objecto através do processo lógico da sua produção, pressupõe uma visão determinista da forma final, que retira a possibilidade a qualquer interferência intencional do autor. O objecto é o resultado inevitável de um conjunto de factores, onde não é admitida nenhuma transcendência a esse resultado final, inevitável.

O objecto no Movimento Moderno não tem intencionalidade nem valor iconográfico.

Mas, se todos os objectos têm a possibilidade de se converter em ícones, independentemente de terem sido criados para isso ou não, então não é possível esse método objectivo de desenho, que esvazia os objectos de qualquer valor simbólico.

Colquhoun procura demonstrar que nem os próprios modernistas estão acima dessa necessidade. Barcos a vapor e locomotivas, automóveis e aviões, onde a forma final resulta de propósitos exclusivamente técnicos, onde o critério é a racionalidade funcional e o conhecimento científico, converteram-se em ícones dessa concepção funcionalista dos arquitectos modernos.

Colquhoun refere como uma crítica frequente ao recurso à tipologia no método de projecto, a sua semelhança com os processos repetitivos tradicionais, num período em que se acentua o fosso entre as técnicas artesanais e a ciência. Com o conhecimento científico é possível identificar as leis físicas que regula as soluções usadas na idade pré-industrial, e deixa de fazer sentido a existência de métodos repetitivos que não sejam substituídos pela máquina.

A produção individual de objectos não deveria, portanto basear-se na semelhança ou na repetição, ela deveria estar concentrada na concepção de objectos com um significado particular.

Mas, a ser verdade, isso significaria que alguns objectos poderiam ter um valor exclusivamente de ‘uso’. E o que Colquhoun pretende demonstrar é que todos os objectos transportam também um valor de ‘troca’.

No caso dos objectos produzidos industrialmente, através da repetição proporcionada pela máquina, a sua ‘re-produção’ adquire um valor social, e portanto igualmente iconográfico. Tal como é iconográfico o papel que continua a desempenhar tudo o que é produzido individualmente, o objecto único.

Colquhoun cita Claude Levi-Strauss e o exemplo da ‘cabana primitiva’⁶⁵ do séc. 18, para comparar o fenómeno da conversão dos objectos em ‘ícones’ com a necessidade de ‘ídolos’ do

⁶⁴ 2ª Tipologia de Anthony Vidler

‘homem primitivo’. Para Levi-Strauss⁶⁶ (1963), a atitude social do ‘homem primitivo’ não é tanto baseada numa estreita relação com a natureza, mas essencialmente naquilo que o afasta dela, que é artificial e intelectual.

Colquhoun situa o pensamento modernista entre duas ideias aparentemente contraditórias. Por um lado o determinismo de natureza científica do processo de produção, por outro, a expressão individual de cada autor, livremente.

Em relação ao conhecimento produzido pela ciência, insiste que essas ‘leis’ são construções da inteligência humana, modelos válidos apenas enquanto os factos não provarem que estão errados. As leis científicas não existem na natureza tal como as imaginamos. Colquhoun dá um exemplo da aeronáutica, onde a aplicação das leis da aerodinâmica não se pode basear numa regra linear.⁶⁷

Citando outros dois exemplos, refere-se ao método de projecto baseado no tratamento das variáveis de um problema de arquitectura através do cálculo matemático, para demonstrar que é inevitável a existência de um momento para decisões voluntárias, necessariamente em função de ‘intenções’ e não de nenhum determinismo.

Colquhoun considera que esse método pode condicionar a disposição geral e a estrutura do edifício, mas é no detalhe que se qualifica a arquitectura, e isso exige uma intencionalidade.

Corbusier copia a forma de um barco, os construtivistas russos inspiram-se nas estruturas metálicas da engenharia do século 19, e os ‘Archigram’ na aeronáutica espacial e na ‘Pop Arte’. A arquitectura pode perseguir as formas próprias de outra disciplina, mas não há nessa escolha, nenhuma inevitabilidade metodológica, nenhum determinismo, terá que existir uma motivação.

O Movimento Moderno recusa o anacronismo da repetição de formas da arquitectura aprendidas da história quando a sua razão de existir já faz parte do passado, o ‘expressionismo abstrato’ de W Kandinsky propõe a substituição dessas formas, acredita num conteúdo comunicativo por si só.⁶⁸ Mas como explica Gombrich⁶⁹, a menos que se convencie um sistema de significados associado a essas formas, elas sem um determinado enquadramento cultural, abstratamente não significam nada, não comunicam e não podem ser realmente interpretadas.

De facto, as formas da arquitectura modernista não procuram ser representativas de outra coisa que não seja a sua própria justificação funcional⁷⁰, mas o que Colquhoun pretende demonstrar é que, se as formas da arquitectura não contêm só por si um significado específico, mas atraem inconscientemente, através da memória, certas associações de significado, isso quer dizer que nós nunca estamos completamente livre das formas do passado. E se julgamos estar, isso só pode significar que perdemos o domínio sobre essa parte da imaginação ou da memória que identifica os modelos tipológicos e nos permite comunicar.

Noutro artigo, posterior⁷¹, Colquhoun defende que a ‘tipologia’ é um instrumento da memória cultural e uma condição para o significado da arquitectura. Na linha do pensamento estruturalista de Roland Barthes e Claude Levi-Strauss, acredita que as formas da arquitectura estão codificadas por camadas (‘layers’) de significado cultural e histórico, e que o estudo tipológico é o instrumento que permite a sua descodificação.

⁶⁵ 1ª Tipologia de Anthony Vidler

⁶⁶ ‘Structural Anthropology’, F Choay cita ‘Antropologie Structurale’ com a data 1958.

⁶⁷ A configuração das asas de um avião varia com a potência de propulsão, portanto não só a aplicação de uma dada lei da física tem que ser sujeita à verificação, como a rápida evolução da ciência, obriga em situações experimentais, a que as escolhas intuitivas sejam baseadas na adaptação de soluções ‘tipológicas’ anteriores. E se acontece assim na ciência, na arquitectura o recurso ao modelo tipológico é ainda mais necessário.

⁶⁸ Baseado nos estudos científicos da psicologia da percepção, por exemplo através da reacção à cor.

⁶⁹ ‘Met on a hobby horse’

⁷⁰ O que, de qualquer modo não faz delas abstractas mas autoreferenciais, como refere P Eisenman.

⁷¹ ‘Modern Architecture and Historicity’, in revista ‘Oppositions’

O funcionalismo da primeira metade do século 20 reduz a dimensão social da utilização do edifício, à organização do programa e ao funcionamento. O único valor ‘iconográfico’ ou ‘simbólico’ da linguagem dessa arquitectura é traduzir em ‘forma’ a estrutura racional da complexidade do próprio funcionamento.

Mas, se a linguagem é um ‘processo de representação, onde elementos simples são estruturados, num sistema intelectual coerente’⁷², isso quer dizer que é impossível imaginar uma linguagem ‘à partida’ sem um sistema de representação à partida. As formas não se podem representar a si próprias e ser o seu próprio reflexo.

A linguagem da arquitectura tem que recorrer à convenção de significados, à tipificação de problemas e soluções.

Para Colquhoun não é possível imaginar a intuição sem dimensão histórica. Isso não significa a aceitação passiva da tradição, que corresponderia a uma relação fixa entre as formas e o seu significado. É exactamente porque a mudança é uma marca de todos os tempos, que se torna fundamental o conhecimento da evolução das soluções.

‘Oppositions’

No mesmo número da revista *Oppositions* em que Anthony Vidler publica ‘The Third Typology’, é publicada uma transcrição do significado de ‘tipo’ retirada do ‘Dictionaire’ de Quatremère de Quincy. Na introdução desse texto, Anthony Vidler explica como os dois acontecimentos teóricos mais importantes da primeira metade do século 19, em França, não aparecem sob a forma de ‘tratado’ ou ‘ensaio filosófico’, como era comum desde o Renascimento, mas sob a forma de ‘dicionário’. O de Quatremère de Quincy, ‘Architecture’ (1788, 1823), e o ‘Dictionaire Raisonné’ de Viollet-le-Duc.

A classificação racional que o trabalho produzido pelas ciências exactas tornou possível, e a necessidade de definir distintamente palavras e significados que, ao longo do tempo assumiam diferentes conotações e provocavam ambiguidades, foi iniciada por Diderot e D’Alembert (1750’s), e transportada para a arquitectura com o ‘Dictionaire’ de Quatremère de Quincy, que se tornou um instrumento fundamental do domínio da teoria.

O dicionário era um instrumento didáctico indispensável. Rigoroso, completo, e ao mesmo tempo genérico, abordando a história da construção e a filosofia. Era um meio de divulgação da teoria da arquitectura, disponível tanto para profissionais como para o público em geral, fácil de consultar tanto regularmente como esporadicamente.

O dicionário ‘Architecture’ divide-se em três volumes, o primeiro publicado em 1788 e o último em 1823, e faz parte da ‘Encyclopédie Méthodique’ editada por Panckouke.⁷³ O primeiro volume (de A a COL, 1788), inclui um extenso artigo sobre ‘Character’, onde analisa a forma e origem da ‘cabana primitiva’ de Laugier, que será retomada no último volume (1823) na definição de ‘Tipo’.

De Quincy organizava a classificação das matérias de acordo com critérios de natureza histórica, metafísica, teórica, didáctica e prática. Mas para ele as regras práticas, a análise histórica e a orientação didáctica já estavam de alguma forma presentes na tradição dos Tratados o que faltava aprofundar era a natureza teórica e metafísica da arquitectura, aquela que revela os seus princípios e a sua essência.

Era nisso que consistia o aspecto realmente inaugural do ‘Dictionaire’ de Quatremère de Quincy,

⁷² Roland Barthes

⁷³ O ‘Dictionaire Raisonné’ é editado mais tarde, em 1875.

a Regra & o Modelo

Na introdução de ‘A Regra e o Modelo’⁷⁴ (1980), Françoise Choay explica como consagrou o seu estudo aos textos sobre o espaço construído.

A sua reflexão não se debruça sobre os edifícios e o espaço propriamente dito, mas sobre a produção teórica dos textos. Por um lado porque são esses textos que procuram fundamentar e racionalizar a actividade prática, por outro lado, a quantidade dessa literatura produzida, independentemente do crescimento recente das cidades, e da quantidade de problemas práticos que levanta, desperta a necessidade de lhe encontrar uma ordem própria, que seja adequada à concepção do espaço e das cidades.

F Choay propõe-se então perseguir o que está na tradição e na origem da actividade de edificar e construir espaço urbano, e que se define como disciplina autónoma apenas na segunda metade do século 19, com o ‘urbanismo’ introduzido por Ildefonso Cerdá em 1867.⁷⁵

De facto, só nesse momento se enunciam os pressupostos científicos que permitem reconhecer autonomia disciplinar à actividade de criar novo espaço urbano, ‘fundar espaço’.

Mas o que Choay pretende demonstrar é que, esse momento de autonomia disciplinar do ‘urbanismo’, não tem o verdadeiro início no séc. 19 mas tem origens anteriores, e que os seus fundamentos teóricos radicam no despertar da viragem provocada pela primeira renascença italiana do ‘Quattrocento’, sobretudo com os Tratados de Arquitectura.

A partir do estudo do Tratado que Léon Baptista Alberti apresentou ao Papa Nicolau V (1452), ‘De Re Adificatoria’⁷⁶, F Choay desenvolve a ideia de uma ‘relação inaugural’ entre a produção teórica, dos textos, e o espaço construído. E define o ‘Tratado de Arquitectura’ como um género literário exclusivamente destinado à concepção e à construção do espaço, baseado na enunciação de princípios e ‘Regras’ que permitem controlar o processo de ‘edificação’ na totalidade, desde a casa até à cidade.

A partir dos conhecimentos recentes em áreas como a matemática, a física e a perspectiva, Alberti define um campo do saber autónomo, capaz de constituir um método próprio, específico para a concepção e construção de edifícios e cidades, baseado na racionalidade e favorecendo a explicação lógica em vez dos argumentos do sagrado e dos rituais religiosos justificados pela repetição, e que foram tradicionalmente os grandes ordenadores do espaço urbano.

A partir dos escritos sobre o ‘urbanismo’ e também dos Tratados de Arquitectura, F Choay propõe-se definir uma categoria de textos capazes de construir um corpo teórico, próprio para a concepção e a criação de espaço ‘novo’. A esses textos chama ‘Instauradores’.

Mas para Choay, a categoria dos ‘Textos Instauradores’ deve também incluir a ‘Utopia’, que sendo uma ficção se propõe, por meio de uma reflexão crítica sobre a sociedade, a elaboração imaginária de uma ‘contra-sociedade’ alternativa, e a projecção de um ‘Modelo’.

Em estudos anteriores⁷⁷, F Choay baseou a sua referência às utopias em análises de conteúdo (progressista ou culturalista), neste caso vai considerá-la como género literário e do ponto de vista da forma. Isto é, retirado o conteúdo ideológico, vai concentrar-se sobre os traços comuns

⁷⁴ ‘La Règle et le Modèle’, publicado em 1980 a partir da tese de doutoramento de F Choay, apresentada em 1978.

⁷⁵ ‘Teoría General de la Urbanización’ (Teoria geral do urbanismo)

⁷⁶ Que o próprio Alberti foi refazendo até 1472, data da sua morte, e que foi publicado pela primeira vez em 1485 em Florença.

⁷⁷ L’Urbanisme, utopies et réalités, 1965

que atravessam e fundamentam a própria figura da ‘utopia’, independentemente das diferenças de programa (ideológico) que possa assumir num caso histórico ou noutra.

Considerando desse modo, o género da ‘Utopia’ é incluído na categoria dos ‘Textos Instauradores’, e assim como tomou o ‘De Re Aedificatoria’ para paradigma dos Tratados, vai considerar o texto de Thomas Morus para paradigma do género ‘Utopia’, e a partir dele definir um denominador comum que permita enunciar as constantes formais e criar as regras para a comparação de outros textos; fazer a sua análise formal e distinguir aqueles que se aproximam e aqueles que se afastam da Utopia como género.

Portanto, para F Choay, o conjunto dos ‘textos instauradores’ é constituído por três géneros literários, os Tratados de Arquitectura, as Utopias e os escritos do urbanismo⁷⁸. A partir dos dois primeiros, Choay distingue dois procedimentos típicos da concepção do espaço e da construção da arquitectura. Um, baseado na aplicação dos Tratados, definido de acordo com essa ‘Regra’, e o outro, baseado na formulação da Utopia, consistindo na projecção de um ‘Modelo’.

A Regra e o Modelo, correspondem assim a duas atitudes em relação ao projecto de fundar o espaço e construir a arquitectura.

A ‘Regra’

F Choay propõe interpretar o ‘De Re Aedificatoria’ como uma teoria estruturada para a edificação, mais do que uma enunciação de procedimentos dispersos. Alberti reconhece a construção como uma actividade fundamental, e procura distinguir os princípios de que ela deriva, apesar da sua complexidade.

A arquitectura responde a três níveis de exigência humana, a ‘necessidade’, a ‘comodidade’, e a ‘beleza’.

A necessidade (*Necessitas*, substitui algumas vezes a *Firmitas* de Vitruvius), que engloba também a solidez da construção, é a resposta à exigência mais elementar de protecção contra os agentes naturais.

A comodidade (*Commoditas*, *Usus*, e por vezes *Utilitas* tal como em Vitruvius) responde às actividades sociais humanas. O Homem protege-se da natureza transformando-a; constrói objectos e cidades.

Mas o objectivo máximo da construção, o prazer mais elevado que ela pode proporcionar é a beleza.

No capítulo 3º do Livro 1, Vitruvius explica as noções fundamentais da constituição da arquitectura, e divide-a em três campos, *Aedificatio*, *Gnomonice* e *Machinatio*. As construções públicas, edifícios, infra-estruturas, muros, etc, são uma categoria da *Aedificatio*⁷⁹, e devem ser realizados segundo três conceitos, a solidez, a utilidade e a beleza (*firmitatis*, *utilitatis*, *venustatis*).

No entanto, analisando a importância dessa ‘tríade’ no ‘De Architectura’, F Choay conclui que esses três conceitos não são verdadeiramente estruturadores na exposição de Vitruvius, aparecem esporádica e individualmente ao longo do texto, e só aparecem juntos mais uma vez, no final do capítulo 8 do Livro 7. Não servem para criar uma hierarquia e uma sequência na organização do texto como acontece no tratado de Alberti⁸⁰, que explica os três conceitos logo no prólogo, e

⁷⁸ Os escritos do urbanismo integram ao mesmo tempo elementos do ‘tratado’ e da ‘utopia’.

Choay refere ‘Teoria General de la Urbanización’, de Ildefonso Cerdá, publicado em 1867, ‘La Ville Radieuse’, Le Corbusier, 1933, ‘Städtebau’, Camillo Sitte, 1889, e ‘Une expérience d’urbanisme démocratique’, C Alexander, retirado de ‘Notes on the Synthesis of Form’, The Oregon Experiment, 1964.

⁷⁹ A outra categoria são os edifícios privados.

⁸⁰ Portanto, para Choay, a ‘tríade vitruviana’ é mais rigorosamente uma ‘tríade albertiana’.

parte deles para definir três níveis do processo arquitectónico. Eles são uma espécie de sequência lógica da explicação da arquitectura, e ao mesmo tempo a estrutura da construção do texto. A ‘solidez’, que abrange também a necessidade e corresponde ao mais elementar e à origem da arquitectura, a ‘conveniência’, que é mais subtil do que a estrita utilidade, e ‘beleza’ desempenham um papel fundamental na lógica da organização do texto.

Choay procura demonstrar como não existe um propósito verdadeiramente ‘instaurador’ no texto de Vitruvius. Tem um carácter puramente descritivo, não se pode falar de uma sequência estruturada, mas de uma compilação de procedimentos dispersos, que não constituem uma unidade, podiam ser suprimidas partes, podia ser invertida a sua posição⁸¹, o Livro 2 funciona como um parêntese e o Livro 7 como um suplemento.

Para Vitruvius as ‘Regras’ partem da tradição, assim como os princípios que as esclarecem. Ele pretende apenas reuni-las, dar-lhes ordem e clareza sem as pôr em causa. Vitruvius dirige-se ao Imperador Augusto, nesse tempo não se pode falar de um corpo autónomo da teoria da actividade da construção. O que fundamenta a prática é o ritual da repetição, a tradição e o hábito, não se pode falar de uma ordem espacial em projecto. Vitruvius não procura a racionalidade própria de uma organização do espaço futuro, procura reconhecer, ordenar, e eventualmente comentar a disciplina da construção. A sua função é ‘explicar as regras tradicionais’ (*tradita explicare*). De facto o trabalho de Vitruvius foi verdadeiramente original, reuniu matérias dispersas e documentou a Antiguidade, mas a sua época não lhe permitia os instrumentos conceptuais que poderiam transformar a arquitectura em projecto. Segundo Choay, isso acontece no tratado de Alberti e manifesta-se pela presença de três conceitos, a ideia de um ‘Fundamento’, a noção de ‘Autonomia’ da actividade da construção, como uma disciplina e não como um somatório de práticas tradicionais, e o terceiro aspecto que é uma consequência dos outros dois, a consciência de um ‘Tempo Criador’.

Alberti transforma, ordena, e dá um sentido intencional à exposição das matérias, independentemente de Vitruvius ser uma das suas fontes principais, e apesar das semelhanças no conteúdo, Alberti privilegia a razão sobre a tradição, propõe um método universal, habilitado para criar e não apenas para repetir. A correspondência ‘termo a termo’ de que fala Choay, entre a lógica da construção da arquitectura e a lógica da construção do texto, reforça o carácter criador subjacente ao tratado de Alberti e permite reconhecer no texto a consciência da sua capacidade de produzir espaço. A essa sequência, que faz corresponder a sucessão dos níveis elementares da arquitectura (necessidade, comodidade, beleza) ao texto, Choay chama ‘crono-lógica’. A primeira parte do Tratado, Livros 1, 2 e 3, corresponde à teoria geral da edificação, contendo as regras relativas ao emprego da matéria e à definição da forma, respondendo ao nível mais elementar das exigências de necessidade. A segunda parte, Livros 4 e 5, diz respeito à exigência de uso e da actividade social, aborda a comodidade. Os Livros 6, 7, 8 e 9, dizem respeito à beleza.⁸²

Para Choay tem que haver uma diferença entre uma actividade criadora, baseada na tradição e na reformulação, e a existência de um ‘projecto’. Do que F Choay fala é da ‘consciência do projecto’.

Alberti refere como fontes para o seu Tratado os textos escritos sobre o mundo edificado, a observação dos edifícios, e o mais importante de todos o seu próprio espírito. A actividade da construção seria, portanto do domínio mental, intelectual.

⁸¹ Dos Livros 9 e 10, por exemplo.

⁸² O Livro 10 tem uma função de correcção de possíveis erros do arquitecto, ou acidentes. Contém considerações sobre a reparação desses problemas.

Para além da existência de ‘Regras’, o valor mais universal é a própria reflexão individual (*nostro ingenio*), que se distingue da estrita materialização e dá corpo àquilo que se designa actualmente, concepção.

Reconhecendo essa autonomia intelectual, Alberti define a disciplina e o estatuto do arquitecto. Aquele que pensa a construção pelo poder do espírito e da razão para responder aos três níveis da exigência humana, a ‘necessidade’, a ‘comodidade’, e a ‘beleza’.

Choay explica que a construção é ‘projecto’ com aquilo a que chama ‘axioma de concepção’, e que é definido por 6 princípios, deduzidos de 6 passos do ‘relato de origem’ sobre a actividade humana de edificar.

1 (*Regio*) diz respeito à escolha da implantação, região, geografia e salubridade tendo em consideração o curso das águas e os ventos. 2 (*Area*) a área, a adaptação ao terreno e a geometria. 3 (*Partitio*) a divisão, a organização em planta tendo em conta o programa. 4 (*Paries*) são as regras que esclarecem sobre a espessura das paredes, sua variação em função da altura e da estrutura da cobertura. 5 (*Tectum*) sobre a construção da cobertura. 6 (*Apertiones*) a disposição das aberturas, portas e janelas, tendo em conta a ventilação e a insolação, a distribuição e organização funcional do edifício.

O enunciado das 6 operações do ‘axioma de concepção’ não contraria portanto, a divisão da construção segundo as leis da necessidade, comodidade e beleza, apenas concretiza o seu conteúdo e enuncia uma série de procedimentos que têm como consequência separar a concepção e a construção, definindo um processo mental que amadurece com o tempo, o ‘Projecto’.

Através do desenho⁸³ e da execução de maquetes, o projecto pode ser repensado e examinado pelos peritos (*Peritorum*), os ‘Críticos’

São esses modelos, desenhos ou maquetes, os instrumentos que permitem a experimentação para avaliar a viabilidade do edifício, e escolher os materiais, cuja utilização tem ‘regras’ definidas em função das suas propriedades naturais e das técnicas desenvolvidas pelo homem para os aplicar.

Aliás, a pintura e a matemática são os únicos conhecimentos que Alberti reclama para a formação do arquitecto, divergindo da ideia vitruviana da formação baseada no conhecimento enciclopédico.

Entre as seis operações do ‘axioma de concepção’, a ‘divisão’⁸⁴ assume um papel fundamental, e tem também um lugar de destaque no ‘relato de origem’, ela sintetiza ao mesmo tempo a arte de construir e o espírito da concepção. Está submetida às leis mais elementares da necessidade e da construção, enquanto representa a actividade humana e exalta a sua diversidade.

A ‘divisão’ consagrada numa operação única, não faz qualquer distinção de escala, aplica-se à casa e à cidade⁸⁵. Ela representa uma actividade intelectual, a organização do espaço humano.

Para Alberti a casa não é um módulo base que preenche a cidade, a cidade é uma totalidade indissociável dos edifícios que a constituem, e é ela própria, um grande edifício público que supera todos em dignidade. Alberti não a decompõe em partes, constrói-a igualmente através das 6 operações do ‘axioma de concepção’, donde deduz directamente as suas ‘regras’. Na última, e mais desenvolvida, relativa às ‘aberturas’, Alberti aborda a diversidade das circulações, infra-estruturas, pontes praças, que juntamente com o modo de ‘divisão’ constituem a chave da cidade.⁸⁶

⁸³ Ou pintura

⁸⁴ Ou ‘*Partitio*’

⁸⁵ “A cidade é uma casa grande e, inversamente, a casa é uma cidade pequena” (Alberti)

⁸⁶ É o enunciado dessas ‘Regras’ que distingue o Tratado da existência de um ‘Modelo’ na figura da Utopia. A citação de exemplos concretos, como acontece no Tratado de Alberti, tem uma função meramente ilustrativa, e resulta da natural diferença entre a ‘regra’ geral e a sua aplicação específica, não significa a existência de um ‘Modelo’.

No capítulo 4 de ‘A Regra e o Modelo’, ‘A Posteridade dos dois Paradigmas’, F Choay dispensa bastante atenção à evolução, e ao destino, das duas figuras de ‘Textos Instauradores’, o Tratado de Arquitectura e a Utopia, desde o século 15⁸⁷ até ao século 19, altura em que aparece o primeiro ‘escrito do urbanismo’ identificado por Choay, a ‘Teoria General de la Urbanización’ de Ildefonso Cerdá (1867).

Nessa altura, a figura do Tratado de Arquitectura está já completamente extinta, e a utopia, que aliás nasce da vontade de fugir aos tempos e à sua relatividade, permanecia sob diversas formas.

F Choay distingue uma primeira geração da tradição tratadista iniciada com Alberti (De Re Aedificatoria) e continuada com o ‘Tratatto d’Architectura’ de Piero Averlino Filareto (Milão, entre 1451 e 1465) e com o ‘Tratatto d’Architectura Civil e Militare’ de Francesco di Giogio Martini (provavelmente entre 1481 e 1492).

Os tratados de Filareto e Francesco di Giorgio por se manterem manuscritos até ao século 19, quando foram editados apenas parcialmente, tiveram muito menos divulgação e influência do que o ‘De Re Aedificatoria’ de Alberti, ao qual aliás, ambos se referem explicitamente.

No caso de Filareto, o seu tratado é apresentado como uma narrativa, uma ficção, onde simula um encontro com um príncipe, a quem iria explicar “como, e a partir de que medidas se pode realizar um edifício bem proporcionado, quais são as fontes dessas medidas e porque se raciocina e constrói dessa maneira, e também quais são as origens do construir”⁸⁸.

Francesco di Giorgio, por outro lado tinha a particularidade de manter a sua exposição teórica estreitamente relacionada com a sua própria prática quotidiana.

Para F Choay, um dos traços determinantes desta primeira geração é a concepção do ‘edifício-corpo’.

Na dedicatória de Alberti a Piero de Médicis, o corpo humano é apresentado como paradigma e ‘Analogon’, no caso de Francesco di Giorgio isso manifesta-se no desenvolvimento de uma base fortemente antropomórfica para o desenho da arquitectura, desde a coluna até à cidade, apresentada nos desenhos e explicada no texto onde se encontra a correspondência entre a arquitectura e os órgãos humanos.

No caso de Filareto, manifesta-se de maneira diferente, por um lado a propósito da diversidade inesgotável dos edifícios, que compara a criaturas humanas. Assim como Deus criou o Homem à sua imagem, e a sua divindade se exprime na diversidade infinita dos seres humanos, o arquitecto que constrói cada edifício de ‘novo’, é o Autor-deus.

Por outro lado Filareto explica o sentimento estético pelo desejo (libidinal), a beleza do edifício deve-se ao facto de ele ser construído como um corpo ‘erótico’.

Paradoxalmente, a geração de tratados que haveria de se suceder, desde a Renascença até ao século 19, seria mais marcada pela importância paradigmática do Tratado de Vitruvius do que pela continuidade e aprofundamento do papel ‘instaurador’ do texto de Alberti.

Nesse sentido o ‘Tratatto d’Architectura Civil e Militare’ de Francesco di Giogio Martini, assinala já uma transição, porque embora se apoie nas motivações inovadoras de Alberti, não sujeitou a Tratado de Vitruvius a uma apropriação tão livre. É uma espécie de prenúncio dessa ‘regressão vitruviana’ que prepara a desintegração da ‘via inovadora’ para recuperar a base tipológica da arquitectura Antiga, canónica.

De qualquer forma, em relação aos tratados de arquitectura da segunda geração, posteriores ao século 15, não se pode falar de retrocesso a um pensamento ‘pré-renascentista’ ou ‘arcaico’, uma vez que é indiscutível a ‘vontade de progresso’ que os mobiliza. Mas a importância que os modelos Antigos assumem com o Renascimento, e o forte vínculo que o testemunho de Vitruvius

⁸⁷ Alberti 1452, Thoma Morus 1563 (edição de Basileia)

⁸⁸ Filareto, ‘Tratatto d’Architectura’

representa, acabam por fazer dele a principal referência desde o Tratado de Sérlio (1537)⁸⁹, até ao de Blondel (1771-1777).

De facto, a importância de Vitruvius não está apenas na possibilidade de esclarecer dúvidas de ‘desenho’ que a observação arqueológica⁹⁰ e a medição dos vestígios da antiguidade não esclarecia, mas também na conquista de um estatuto ‘histórico’ que lhe dá uma espécie de dimensão filosófica, e transforma aquilo que podia ser a ‘chave de uma prática desaparecida’ na ‘chave de uma prática contemporânea’. De tal modo, que os tratados modernos, nos séculos 17 e 18, são classificados numa hierarquia segundo a sua fidelidade a Vitruvius.⁹¹

Por outro lado, esse regresso a Vitruvius provoca a inclusão do conhecimento da ‘história da arquitectura’ na criação dos novos edifícios. Palladio, por exemplo, esboça esquematicamente alguns traços da história da arquitectura (no Livro 4), mais tarde J F Blondel (1771-1777) inclui no seu ‘Cours d’Architecture’ um resumo da história da arquitectura, orientado pela ideia de evolução permanente.

De acordo com esta evolução, o tratado de arquitectura perde, em parte, a carácter instaurador reclamado por Alberti, deixa de ser um sistema organizado de ‘regras’ criadoras, perde essa essência metodológica e transforma a presença de Vitruvius numa contribuição puramente estilística.

Por exemplo, os ‘Sete Livros’ de Serlio⁹², para F Choay, são fragmentários e não chegam a constituir uma unidade, apresentam-se como uma sequência de textos autónomos, individuais. Os dois primeiros livros, abordam a geometria elementar e a perspectiva, e os restantes cinco são uma espécie de inventário ou catálogo tipológico, com exemplos de edifícios da Roma Antiga e contemporânea, e do Egipto.

Um dos traços mais importantes que distingue essa segunda geração de tratados da primeira é exactamente a ruptura com a existência de um equilíbrio de valor entre os três fundamentos da arquitectura, necessidade, comodidade e beleza, como acontecia com Alberti.

A importância da beleza, concentrada no debate sobre as ordens, praticamente exclui os outros dois níveis da arquitectura, solidez e comodidade.

Por serem, tradicionalmente os valores incontornáveis, sem os quais nem sequer a existência da arquitectura era possível, e em relação a eles, até aí, a beleza apenas constituía uma espécie de excelência ou sublimação.

Esses dois níveis são considerados menos nobres para serem tratados por um erudito, são tão indispensáveis como naturais, parecem de tal modo óbvios que não merecem muita atenção.

No caso de Vignola por exemplo, o seu Tratado, ‘Regolla degli cinque ordini d’Architettura’ (1562), é exclusivamente dedicado ao problema das ordens na Arquitectura.

Nos outros Tratados, mesmo quando existe o tratamento autónomo dos dois níveis, necessidade e comodidade, e eles não são pura e simplesmente diluídos na organização do texto e na descrição tipológica dos edifícios, é normalmente invertida a ordem ‘generativa’ ainda presente do ‘De Re Aedificatoria’ (firmitas, commoditas, venustas). Palladio, por exemplo, trata das ordens no 1º Livro relativo aos ‘princípios gerais da edificação’.

Para Jean-François Blondel o essencial do seu estudo concentra-se sobre as regras das ordens e a sua influência na beleza dos edifícios⁹³, e apenas uma pequena percentagem trata dos problemas da construção⁹⁴.

⁸⁹ Data da publicação das ‘Regole generale sopra le cinque maniere degli edifici’, Veneza, que se tornarão o ‘Terceiro Livro’ do seu tratado completo.

⁹⁰ F Choay identifica os princípios desse actividade com Alberti.

⁹¹ Mais um sinal da sua importância documental.

⁹² São mesmo sete Livros independentes, publicados separadamente. 1566, primeira edição dos Livros reunidos

⁹³ 4,5 dos 6 volumes da obra

Blondel refere-se à arquitectura como sendo ‘susceptível de harmonia e expressão’⁹⁵, e define o perfil do arquitecto-poeta, o único que podia destronar o arquitecto-herói. Segundo Choay, é o primeiro da era clássica a teorizar sobre o conteúdo poético da arquitectura.⁹⁶

O desenho passa a ser o instrumento fundamental que descodifica o texto, e em relação ao qual passa a ser a medida e a ‘regra’. Sem o desenho, o texto é ilegível, o desenho deixa de ter a função que tinha para Filareto, explicativa, operacional, ilustrativa de um determinado procedimento, e passa a apresentar ‘objectos’.

As ‘Regras’ da arquitectura presentes no Tratado, passam a ser regras de desenho, que acabam por suplantam o discurso escrito.

O desenho permite o confronto imediato dos objectos arquitectónicos e a sua comparação formal, permite decompor as unidades ‘estilísticas’ dos edifícios e analisar os elementos constitutivos, impossíveis de interpretar exclusivamente através da palavra. O desenho converte-se num método preciso de decomposição e comparação gráfica, que o transforma no instrumento fundamental da Crítica de arquitectura da era clássica, a crítica comparativa.

O Tratado deixa de demonstrar o modo de construir um edifício belo, para passar a apresentar uma selecção de ‘tipos’ arquitectónicos, considerados exemplares e belos. Sejam edifícios inteiros ou apenas partes.

O Tratado de Arquitectura converte-se num ‘catálogo tipológico’, ao contrário do que acontecia no ‘De Re Aedificatoria’ de Alberti, que não tinha incluído qualquer ilustração, exactamente para evitar o risco de deixar substituir o arquitecto culto e herói, por um mero produtor de imagens, variantes de uma ordem estética codificada e limitada.⁹⁷

Nestas circunstâncias, desaparece dos Tratados da segunda geração a ideia de cidade como um organismo, que se perde com a diminuição da importância do segundo nível da arquitectura, a comodidade (albertiana), isto é a ‘distribuição’.

A noção da importância total da cidade, perde-se também para o valor individual de alguns edifícios que personificam a ideia de beleza e mantém sobre essa cidade o poder de a representar.

No século 16, o único Tratado que reserva uma parte para abordar a cidade é o de Palladio, embora sem comparação com a visão global que lhe dá Alberti.

A ideia de cidade só volta aos Tratados pelo interesse crescente nas construções da engenharia com a aproximação do século 18.⁹⁸

⁹⁴ 75 das 842 páginas

⁹⁵ Prólogo, pág. XLVI (46)

⁹⁶ Esta diferença de concepção, representa uma viragem que virá a ser fundamental para a inspiração romântica, e mais ainda para a formulação da arquitectura como um problema de linguagem.

⁹⁷ F Choay cita dois factos que representam alterações históricas importantes para essa mudança nos Tratados de Arquitectura, posteriores ao séc. 15.

Por um lado, a transformação da estrutura política na Europa central. Desaparece a figura tradicional da cidade-estado, e o príncipe passa a representar todo o estado nacional, o mesmo príncipe que mantinha com Alberti, Francesco di Giogio e Filareto, uma relação pessoal que aproximava a escala do poder político da escala do poder criador do arquitecto-herói.

Desequilibra-se o poder dos dois parceiros criadores, a importância política que o príncipe ganha diminui a importância criadora do arquitecto, que passa a assumir a condição de artista. Naturalmente menos preocupado com a visão global da cidade, e mais interessado na beleza da arquitectura.

Por outro lado, a integração da Arquitectura nas Belas Artes e a criação da Academia de Arquitectura de Paris (Dezembro de 1671) por Luis XIV representam uma alteração do estatuto social do arquitecto, simultaneamente artista e instrumento do poder político.

“Todas as quintas-feiras da semana, à mesma hora, se farão assembleias particulares das pessoas, nomeadas por Sua Majestade, para conferenciar sobre a arte e as regras da arquitectura e dar sua opinião sobre as matérias que forem propostas, segundo o estudo e as observações que cada um tiver feito sobre as obras antigas e sobre os escritos daqueles que delas trataram.” (acta da 1ª sessão regular da Academia de Arquitectura, Paris, 4 de Fevereiro de 1672.

⁹⁸ O texto de Blondel refere-se às pontes (Livro 1), aquedutos e cloacas (Livro 2).

O 'Modelo'

Perante a observação de que a expressão 'utopia' tem servido para designar as mais variadas interpretações, incluindo algumas que significam exactamente o oposto do que F Choay considera o seu significado original, Choay vai tomar a obra homónima de Thomas Morus para identificar os traços que podem definir o significado de 'utopia'.

A 'Utopia' pertence à categoria dos 'Textos Instauradores', apresenta a estrutura de uma narrativa, e é uma ficção.

Ao longo dessa narrativa é explicada a orgânica de uma comunidade que se considera ter um funcionamento ideal, é uma 'sociedade-modelo'. Ela é construída no plano da ficção, por oposição a outra sociedade existente, sobre a qual pretende construir uma crítica. A essa sociedade corresponde a descrição do espaço físico que a suporta e que se apresenta como um 'espaço modelo'.

F Choay, identifica na obra de Thomas Morus sete aspectos, considerados os traços distintivos, que permitem definir a categoria da 'Utopia' no caso de todos eles se encontrarem presentes, simultaneamente.

É a partir desse critério que Choay distingue a expressão 'utopia', de algumas acepções que tinha adquirido entretanto em consequência da sua vulgarização em linguagem comum. Assim como distingue aquilo que designa de 'verdadeira utopia' de outros textos que se podem assemelhar e confundir; onde existem alguns dos traços próprios da 'Utopia', mas onde a ausência de outros não permite a classificação de 'verdadeira utopia'.

Da leitura de Utopia, Choay destaca a possibilidade de criação de um espaço físico e cultural segundo o modelo de organização apresentado. O que interessa sublinhar é a existência de um 'Modelo' que aquela ficção transporta e propõe.

Rafael Hytoloday, o navegador português que visitou a ilha de Utopia assume o papel de narrador, portador da mensagem, que vem relatar ao mundo a existência de outro mais perfeito. Antes de explicar a organização social e as suas instituições, Rafael Hytoloday descreve o espaço físico que torna possível aquela ficção.

Existem 54 cidades na ilha de Utopia semelhantes entre si, Amaurota é a capital e a cidade que Rafael vai explicar mais demoradamente, e pode ser considerada cidade-modelo de Utopia uma vez que as outras lhe são semelhantes.

Precisamente nessa propriedade da semelhança reside uma diferença inequívoca entre a definição da 'Regra' do Tratado e a definição de 'Modelo'.

A aplicação da regra expressa no Tratado de Arquitectura é uma operação que se executa em função das circunstâncias, adequa-se e permite a criação de espaços diferentes. A existência de um Modelo está condenada à repetição e à duplicação.

O que viabiliza a permanência do espaço-modelo é a existência de um sistema de valores, e de uma organização social universal, isto é, que atravessa a disposição moral, política, religiosa, e a distribuição do trabalho sempre indissociável da distribuição do espaço da cidade e da constituição da arquitectura.

O 'Modelo' é universal, as suas implicações são gerais para toda a actividade humana. O modelo espacial é indissociável do modelo de sociedade.

O que é mais importante no templo, por exemplo, é a localização do edifício na cidade e a disposição do seu espaço interior. A definição desse interior, não só determina a liturgia e toda a prática religiosa, mas também tem uma função representativa, a percepção visual do espaço recorda a organização social de Utopia.

Numa outra categoria de textos, que reúne com a designação genérica de ‘pré-urbanismo’, Choay identifica semelhanças importantes com a estrutura da ‘Utopia’, mas irá estudá-los noutra perspectiva, procurando neles os indícios da categoria de ‘escritos do urbanismo’, que são verdadeiramente a sua motivação, e o objecto que conduz a sua investigação.

Nessa categoria (pré-urbanismo), Choay inclui os textos de Fourier e J Bentham. Estes dois casos servem para ilustrar não só a persistência do género utópico até ao séc. 19, mas sobretudo o modo como a figura da ‘Utopia’ teve implicações, de uma importância indiscutível, no debate cultural da arquitectura e da Teoria da Arquitectura.

Nos dois exemplos, a ‘utopia’ transcende a sua condição meramente literária (de texto), para transformar a realidade e se propor como possibilidade real.

Fourier, ao longo de uma considerável produção teórica, em que se detém sobre a sociedade do início do século 19, propõe para cada aspecto ‘crítico’, a sua alternativa ‘harmoniosa’.⁹⁹ e constrói um ‘Modelo’ espacial. O seu ‘palácio social’, o Falanstério é o instrumento e a chave que permitiria transformar o quadro social.

O Fascínio de Fourier em relação ao efeito mágico daquele dispositivo espacial é semelhante ao de Bentham em relação ao panóptico. Os dois são os ‘ícones’ das suas ‘teorias utópicas’.

No caso de Jeremy Bentham o ‘Panóptico’¹⁰⁰ (1787), generaliza a noção de um dispositivo espacial com um propósito funcional, maximizado.

A sua enunciação teórica, tem uma finalidade normativa, propõe o modelo que melhor serve o objectivo específico, é um edifício especializado, é um edifício máquina.

O ‘Modelo’ espacial proposto com o ‘panóptico’ é uma solução funcional de raiz, a melhor para o desempenho da vigilância, aplicável a diversas situações. O próprio Bentham propunha diferentes versões adaptáveis a prisões, escolas, fábricas, que apresenta como espaços-modelo. Por outro lado, a divulgação do edifício hospitalar na Europa, no final do século 18 vai impor uma reflexão, um debate, e um confronto disciplinar entre a arquitectura e a medicina em ascensão. A reformulação do modelo hospitalar nasce da crítica produzida por esse debate, e como uma consequência da revolução francesa, no plano político, e da obra de J Bentham, no plano cultural.

A relação dessa revisão tipológica com a figura da ‘Utopia’ explica-se por uma combinação de factores. (1) Por um lado a crítica a um modelo existente, ultrapassado e em crise¹⁰¹, por outro lado (2) a existência de um programa científico e social que exige a mudança e a orienta, e (3) finalmente, a existência de um modelo ‘teórico’ realizável na prática.

F Choay sublinha também como um aspecto fundamental, que aproxima o panoptismo da ‘Utopia’, toda a construção teórica de Bentham, que faz dele o ideólogo do utilitarismo, e que transforma o dispositivo do panóptico num instrumento de uma disposição filosófica maior, que define um projecto global de sociedade.

O ‘panóptico’ é portanto um meio de aplicação prática do utilitarismo, e é precisamente a existência do projecto de sociedade do programa utilitarista que identifica a formulação teórica do panóptico e do seu modelo espacial com os traços fundamentais do ‘Modelo’ utópico definido por F Choay.

⁹⁹ A expressão ‘harmoniosa’ é do próprio Fourier.

¹⁰⁰ ‘Panopticon’, escrito em 1787, editado em Londres em 1791.

¹⁰¹ F Choay identifica como um facto importante para essa viragem o incêndio do Hôtel-Dieu, em França em 1772, que originou imensos relatórios identificando falhas no funcionamento desse edifício e motivou inúmeras investigações sobre os edifícios hospitalares na Europa.

(2) segunda Parte

a construção da Crítica

A narrativa existe na Crítica com o propósito de lhe atribuir 'significado'.

São narrativas parciais, particulares, e continuam a existir, grandes ou pequenas, são 'a trama da vida quotidiana'.

Onde o edifício é apenas um episódio, um fragmento de um discurso maior, que só pode ser compreendido prestando atenção ao processo e à sua história.

O 'argumento-razão' foi substituído pelo 'argumento-enredo'. O que está no centro da discussão actual é a própria actualidade... A arquitectura (contemporânea) precisa da Crítica para ser entendida.¹⁰²

¹⁰² Esclarecimento, Os excertos de texto impressos em azul são retirados dos textos anteriores, apresentados na 1ª parte, e repetidos aqui, literalmente.

A narrativa existe na Crítica com o propósito de lhe atribuir ‘significado’

No capítulo 1 do Livro 3 do Tratado de Vitruvius, Perrault explica que traduz ‘*Symmetria*’ como ‘proporção’ porque no tempo de Vitruvius, a língua latina não tinha outro termo para exprimir a palavra grega ‘*Symmetria*’ que significava ‘para os antigos’ o equilíbrio da composição, na relação das medidas entre as diversas partes e o conjunto. E não o que significa hoje ‘simetria’, que corresponde à semelhança entre partes opostas, segundo um eixo.

A ‘*Symmetria*’ correspondia portanto, à correcta relação de tamanho entre os vários elementos na composição do edifício, era ‘a medida conveniente’.

Perrault esclarece que fundamentou a sua interpretação na leitura de Plínio e de Cícero, e descreve como seria considerado um erro de simetria, se houvesse uma diferença de espaçamento entre as colunas da esquerda e da direita. Ou se existisse uma diferença em relação ao número de colunas ou ao seu tamanho, entre o lado esquerdo e o lado direito.

Para os antigos, um defeito de ‘*Symmetria*’ acontece se não estiver correctamente dimensionado o capitel ou a saliência da cornija em relação à ordem da coluna.

O aparecimento da ‘*Symmetria*’ é explicado no capítulo 1 do Livro 2, o primeiro ‘relato de origem’, segundo F Choay, que identifica a descoberta da ‘*Symmetria*’ como o sexto momento, numa sequência de seis, onde se descreve a origem da arquitectura, e onde a invenção da ‘*Symmetria*’ corresponderia à excelência da construção e ao aparecimento da definição de arquitectura.

Isso significa que o texto não podia ter uma leitura imediata, automática.

O significado do texto não é imediato, precisa de um segundo texto (mediato) que aparece no meio e que o esclarece. Sem aquele ‘fragmento de narrativa’, o significado daquelas palavras não é suficiente, não é compreensível.

As palavras, ou as ideias, se não estiverem associadas a uma narrativa qualquer não podem transportar nenhum ‘significado’.

Na tradução que Perrault faz do Tratado de Vitruvius, é muito frequente que a quantidade de informação apresentada em notas de rodapé seja consideravelmente mais extensa do que a própria informação transmitida pelo conteúdo específico dos Livros do Tratado.

Normalmente todas as palavras já têm associadas ‘narrativas’, de um modo quase inconsciente mas com uma eficácia aceitável. Mas às vezes também acontecem equívocos, porque são diferentes as ‘narrativas’ de quem escreve e de quem lê, de que fala e de quem ouve.

O que acontece é que a única forma de atribuir um significado é encontrar uma narrativa, a única forma de explicitar esse significado é contar a sua história.

Foi o que fez Perrault.

O que este texto (e todo o trabalho) procura analisar, é exactamente o modo como a ‘narrativa’ está presente na construção da Crítica contemporânea, como se identifica com a sua ‘estrutura’, e como a Crítica encontra na narrativa o único ‘fundamento’ possível, que nasceu da sua história para lidar com a sua fragilidade actual. E claro, como a narrativa existe na Crítica com o propósito de lhe atribuir ‘significado’.

São narrativas parciais, particulares, e continuam a existir, grandes ou pequenas, são ‘a trama da vida quotidiana’

1

No Tratado de Vitruvius, F Choay identifica três ‘relatos de origem’. O primeiro (cap 1, Livro 2) descreve o aparecimento da arquitetura, a narrativa do segundo relato é sobre o aparecimento das ordens (Livro 4, cap 1), ‘as 3 ordens de colunas, a sua origem e a sua invenção’, e o terceiro diz respeito à origem dos ornamentos das colunas (Livro 4, cap 2).

F Choay refere-se ainda à existência de outros dois tipos de relato, os ‘relatos ilustrativos’ e os ‘relatos edificantes’ que, em conjunto com os ‘relatos de origem’, constituem o grupo dos ‘relatos históricos’ presentes no Tratado da Vitruvius.

Essas narrativas distinguem-se por serem relatadas no passado e evocarem episódios históricos, confirmados ou não, mas sempre mitificados. Desempenham funções de autoridade sobre um assunto, a verdade delas não depende da confirmação da sua ocorrência na realidade, porque a sua verdade é indiscutível, e aplica-se tanto à própria narrativa (mesmo que não tenha realmente acontecido passa a ser verdade), como a tudo o que possa estar abrangida por ela.

A partir de um relato histórico, Vitruvius explica como as colunas foram substituídas por estátuas de mulheres e foram chamadas ‘Cariátides’.

E assim, na essência profunda de duas colunas, na sua transcendência, o que distingue uma coluna dórica de uma cariátide, não é tanto a sua evidência formal, a sua imagem, mas sobretudo a sua narrativa.

E o mesmo acontece entre uma coluna dórica e outra jônica, as suas diferenças, no essencial, não são tanto uma questão de proporções. A diferença é que a primeira (dórica) se baseia na simplicidade e na força do corpo do homem, e a segunda (jônica) sugere a beleza delicada do corpo da mulher.

Da mesma forma como estudou a presença dos ‘relatos históricos’ no tratado de Vitruvius, F Choay também identificou as suas consequências no ‘De Re Aedificatória’ de Alberti (séc. 15). A partir dos três relatos de origem de Vitruvius, F Choay analisa como os dois primeiros foram utilizados por Alberti, embora com um sentido diferente, transformados, fragmentados, e usados dispersos ao longo da construção do Tratado.

Choay divide o 1º relato de origem de Vitruvius em seis sequências, considerando os momentos chave daquela narrativa, para concluir que Alberti utiliza apenas quatro dessas sequências, que não concentra numa secção única do seu tratado, e que se vai referindo a elas ao longo do texto. Desde o prólogo, onde introduz a terceira sequência, relativa à origem da vida dos homens em sociedade, até ao capítulo 2 do Livro 6, onde Alberti explica a origem da estética¹⁰³ da construção e das artes, numa sequência semelhante ao momento seis do relato de Vitruvius. De modo semelhante acontece com o 2º relato de origem, que Choay considera divisível em sete episódios, no caso do Tratado de Vitruvius, e que Alberti apresenta entre o cap. 5 e o cap. 7, misturando a exposição teórica com a narração do aparecimento das ordens.

¹⁰³ ‘Symmetria’ para Vitruvius, e ‘Finitio’ para Alberti

Em ‘O pós-moderno explicado às crianças’¹⁰⁴ (1986), J F Lyotard esclarece como as ‘grandes narrativas’ ou ‘metanarrativas’ abordadas por si em ‘A Condição Pós-Moderna’ são as que definem a modernidade. O progresso da razão associado ao progresso da liberdade, o sonho da ciência e técnica serem um impulso para o progresso da humanidade, incluindo também o cristianismo por oposição ao classicismo da antiguidade.

Estas ‘narrativas’ têm a função de gerar instituições e garantir-lhes legitimidade, como os mitos. Mas não são mitos. A sua capacidade reguladora não lhes advém de nenhum acto fundador, original, mas de um programa a aplicar. Não vem, portanto, do passado, mas de uma garantia de futuro.

A sua legitimidade está na universalidade do programa que apresenta, aplicável a toda a actividade humana.

A reflexão de Lyotard nasce da observação da mudança de estatuto do saber, no final dos anos 50’s, com a entrada das sociedades na era pós-industrial, chamada no plano cultural, das ciências e das artes, pós-moderna.

A popularização do computador afectou inevitavelmente a transmissão do conhecimento. A produção do conhecimento passa a ser condicionada pelo modo como ele pode ser transmitido (“lógica informática”).

Lyotard identifica três momentos fundamentais para essa transformação. 1º o desenvolvimento dos meios de transporte e a circulação de pessoas, 2º momento, o desenvolvimento dos meios de circulação da imagem e do som, a televisão, e o 3º, a vulgarização do computador.

As consequências dessa transformação tecnológica para a natureza do saber são consideráveis, e o seu estatuto não sai ileso. O desenvolvimento e a divulgação da informática aumenta a capacidade de circulação de conhecimento, e altera o estatuto da produção desse conhecimento. O saber passa a ser produzido para ser consumido e para ser trocado.

Lyotard distingue três tipos de enunciado, denotativo, performativo, e prescritivo, e identifica ainda as funções linguísticas da interrogação, da narração e da descrição literária.

A chave para a compreensão dessa mudança de estatuto do saber, segundo Lyotard, está em grande medida nos dispositivos de linguagem, que definem as regras do jogo, e essa chave aplica-se tanto ao saber científico como ao saber narrativo.

Lyotard explica como as respostas da ciência ao problema da legitimação recorriam frequentemente ao saber narrativo, e refere dois problemas de legitimação levantados pela ciência moderna. (1) O problema da prova, provar que é verdade. E (2) o problema da autoridade, quem poderá determinar legitimamente as condições do que é verdadeiro. O método que mais se aproxima da ideia de ‘prova’, é a discussão ou debate, manifesta-se pelo ‘consenso’ dos especialistas.

Nestas condições regressa a dignidade da cultura narrativa. A narrativa passa a ser o caminho para legitimar a ciência.

Ao analisar ‘a pragmática do saber narrativo’ Lyotard identifica 4 regras segundo as quais a prática narrativa influencia a formulação do saber tradicional. A 4ª ‘regra’ refere-se ao ritmo da narrativa, à sua relação com o ‘tempo’. A sua relação com a ‘memória’ e com o ‘esquecimento’. A narrativa pode ser compassada por uma métrica de períodos regulares, mas também de períodos irregulares, acentuando nesse caso a extensão ou a intensidade deles. Essa propriedade da narrativa é o ‘Ritmo’.

¹⁰⁴ Onde publica uma selecção de cartas escritas por si entre 1982 e 1985.

Do modo como o ritmo se manifesta, isto é da musicalidade da narrativa resultam consequências para o efeito que provoca na memória. O efeito da repetição, ritmo monocórdico e monótono, o compasso regular em que ‘a métrica prevalece sobre a acentuação’, a indistinção de intensidade nos períodos da narrativa provoca o esquecimento. Esquecer é o contrário de saber.

Por outro lado, a acentuação da intensidade, a introdução na narrativa de momentos importantes, ‘estilhaços de narrativa’ como são os provérbios e as máximas populares, fixa-se na memória e cumpre uma função essencial do saber, ‘recordar’.

A propósito da temporalidade da narrativa, Lyotard faz ainda uma constatação importante sobre o seu sentido ‘colectivo e regulador’.

Em circunstâncias em que a presença da narrativa é muito forte, o seu sentido ‘colectivo e regulador’ não se manifesta tanto pela importância do acontecimento passado, ou pela sua memória, mas sobretudo pelo tempo presente, pela sua reposição, pelo seu valor actual. O mais importante ‘vínculo social’ da narrativa é a experiência da sua repetição, isto é o seu ritual. E a determinação de critérios para a sua aplicação actual permite a manutenção das instituições e a regulação da vida colectiva. Ou, por outras palavras, a importância da narrativa está tanto no seu significado (o conteúdo da mensagem), como no acto (presente) da sua narração contemporânea.

3

“Simplificando ao extremo, considera-se que o pós-moderno é a incredulidade em relação às metanarrativas”, escreve JF Lyotard na introdução de ‘A condição pós-moderna’ (1979). E, mais à frente, “a função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, e o grande objectivo. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc, veiculando cada um consigo valências pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive nas encruzilhadas de muitas delas.”

O argumento de Lyotard, é que o projecto dessa universalidade, dessa unidade total do projecto moderno, não foi interrompido, foi ‘liquidado’.

Mas, a grande narrativa a que se refere Lyotard já não é a narrativa de Vitruvius, a que chama mito ou fábula. A ‘metanarrativa’ de Lyotard não vem do passado, mas de um programa a aplicar. A sua capacidade reguladora não lhes advém de nenhum acto fundador, original, a metanarrativa da modernidade sucede em funções à pequena narrativa heróica da Antiguidade e da Idade Clássica, do tipo fábula ou mito.

O que Lyotard procura demonstra é que, também as ‘grandes narrativas’ de legitimação deixam de ser credíveis. Para Lyotard, ainda podem existir narrativas credíveis, mas não podem ser ‘metanarrativas’, isto é, não podem aspirar à universalidade. São narrativas parciais, particulares, e continuam a existir, grandes ou pequenas, são ‘a trama da vida quotidiana’.

Onde o edifício é apenas um episódio, um fragmento de um discurso maior, que só pode ser compreendido prestando atenção ao processo e à sua história.

O 'Estruturalismo' funciona como um instrumento, um método para abordar e compreender a realidade. Aplica-se a todas as áreas do conhecimento, da ciência e da arte, e distingue-se por dois aspectos fundamentais. (1) Por um lado, a analogia entre qualquer fenómeno da realidade e uma estrutura de Linguagem. (2) Por outro lado, entendendo as Linguagens pela sua estrutura lógica, como comunicação e processo de significação, que articula o significante (a palavra) e o significado. Essa estrutura pressupõe uma lógica total e autosuficiente, é autónoma.

A observação de um determinado fenómeno é entendida como um processo de comunicação, que portanto está associado a uma linguagem própria (cifrada), que se pode descobrir e 'decifrar'¹⁰⁵.

A chave do 'Estruturalismo' para abordar esse fenómeno é defini-lo como um universo, total e fechado, e reconhecer a sua 'mecânica interna', as regras próprias daquele fenómeno que se repetem, e que o regula. Essas regras, que distinguem o fenómeno como uma estrutura autónoma, já não se podem aplicar fora daquele universo.

Com o Estruturalismo a narrativa aparece como mecanismo de ligação entre os dois aspectos fundamentais da interpretação de um fenómeno. (1) Por um lado, a sua natureza linguística, codificada e a precisar de ser decifrada, por outro lado (2) a sua individualidade como fenómeno, isto é, a existência da sua história própria indispensável de ser revelada para o descodificar.

No caso da arquitectura, o que acontece sempre é a existência de uma memória, que a condiciona e determina. O edifício é sempre a consequência de uma história qualquer, e nunca poderá ser compreendido na ausência dessa narrativa.

Em 'L'Architettura della Città' (1966), Aldo Rossi critica o projecto funcionalista moderno, e manifesta-se por uma concepção da arquitectura a partir dos seus próprios mecanismos morfológicos e tipológicos, da sua formulação e da sua transformação.

Defende a ideia de que a arquitectura não se esgota no edifício, que ele é apenas um estado provisório, e um episódio de um processo que inclui tanto o tempo da sua concepção como tempo o histórico da sua existência (da sua memória).

Rafael Moneo¹⁰⁶ sublinha a importância daquilo que é permanente, e que se distingue à escala da cidade pelos 'facto urbanos', que resistem à passagem do tempo e constituem uma categoria arquitectónica associada à memória.

A expressão 'facto urbano' tem um sentido narrativo. Um 'facto' é literalmente, o elemento base da narrativa, e para Rossi, o facto urbano é realmente o sinal da existência de uma narrativa da cidade.

O monumentos são factos arquitectónicos que marcam a imagem da cidade, têm um significado no seu quotidiano, permanecem e servem como elemento de ligação através da memória.

¹⁰⁵ Umberto Eco, Jean Baudrillard, Roland Barthes.

¹⁰⁶ 'Aldo Rossi: The idea of Architecture and Modena Cemetery' (1973)

Subestimada pelos modernistas, a ideia de monumento é recuperada por Rossi. Por ser uma ‘peça’ fundamental na estrutura da cidade, o monumento é uma referência constante no seu crescimento, por isso tem uma inegável importância no presente.

Na estrutura da cidade, um ‘facto urbano’ tem um papel ou de continuidade, ou de individualidade. Um monumento é um ‘facto urbano’ com um papel de individualidade, é um ‘momento’, singular, na narrativa da cidade.

É a partir do conceito da ‘facto urbano’ que Rossi define o ‘lugar’, um espaço concreto e singular.

O tempo e a memória têm portanto um papel fundamental na individualidade de um facto urbano, acrescentam-lhe valor e significado, acrescentando-lhe narrativa e história.

Para Rossi são os historiadores que expressam uma visão mais completa da cidade, como um facto urbano total. É a natureza colectiva dos factos urbanos e da cidade que lhes garante a unidade.

Mas onde começa a individualidade de um ‘facto urbano’? Começa em algum aspecto particular? – Pergunta Rossi.¹⁰⁷

Pode começar no lugar onde é construída a obra, pode começar na sua escolha, ou nas suas qualidades geográficas e morfológicas, ou, depois da obra construída, na relação particular que se estabelece entre ela e o lugar. Pode surgir das suas qualidades materiais, de alguma circunstância particular dessas qualidades, ou de um aspecto mental, intelectual, dessa criação.

Para Rossi, um dos aspectos mais importantes da arquitectura capaz de lhe atribuir individualidade é o seu simbolismo. E um dos aspectos mais determinantes do simbolismo é a sua capacidade de significar e ser comunicativo.

Quando um edifício tem um valor simbólico, a sua forma refere-se explicita ou implicitamente a uma determinada narrativa, que nós estamos em condições de reconhecer. O nosso papel ao relacionarmo-nos com ele é evocar essa narrativa, recordá-la e transportá-la para aquele lugar.

Rossi cita o exemplo das igrejas de planta central do período clássico, como um caso em que a tipologia é reveladora desse simbolismo que permite decifrar o edifício.

O objectivo dessa disposição da planta é por um lado (1) alcançar a beleza absoluta, a única adequada à evocação de Deus, e por outro (2) colocar o utilizador numa composição de geometria que lhe permita participar dessa evocação da perfeição do universo, e assim, estar mais próximo de Deus e mais apto à sua contemplação.

E distingue ainda dois tipos de simbolismo. O primeiro constituído pelos edifícios originais, determinantes na morfologia e na evolução da malha urbana, que permanecem mas que se vão modificando com o tempo, alterando a sua função, abdicando da sua originalidade, de modo que o seu significado urbano prevalece sobre o seu interesse individual.

O segundo tipo de simbolismo é o que designa ‘signo’, e que identifica com os edifícios que definem uma ‘nova constituição’ na cidade, que a maior parte das vezes estão associados a momentos decisivos no curso da sua história. Representam tempos novos, são o ‘signo’ desses tempos. Rossi relaciona esses tempos novos com períodos revolucionários que precisam de ser afirmados pela arquitectura.

Outro aspecto que Rossi refere com a qualidade de atribuir individualidade à arquitectura é o ‘estilo’.

Embora não se detendo demasiado em considerações sobre a composição plástica dos edifícios, uma vez que o seu estudo se ocupa da cidade, e a composição é mais específica da arquitectura, Rossi vai considerar o ‘estilo’ dos edifícios na medida em que ele seja determinante de

¹⁰⁷ ‘A Arquitectura da Cidade’, cap. 3. ‘Individualidade dos factos urbanos – A arquitectura’

individualidade ou continuidade, na morfologia da cidade e permita identificar um ‘facto urbano’.

A importância do ‘estilo’ como uma chave para interpretar a cidade é tal, que permite distinguir no conjunto da cidade total, a cidade gótica da cidade barroca, ou da cidade neoclássica. E essa distinção tem uma incidência específica, no espaço e no tempo da cidade que lhe está associada. E é essa incidência específica que a associa a uma narrativa, que pode ser a história da cidade ou a história da arquitectura, uma vez que estamos a falar de ‘estilo’.¹⁰⁸

E, exactamente o lugar que essa arquitectura ocupa na narrativa, é que a define como ‘facto urbano’, e lhe atribui significado.

Solà-Morales¹⁰⁹ explica a desilusão manifestada por muitos, em relação à arquitectura dos edifícios construídos por Rossi, pela divergência entre a real proposta de Rossi, e as expectativas criadas em relação aos edifícios considerados objectualmente.

Mas para Solà-Morales, o que Rossi propõe é considerar a arquitectura como um processo, que se manifesta através de desenhos e maquetes, e durante todo o período criativo e experimental, que nos revela uma ideia e a sua construção. Onde o edifício é apenas um episódio, um fragmento de um discurso maior, que só pode ser compreendido prestando atenção ao processo e à sua história.

¹⁰⁸ “a história da cidade é também a história da arquitectura.” A Rossi

¹⁰⁹ ‘De la Autonomía a lo Intempestivo’

O ‘argumento-razão’ foi substituído pelo ‘argumento-enredo’

G Deleuze propõe uma leitura da realidade contemporânea, em que a distinção entre objectivo e subjectivo não significa nem oposição, nem sequer separação hermética. O tempo da experiência da realidade, o período em que o sujeito se confronta com o objecto, associa os dois numa realidade única, contínua, que os atravessa.

À descontinuidade e heterogeneidade das várias experiências contemporâneas, opõe-se a continuidade entre o sujeito e o objecto, durante essas experiências.

Subjectivo e objectivo passam a constituir ‘vincos’ da mesma realidade.

A expressão ‘vinco’ transporta aliás, um significado particularmente apropriado à compreensão da ‘fragilidade’ da arquitectura contemporânea, porque inclui, na aproximação à condição da arte e da arquitectura, a possibilidade de encontrar sentidos diferentes, simultaneamente.

Eugenio Trias, em ‘os limites do mundo’, refere-se ao ‘intempestivo’ para descrever uma realidade que acontece imprevisível, sem uma ordem fixa, com momentos de indiscutível intensidade ‘poética e criativa’, que se manifestam como ‘vincos’ dessa realidade irregular, heterogénea.

É essa ordem inconstante, imprevisível, que não tem outra forma de ser captada senão através da narrativa.¹¹⁰

Gilles Deleuze propõe uma visão da realidade baseada exactamente na ausência de continuidade e uniformidade na experiência do presente, como se admitia acontecer na idade clássica, acreditando existir uma ordem, assegurada por Deus, exterior, que lhe servia de fundamento. Propõe essa visão da realidade determinada pela descontinuidade do tempo, condicionada por experiências provisórias, marcada por acontecimentos casuais, sem uma explicação completa, a partir de um ponto de vista único, exclusivo.

Em ‘Mille Plateaux’ (1980), o que G Deleuze e F Guattari procuram demonstrar é exactamente a impossibilidade de construir a leitura da realidade a partir de uma plataforma única, fixa. São necessárias ‘mil plataformas’, cada uma delas é uma construção provisória e um ‘vinco’ dessa realidade global. Onde já não é possível nem ordenar o futuro a partir da experiência do presente, nem compreender o presente pelo reconhecimento e pela repetição dos fenómenos do passado.

Em ‘Logique du sens’ (1969) G Deleuze apresenta duas concepções distintas do tempo. (1) Uma personificada por ‘Cronos’, Deus do tempo, representando uma concepção contínua, na versão clássica. Medindo o passado, o presente e o futuro num encadeamento linear e segundo uma ordem cósmica, regulada em última análise por ‘Zeus’, infinita. Como acontecia nas narrativas que encontramos em Vitruvius, e continuamos a encontrar até às metanarrativas da modernidade.

(2) A outra, representada pela divindade ‘Aion’, recuperada da filosofia estoica de Marco Aurelio, diz respeito a uma concepção instantânea do tempo, a uma ordem aleatória, que não é regulada pelos deuses. Aion representa uma experiência ‘intempestiva’, um instante provisório, sem extensão, sem espessura, não codificável.

‘Como o relato do actor na cena do Teatro, como os movimentos inesperados de uma graciosa bailarina’.

¹¹⁰ Solà-Morales refere-se ao ‘intempestivo’ como um ‘vinco’ do pensamento pós-estruturalista.

A narrativa contemporânea exige outro paradigma¹¹¹, tanto para a sua experiência como para a sua interpretação. Para o seu formato e para o seu estatuto. A narrativa passa a estar na raiz do conhecimento.

Lyotard fala da preponderância dada ao género narrativo sobre os outros, pela tentativa de evitar o teste da legitimidade.

A sabedoria popular tem um estatuto próprio, ‘diz uma coisa e o seu contrário’ – ‘quem vê caras não vê corações’, e ‘o rosto é o espelho da alma’...

O conhecimento que interessa à Crítica contemporânea está na revelação das múltiplas narrativas que se cruzam num ‘objecto’, e que no conjunto definem a sua existência.

O conhecimento científico é substituído por verdades provisórias, ‘vincos de conhecimento’, na expressão de G Deleuze, próprios de um conhecimento em construção, sobre o qual a Crítica não pode emitir nenhum juízo.

Nestas condições, também a Crítica adquire um carácter ‘provisório’. Tal como o objecto ela é circunstancial e contingente, construída especificamente para aquela situação, para lhe reconhecer as origens, os tempos e os lugares de onde provém, para distinguir as orientações e as linhas que se cruzam daquela forma específica, única, e que se manifestam naquela ‘situação’, naquele ‘acontecimento’.

O objecto é uma acumulação de narrativas, de muitos géneros e de muitos tempos, o papel do Crítico é captar essas narrativas para construir a sua própria. A partir da compreensão de uma história complexa, e da construção de um enredo.

O enredo é o argumento e o fundamento da Crítica, que a explica e a torna compreensível.

O papel da ‘Utopia’ está simultaneamente na ficção e na possibilidade de criar uma ordem qualquer¹¹². Não parece mesmo possível encontrar uma ordem fora da narrativa.

O ‘Argumento’ da Crítica contemporânea não é peremptório nem definitivo, é provisório, como o argumento de um filme, de uma peça de teatro ou de um romance.

O ‘argumento-razão’¹¹³ foi substituído pelo ‘argumento-enredo’¹¹⁴.

¹¹¹ Diferente da narrativa clássica e das ‘metanarrativas’ da Modernidade.

¹¹² Uma espécie de ‘Modelo’ ‘Frágil’.

¹¹³ Da Crítica clássica

¹¹⁴ Na Crítica contemporânea

O que está no centro da discussão actual é a própria actualidade

Solà-Morales explica como actualmente, a obra de arquitectura surge do cruzamento de circunstâncias irrepetíveis, a partir de fragmentos, com proveniências diversas.

O Crítico aborda o objecto, tal como o arquitecto, com a mesma ausência de critérios fixos e regras universais, sem um corpo teórico homogéneo de leitura e interpretação uniforme. Depois da crítica ao funcionalismo, os edifícios deixam de pretender comunicar apenas o seu significado funcional para procurar outros significados, que se manifestam de modo diferente em cada obra, construídos com códigos próprios.

A complexidade da situação contemporânea não permite uma leitura linear da realidade. Não basta encontrar uma sequência, cronológica ou outra, são necessárias interpretações transversais, oblíquas, que atravessem o ordenamento e as sequências convencionais e as cruzem.

Esse é o único tipo de abordagem que permite uma aproximação à pluralidade da experiência contemporânea. Também é isso que representa a ‘arquitectura frágil’, esse corte diagonal, nem cronológico nem geracional.

Toda a arte do séc. 20 ensaiou aproximações à experiência do tempo e da sua compreensão. Um quadro cubista representa a observação em diferentes instantes, simultaneamente, a arte futurista explora a noção de movimento e velocidade, é o próprio movimento que ela representa. A arquitectura Moderna também se explica pela inclusão da dimensão tempo na percepção do espaço, mas não deixa de o integrar de um modo sequencial, linear, regulado pelas regras da perspectiva. O tempo é incluído de um modo organizado, como num encadeamento cinematográfico.

Mas, na arte contemporânea o tempo produz sobretudo rupturas. Por um lado, o momento da experiência, o contacto com a obra de arte, o instante em que o sujeito e a realidade se confundem. Por outro lado, a memória desse momento.

A dança e a música confundem-se no conceito de ‘performance’, nas artes plásticas a ‘instalação’ integra pintura, escultura, e a experiência da realidade. É a palavra ‘acontecimento’ (happening) que melhor exprime essa temporalidade na estética contemporânea, que define o espaço e caracteriza o edifício da ‘arquitectura frágil’.

Os artigos que Solà-Morales reúne em ‘Diferencias’ são pontos de vista parciais e autónomos. Cada um com um ‘tema’, independente dos outros, e todos têm em comum uma compreensão da arquitectura e da Crítica que não se pode manifestar na totalidade, individualmente, mas apenas no conjunto de todos.

É também o que acontece, por exemplo em ‘A Modernidade Superada’¹¹⁵ de JM Montaner. A ‘Teoria’ contemporânea não é generalista nem aspira à totalidade, é ‘temática’ e procura alguma profundidade. E a Crítica é a expressão de um ponto de vista, tem um interesse individual mas nunca um valor absoluto.

A única generalização possível só a poderemos encontrar no conjunto dos pontos de vista. Ou de ‘um’ autor sobre temas diferentes¹¹⁶, ou de vários autores sobre ‘um’ tema¹¹⁷.

¹¹⁵ A Modernidade Superada, arquitectura, arte e pensamento do séc. 20

¹¹⁶ Associada à sua personalidade

¹¹⁷ Associada a um debate, eventualmente a um consenso

O debate contemporâneo da teoria da arquitectura faz-se sobretudo baseado na discussão da própria contemporaneidade.

Os temas da actualidade não se concentram tanto sobre uma visão revivalista ou romântica, nem na exigência de um 'progressismo futurista'. Isto é, não existe a crença de que os problemas da actualidade se resolvem com as soluções do passado, e já não é tão importante o sucesso anterior dessas soluções, justificado pela noção de que se foram úteis antes, também o serão agora.

Mas também não existe nenhuma corrente de pensamento, expressiva, que acredite que o 'tempo' actual corre tão rapidamente para o futuro, com tantas transformações, tão profundas e simultaneamente tão previsíveis que nos obrigue a construir o presente, baseados sobretudo nas necessidades do amanhã, e na sua programação.

O que está no centro da discussão actual é a própria actualidade.

A arquitectura (contemporânea) precisa da Crítica para ser entendida

A propósito do papel que a Crítica desempenhou durante o século 20, em relação à prática da arquitectura, Solà-Morales em ‘Diferencias, Topografía de la Arquitectura Contemporánea’ (1995), sublinha o facto de não existir, historicamente, um lugar fixo, predefinido, para situar a Crítica, que se foi deslocando e aceitando papéis diferentes ao longo do tempo.

Em ‘Arquitectura y Crítica’ (1999), Josep Maria Montaner, faz uma historiografia da Crítica desde o século 19, e começa com os ‘positivistas e antimaquinistas’¹¹⁸. Para Montaner é essa geração que prepara (ao longo do séc. 19) o caminho que seria iniciado no princípio do séc. 20, com a teoria sobre a interpretação da obra de arte, surgida na Europa central com Adolf Von Hildebrand (1847-1921), August Schmarsow (1853-1936), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945).

E, assim como Solà-Morales, também Montaner situa o início da Crítica moderna na 2ª metade do século 18, coincidindo com a idade da ‘Ilustração’ e com o aparecimento da ‘estética’ e a importância do ‘espírito crítico’ introduzidos pela filosofia de Kant.

Refere a importância do nascimento da arqueologia com o início das expedições ao oriente e a realização das primeiras escavações sistemáticas e científicas, e também o aparecimento dos primeiros museus.

André Malraux, começa assim ‘o Museu Imaginário’ (1965) - “Um crucifixo românico não era, de início uma escultura; a Madona de Cimabue não era, de início um quadro; nem sequer a Atena de Fídias, era de início, uma estátua”.

Para ele o aparecimento do museu impõe uma discussão sobre cada uma das representações do mundo nele reunidas, e levanta a dúvida sobre o que precisamente as reúne.

É a deslocação da obra de arte para o museu que a liberta da sua função original. O retrato deixa de ser um retrato e transforma-se numa pintura.

Desde o aparecimento do Museu, há mais de dois séculos, que a nossa relação com a arte não pára de se intelectualizar. Da mesma forma, com o fim da Idade Clássica e da figura do Tratado, a nossa relação com a arquitectura também não pára de se transformar.

Em ‘as palavras e as coisas’¹¹⁹ (1966), M Foucault faz um levantamento da cultura ocidental moderna, sublinhando a ideia de uma reformulação nas ciências e no pensamento, desde o séc. 17 até ao séc. 19, que descreveu como a passagem da Idade Clássica para a Época Moderna. Essa investigação, ‘arqueológica’ segundo o próprio Foucault, tratou de demonstrar como as descontinuidades ocorridas no pensamento ocidental não se explicam apenas pelos progressos feitos pela ciência, alterou-se profundamente o modo de ser das coisas. Transformou-se o modelo que permite ordená-las para as converter em conhecimento, mudou o ‘sistema de positivities’ na passagem do séc. 18 para o 19.

Foucault distingue dois extremos para o saber humano. Dum lado o saber empírico, da prática quotidiana, espontânea, onde se situa a linguagem. No outro extremo do pensamento refere as teorias científicas e a reflexão filosófica (onde estaria também a teoria da arquitectura).

¹¹⁸ Identifica Gottfried Semper (1803-1879) como um dos teóricos de influência positivista, mas refere também Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), e August Choisy (Histoire de l'Architecture, 1899). Os positivistas seguem a metodologia iniciada em França por René Descartes, e continuada por August Conte.

Os ‘antimaquinistas’ personificam a reacção à industrialização que se instalava em Inglaterra, e são Augustus Welby Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896).

¹¹⁹ ‘Les mots et les choses, une archeologie des sciences humaines’, Michel Foucault (1926-1984)

A interpretação e a reflexão teórica procuram a existência de uma ordem geral que identifique as leis que regulam a mudança, mas na verdade é o saber empírico, espontâneo, que condiciona a nossa percepção, a nossa prática e a nossa compreensão da realidade. Desse modo, a reflexão filosófica e a construção da teoria está condicionada pelo código elementar da linguagem.

A análise de Foucault pretendia demonstrar como durante toda a idade clássica existia uma coerência natural entre o plano da teoria e o plano da linguagem, o modo como se comunica e se representa a realidade. E explica a passagem para a era moderna como um processo de reformulação da linguagem.

É essa reformulação que permite ao pensamento humano deslocar-se dos extremos para um espaço intermédio. Que, embora mais obscuro e confuso, permite provocar uma primeira distância em relação ao empirismo que ordena os códigos elementares (ie, linguagem), e interrompe o automatismo de se deixar atravessar passivamente por eles.¹²⁰

“É impossível, hoje escrever um Tratado de Arquitectura, uma vez que é impossível ordenar de modo hierárquico e homogéneo os conhecimentos técnicos em permanente inovação”, diz Solà-Morales (1988)¹²¹.

Não existe ‘um’ saber, histórico, científico ou técnico. O positivismo deu lugar à narração, o domínio sobre as condições materiais da realidade deu lugar a ‘microhistórias’, e ao surgimento de um novo ‘subjectivismo’.

Não há apenas uma interpretação mas muitas, as imagens sucedem-se como fragmentos de sistemas diferentes, sem um encadeamento estruturado, segundo alguma ordem que não seja a própria vida, isto é, a ‘experiência’ e a ‘narrativa’.

Na cultura ocidental contemporânea, os modelos de pensamento estão em permanente revisão. O que caracteriza o saber não é nenhum sistema fixo, mas sim a mudança e o seu carácter provisório.

Houve um tempo em que ‘arquitectura’ podia produzir belos edifícios a partir de um saber fixo, reunido num conjunto de conhecimentos, fechado e arrumado, que não se punha em causa, era um ofício, apenas podia ser mais virtuoso ou menos, mais apurado pela experiência ou menos.

Solà-Morales fala de 2 momentos de viragem, indispensáveis para compreender a fragilidade da arquitectura contemporânea, que correspondem a duas situações de ruptura com um ‘fundamento’ universal, que abrangesse a arte, a ciência, e incluísse um programa ideológico. Essa ruptura com um sistema de referência absoluto e fixo, que incluía toda a representação da realidade acontece duas vezes, a 1ª é exactamente a revolução cultural do fim da Idade Clássica, a que F Nietzsche chamou ‘a morte de Deus’, e que podemos situar no séc. 18. A 2ª é o fim do Movimento Moderno, em meados do século 20.

Nessa altura, a desilusão em relação a uma expectativa demasiado alta do papel da arquitectura para a construção das cidades e das sociedades, obriga novamente a uma revisão, que a leva a divergir em muitas vias, experimentais, inseguras, frágeis no plano cultural e teórico, e frágeis no plano formal da linguagem,

Numa situação em que cada arquitectura tem uma história diferente, e portanto tem um propósito singular, que não é imediato, o edifício precisa de ser compreendido, e precisa de ser explicado.

A arquitectura (contemporânea) precisa da Crítica para ser entendida.

¹²⁰ “liberta-se o bastante, para verificar que essas ordens talvez não sejam as únicas possíveis, nem as melhores de maneira que se encontra diante do facto bruto de que há, sob as suas ordens espontâneas... uma ordem” (M Foucault, prefácio)

¹²¹ ‘Sadomasoquismo, Crítica e Prática’

Bibliografia

Bibliografia Específica

Choay, Françoise – ‘A Regra e o Modelo’, Editora Perspectiva, São Paulo, 1985. Título original, ‘La Règle et le Modèle – Sur la Théorie de l’Architecture et d’Urbanisme’, 1980.

Lyotard, Jean-François – ‘A Condição Pós-Moderna’, Editora Gradiva, Lisboa, 2003 (3ª edição). Título original, ‘La Condition Postmoderne’, Editions de Minuit.

Lyotard, Jean-François – ‘O Pós-Moderno Explicado às Crianças – Correspondência 1982-1985’, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987. Título original, ‘Le Postmoderne Expliqué aux Enfants’, Éditions Galilée, 1986.

Rossi, Aldo – ‘La Arquitectura de la Ciudad’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982. Título original, ‘L’Architettura della città’, Milão.

Solà-Morales, Ignasi – ‘Diferencias, Topografía de la Arquitectura Contemporánea’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Vitrúvio (Marco Vitrúvio Polião) – ‘Os Dez Livros de Arquitectura’, traduzido por Maria Helena Rua, Edição do Departamento de Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico, Lisboa, 1998.

Bibliografia Específica

Artigos

Argan, Giulio Carlo – ‘On the Typology of Architecture’, 1962.
(versão consultada em) ‘Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory 1965-95’, Kate Nesbitt, editor, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

Colquhoun, Alan – ‘Typology and Design Method’, 1967, publicado inicialmente em Inglaterra, na revista ‘Arena’.
(versão consultada em) ‘Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory 1965-95’, Kate Nesbitt, editor, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

Moneo, Rafael – ‘Aldo Rossi, The Idea of Architecture and Modena Cemetery’, 1973.
(versão consultada em) ‘Oppositions, reader. Selected Readings, 1973-1984’, Edited by Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

Quincy, Quatremère de – ‘Type’, ‘Architecture, Encyclopédie Méthodique’, Paris, 1788-1823, (vol. 3, 1823).
(consultado também em) ‘Oppositions, reader. Selected Readings, 1973-1984’, Edited by Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

Vidler, Anthony – ‘The Third Typology’, Editorial da revista ‘Oppositions’ nr 7, Inverno de 1977, (‘Expanded in Rational Architecture: The Reconstruction of the European City, 1978’).
(versão consultada em) ‘Architecture Theory, since 1968’, Edited by K Michael Hays, 1998. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Vidler, Anthony – ‘Introdução, ‘Type, Quatremère de Quincy’, documento’.
‘Oppositions, reader. Selected Readings, 1973-1984’, Edited by Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

Bibliografia Genérica

Arquitectura e Arte

Alves Costa, Alexandre – ‘Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa, e Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa’, Faup Publicações, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995

Artigas, Vilanova – ‘Caminhos da Arquitectura’, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1999.

Benevolo, Leonardo – ‘Introducción a la Arquitectura’, Celeste Ediciones, Madrid, 1992. Título original, ‘Introduzione all’Architettura’, Roma 1960.

Durand, Jean Nicolas Louis – ‘Précis of the Lectures on Architecture’, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2000. Título original, ‘Précis des Leçons d’Architecture données à l’Ecole Royale Polytechnique’, Paris, 1802-1805.

Fichet, Françoise – ‘La Théorie Architecturale à l’Âge Classique, Essai d’Anthologie Critique’, Pierre Mardaga, Éditeur, Bruxelles, 1979.

Fusco, Renato de – ‘Historia de la Arquitectura Contemporánea’, Celeste Ediciones, Madrid, 1992. Título original, ‘Storia dell’Architettura Contemporanea’, Roma, 1975.

Giedion, Siegfried – ‘Espacio, Tiempo y Arquitectura. El Futuro de una Nueva Tradición’, Editorial Dossat, Madrid, 1979. Título original, ‘Space, Time and Architecture’, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1940.

Gombrich, Ernst H. – ‘The Story of Art’, Phaidon, Londres, 1950.

Hitchcock, Henry-Russel – ‘Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries’, Yale University Press, New Haven and London, First published by Penguin Books, 1958.

Hitchcock, Henry-Russel com Philip Johnson – ‘El Estilo Internacional, Arquitectura desde 1922’, Murcia, 1984. Título original, ‘The International Style, Architecture Since 1922’, 1932.

Kaufmann, Emil – ‘De Ledoux a Le Corbusier, Origen y desarrollo de la Arquitectura Autónoma’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982. Título original, ‘Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der Autonomien Arkitektur’, 1933.

Kruft, Hanno-Walter – ‘Historia de la Teoría de la Arquitectura’, vol. 1, ‘Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII’, vol. 2, ‘Desde el siglo XIX hasta nuestros días’, Alianza Editorial, Madrid, 1990. Título original, ‘Geschichte der Architekturtheorie’, Munique, 1985.

Laugier, Marc-Antoine – ‘Ensayo sobre la Arquitectura’, Ediciones Akal, Madrid, 1999. Título original, ‘Essai sur l’Architecture’, Paris, 1755.

Lavin, Sylvia – ‘Quatremère de Quincy, and the Invention of a Modern Language of Architecture, the MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England), 1992

Le Corbusier – ‘Maneira de Pensar o Urbanismo’, Publicações Europa-América. Título original, ‘Manière de Penser l’Urbanisme’.

Malraux, André – ‘O Museu Imaginário’, Edições 70, Lisboa, 2000. Título original, ‘Le Musée Imaginaire, Éditions Gallimard, 1965.

Montaner, Josep Maria – ‘Arquitectura y Crítica’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Montaner, Josep Maria – ‘A Modernidade Superada. Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001. Título original, ‘La Modernidad Superada, Arquitectura Arte y Pensamento de siglo XX’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Piñon, Helio – ‘Reflexión Histórica de la Arquitectura Moderna’, Ediciones Península, Barcelona, 1981.

Puppi, Lionello – ‘Andrea Palladio, Opera Completa’, Electa Editrice, Milão, 1973.

Semper, Gottfried – ‘The Four Elements of Architecture and Other Writings’, Cambridge University Press, 1989.

Summerson, John – ‘A Linguagem Clássica da Arquitectura’, Martins Fontes, Editora, São Paulo, 1982. Título original, ‘The Classical Language of Architecture’, Londres, 1963.

Summerson, John – ‘Architecture in Britain, 1530-1830’, Ninth edition published by Yale University Press 1993, First published 1953, by Penguin Books.

Tafari, Manfredo – ‘Teorías e Historia de la Arquitectura’, Celeste Ediciones, Madrid, 1997. Título original, ‘Teoria e Storia dell’Architettura’, 1968.

Tafari, Manfredo – ‘Projecto e Utopia, Arquitectura e desenvolvimento do Capitalismo’, Editorial Presença, Lisboa, 1985. Título original, ‘Progetto e Utopia’, editado a partir de um artigo publicado inicialmente na revista ‘Contropiano’, ‘Per una Critica dell’Ideologia Architecttonica’, 1969.

Tafari, Manfredo – ‘La Esfera e el Laberinto, Vanguardas y Arquitectura de Piranesi a los Años Setenta’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Título original, ‘La Sfera e il Labirinto, Vanguardie e Architettura da Piranesi agli anni 70’, Giulio Einaudi Editore, Turim, 1980.

Tavares, Domingos – ‘Da Rua Formosa à Firmeza’, Edições do curso de Arquitectura da Esbap, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1980.

Távora, Fernando – ‘Da Organização do Espaço’, Faup Publicações, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1999 (1ª edição, 1962).

Varela Gomes, Paulo – ‘A Veduta enquanto Instrumento Crítico’. (artigo) In Catálogo da exposição ‘Giovanni Battista Piranesi, Invenções, Caprichos, Architecturas, 1720-1778’, Galeria de Pintura do Rei D Luis, Lisboa, 1993.

Venturi, Lionello – ‘História da Crítica de Arte’, Edições 70, Lisboa, 1998. Título original, ‘Storia della Critica d’Arte’, Giulio Einaudi editore, Turim (publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, ‘History of Art Criticism’, 1936, E P Dutton and Co, Nova Iorque).

Vignola, Giacomo Barozzio – ‘Breve Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura’, Estar Editora, Lisboa, 2000.

Wittkower, Rudolf – ‘Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo’, Alianza Editorial, Madrid, 1995. Título original, ‘Architectural Principles in the Age of Humanism’, 1949.

Zabalbeascoa, Anaxu com Javier Rodriguez Marcos – ‘Vidas Construídas, Biografias de Arquitectos’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Zabalbeascoa, Anaxu com Javier Rodriguez Marcos – ‘Minimalismos’, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (edição em português).

Zumthor, Peter – ‘Thinking Architecture’, Birkhäuser, Publishers for Architecture, 1999.

Bibliografia Genérica Antologias

Architecture, Criticism, Ideology
Published by Princeton Architectural Press, New Jersey, 1985.

Architecture Theory, since 1968
Edited by K Michael Hays, 1998. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England). Columbia University, New York.

Oppositions, Reader
Selected Readings, from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984, Edited by Michael Hays, published by Princeton Architectural Press, New York, 1998.

Textos de Arquitectura de la Modernidad
Montaner, Josep Maria com Pere Hereu e Jordi Oliveras, Editorial Nerea, Madrid 1994.

Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-95
Kate Nesbitt, editor, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

Outra Bibliografia Genérica

Augé, Marc – ‘Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade’, Editora Bertrand, 1994. Título original, ‘Non-Lieux, Introduction à une Anthropologie de la surmodernité’, Éditions du Seuil, 1992.

Barthes, Roland – ‘Crítica e Verdade’, Edições 70, Lisboa, 1997. Título original, ‘Critique et Vérité’, Editions du Seuil, 1966.

Baudelaire, Charles – ‘O Pintor da Vida Moderna’, editora Veja, Lisboa, 1993.

Benjamin, Walter – ‘Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política’, Relógio d’Água editores, Lisboa, 1992.

Deleuze, Gilles – ‘O Mistério de Ariana’, editora Veja, Lisboa, 1996.

Deleuze, Gilles – ‘Nietzsche’, Edições 70, Lisboa, 1994. Título original ‘Nietzsche’, Presses Universitaires de France, 1965.

Deleuze, Gilles – ‘A Filosofia Crítica de Kant’, Edições 70, Lisboa, 1994. Título original, ‘La Philosophie Critique de Kant’, Presses Universitaires de France, 1963.

Foucault, Michel – ‘As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas’, Edições 70, Lisboa, 1998. Título original, ‘Les Mots et les Choses, Une Archeologie des Sciences Humaines’, Éditions Gallimard, 1966.

Gasset, José Ortega – ‘A Desumanização da Arte’, editora Veja, Lisboa, 2000 (2ª edição).

Heidegger, Martin – ‘A Origem da Obra de Arte’, Edições 70, Lisboa 1991. Título original, ‘Der Ursprung des Kunstwerks’, Frankfurt, 1977.

Heidegger, Martin – ‘Conferencias y artículos’, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. Título original, ‘Vorträge und Aufsätze’.

Lévi-Strauss, Claude – ‘Tristes Trópicos’, Edições 70, Lisboa, 1993. Título original, ‘Tristes Tropiques’, Librairie Plon, 1955.

Lourenço, Eduardo – ‘O Espelho Imaginário, Pintura, Anti-pintura, Não-pintura’, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996 (2ª edição).