

Pedro Paulo Palazzo de Almeida

« **BELO E MAJESTOSO** »

Louvre: Fachada Oriental

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Tese de Doutorado
Orientador: Prof. Dr. Flávio René Kothe

Brasília 2010

PALAZZO DE ALMEIDA, Pedro Paulo
« Belo e Majestoso » Louvre: Fachada Oriental. Tese de Doutorado.
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2010.

CDU 725.17 (443.6)

Termo de aprovação

Pedro Paulo Palazzo de Almeida

« Belo e Majestoso » Louvre: Fachada Oriental

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Universidade de Brasília. Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Linha de pesquisa: Estética e Semiótica

Tese defendida em 16 de julho de 2010 perante a banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. Flávio René Kothe (Orientador)

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof.^a Dr.^a Sylvia Ficher

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

FAU-UFRGS, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura

Prof. Dr. Paulo Castilho

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof. Dr. Nelson Gomes

IH-UnB, Departamento de Filosofia

Para
Paulo Roberto de Almeida
José Truda Palazzo (in memoriam)
Modelos de perseverança, dedicação e ética acadêmica

Agradecimentos

O autor agradece às pessoas e instituições a seguir, sem as quais esta tese não teria sido possível.

Professor Dr. Flávio René Kothe, pela dedicação e argúcia nas orientações.

Professora Dr.^a Sylvia Ficher, pela co-orientação do conteúdo historiográfico desta tese. Prof. Dr. Estevão Chaves de Rezende Martins pelas valiosas sugestões oferecidas no exame de qualificação.

Professor Dr. Claude Mignot (Université de Paris IV-Sorbonne/Centre André Chastel pour l'Histoire de l'Art), pela orientação e assistência acadêmica durante o estágio em Paris.

CAPES pela concessão de bolsa no Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (“doutorado sanduíche”), que permitiu a realização de parte desta pesquisa em Paris.

Dr.^a Inês Machado Salim, diretora da Maison du Brésil na Cité internationale universitaire de Paris, e vizinhos e amigos em Paris, João, Yara, Marina, Rodrigues, Lívia, pelo amparo e companheirismo durante o estágio.

Cabinet des Dessins du Musée du Louvre e Cabinet des Arts Graphiques du Musée Carnavalet por terem facultado o acesso a desenhos e estampas imprescindíveis para a documentação desta pesquisa.

Tânia, Luciana, Hiatiane, Ana Flávia, Juliana e demais colegas docentes dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores do Unieuro, pela amizade e apoio.

Mãe, pai, Juliana, Máira, pelo apoio intelectual, material e emocional, por ouvirem as minhas queixas e me aconselharem durante todo o curso de doutorado.

*Ainsi les humbles toits de nos premiers ayeux,
Couverts negligement de joncs & de glayeux,
N'eurent rien de pareil en leur Architecture,
A nos riches Palais d'eternelle structure :
Ainsi le jeune chesne en son âge naissant,
Ne se peut comparer au chesne vieillissant
Qui jettant sur la terre un spacieux ombrage
Avoisine le ciel de son vaste branchage.*

Charles Perrault, 1683

Resumo

Esta tese faz uma revisão crítica dos textos históricos sobre a fachada oriental do Louvre. Preenche-se com isso uma lacuna significativa na historiografia da arquitetura clássica, construindo um instrumental metodológico de análise crítica dos relatos históricos. Propõe-se aqui a tese de que em se tratando da definição do caráter arquitetônico e da noção de grandeza do monumento, as atribuições e as representações historiográficas são construídas a partir de elementos formais diversos daqueles considerados mais importantes na época da concepção e construção da obra arquitetônica.

Consideram-se três ciclos históricos na construção dos relatos sobre o Louvre: o primeiro, de 1852 até 1926, caracteriza-se por um interesse operativo em definir, a partir do exemplo histórico, critérios para a prática da arquitetura clássica; o segundo, de 1924 a 1964, é marcado por uma preocupação em determinar características culturais mais amplas a partir de valores atribuídos da arquitetura nacional; o terceiro, de 1964 até os dias atuais, aprofunda-se em pesquisas arqueológicas e documentais, deixando de lado os olhares globais lançados nos períodos anteriores.

Résumé

Cette thèse entreprend de combler une lacune dans l'historiographie de l'architecture classique, en proposant une révision critique des récits historiques sur la façade orientale du Louvre. Nous établissons ici un cadre de référence méthodologique pour l'analyse critique des textes. Ainsi armés, nous avançons la thèse qu'à propos de la définition du caractère architectural ainsi que de la notion de grandeur du monument, les attributions et représentations historiques ont été élaborées à partir d'éléments et de données différents de ceux auxquels les contemporains de l'ouvrage attachaient le plus d'importance.

Nous avons pris en compte trois cycles historiques dans la formation de récits sur le Louvre : le premier, de 1852 jusqu'à 1926, présente un intérêt opératif à définir d'après le modèle historique un critère pour la pratique architecturale classique ; le deuxième, de 1924 à 1964, se préoccupe de déterminer les caractéristiques culturelles générales à partir de valeurs imprimées sur l'architecture nationale ; le troisième cycle, de 1964 à nos jours, s'approfondit sur des recherches archéologiques et documentaires, laissant de côté les regards globaux portés par les périodes précédentes.

Lista de Figuras

<i>Figura 1 Fachada oriental do Louvre</i> <i>Atribuída a Claude Perrault, Louis Le Vau, François Le Vau ou François d'Orbay</i> <i>1667–1676</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>		<i>Figura 8 Evolução histórica do Louvre</i> <i>Adaptado de Arnaud Gaillard</i>	125
<i>Figura 2 The New York Times Building</i> <i>Renzo Piano Building Workshop, 2009</i> <i>Fotografia: Paul Stocker, 29/05/2009</i>	25	<i>Figura 10 Louvre, ala oeste, fachada sobre a Cour Carrée</i> <i>Pierre Lescot (arquitetura) e Jean Goujon (escultura), 1542–1555</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	126
<i>Figura 3 Les heureux hasards de la balançoire</i> <i>Jean-Honoré Fragonard, 1767</i>	87	<i>Figura 11 Afresco de Toussaint Dubreuil no palácio de Fontainebleau</i> <i>mostrando o Louvre com a Cour Carrée ampliada</i> <i>Fonte: Adolphe Berty. Histoire générale de Paris, apud Gargiani, Idea e</i> <i>costruzione del Louvre, op. cit.</i>	129
<i>Figura 4 Protrait de Madame Récamier</i> <i>Jacques-Louis David, 1800</i>	89	<i>Figura 12 Projeto de Louis Le Vau para o Louvre, 1660</i> <i>dito Esquema I, Plan de la Paix</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 21</i>	133
<i>Figura 5 Implantação do Louvre no século XVIII</i> <i>Fonte: Jacques-François Blondel, Architecture française, v. 4</i>	118	<i>Figura 13 Pavillon de Beauvais, fachada norte do Louvre</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	135
<i>Figura 6 Mapa de Paris em 1223, mostrando o Louvre a oeste da muralha.</i> <i>Fonte: Bibliothèque nationale de France 07710747</i>	121	<i>Figura 14 Projeto de Antoine-Léonor Houdin para o Louvre</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>	137
<i>Figura 7 Louvre no século XV</i> <i>Iluminura das Très riches heures du Duc de Berry</i> <i>Fonte: Musée Condé, Chantilly</i>	123	<i>Figura 15 Primeiro projeto de Bernini para o Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 4</i>	139

<i>Figura 16 Fachada do segundo projeto de Bernini para o Louvre, 1664</i> <i>Fonte: columbia.edu</i>	141	<i>Figura 23 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Atelier de Louis Le Vau, desenhado por François d'Orbay, primavera de 1667</i> <i>Fonte: Archives Nationales O¹ 1667⁴ n. 88</i>	161
<i>Figura 17 Projeto de Pietro da Cortona para a fachada oriental do Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 16</i>	143	<i>Figura 24 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Charles Le Brun, primavera de 1667</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 27641</i>	163
<i>Figura 18 Projeto de Carlo Rainaldi para a fachada oriental do Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 10</i>	145	<i>Figura 25 Desenho para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Louis Le Vau, 1667</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 26077</i>	165
<i>Figura 19 Fachada oriental do último projeto de Bernini para o Louvre, 1665</i> <i>Gravura de Jean Marot</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>	147	<i>Figura 26 Palácio de Versalhes, Cour de Marbre</i> <i>Fotografia do autor, dezembro de 2009</i>	167
<i>Figura 20 O primeiro dia</i> <i>William Blake, 1794</i>	155	<i>Figura 27 Reconstituição da fachada do Esquema Vb para o Louvre</i> <i>Louis Le Vau, 1664</i> <i>Fonte: Trevor K. Gould, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	169
<i>Figura 21 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>François Le Vau, 1662–1664 ou 1668</i> <i>Fonte: Stockholm Nationalmuseum CC 1, apud Berger, The Palace of the Sun, op. cit.</i>	157	<i>Figura 28 Colunata do Louvre, detalhe</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	171
<i>Figura 22 Palácio de Apolo</i> <i>Desenho preparatório para a cúpula do castelo de Vaux-le-Vicomte</i> <i>Charles Le Brun, finais da década de 1650</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 29638, apud Berger, The Palace of the Sun, op. cit.</i>	159	<i>Figura 29 Fachada da Cour Carrée do Louvre</i> <i>Detalhe da Figura 10, p. 125</i>	173

<i>Figura 30 Louvre, Grande Galeria da Rue de Rivoli Charles Percier e Pierre-Léonard Fontaine, 1806–1810 Réplica da Grande Galerie du bord de l'eau, por Jacques Androuet du Cerceau, 1605–1610 (demolida) Fotografia do autor, julho de 2008</i>		
<i>Figura 31 Sala das cariátides, detalhe Jacques Lemercier, 1624–1642 Fotografia do autor, julho de 2009</i>		
<i>Figura 32 Guichê do Pavillon de l'Horloge Jacques Lemercier, 1624–1642 Fotografia do autor, julho de 2009</i>		
<i>Figura 33 Château de Blois, ala Gaston d'Orléans François Mansart, 1635–1638 Fotografia de Christophe Finot, julho de 2005</i>		
<i>Figura 34 Cúpula da basílica de São Pedro, Roma Michelangelo Buonarroti, 1546–1590 Fotografia: F. Czarnowski, março de 2010</i>		
<i>Figura 35 Projeto de praça para o Carrusel do Louvre inspirada na colunata da Praça de São Pedro Fonte: Réunion des Musées Nationaux</i>		
<i>Figura 36 Les massacres du Triumvirat Antoine Caron, 1566 Fonte: Musée du Louvre, RF 1939-28</i>		
	<i>Figura 37 Fachada oriental do Louvre Separata de um manual de geometria do século XVII Fonte: Musée Carnavalet</i>	189
175	<i>Figura 38 Fachada oriental do Louvre Separata de um manual de geometria do século XVII Fonte: Musée Carnavalet</i>	191
177	<i>Figura 39 Saint-Gervais Salomon de Brosse, 1616 Fotografia do autor, julho de 2008</i>	193
179	<i>Figura 40 Entrée d'Alexandre dans Babylone, ou Le Triomphe d'Alexandre Charles Le Brun, 1665 Fonte: Musée du Louvre Inv. 2898 (fotografia do autor)</i>	195
181	<i>Figura 41 Paysage composé avec ruines antiques Pierre Patel, c. 1646–1647 Fonte: Musée du Louvre Inv. 7128 (fotografia do autor)</i>	197
183	<i>Figura 42 Louvre, Esquema IV, planta do pavimento térreo Atelier de Louis Le Vau, 1663 Fonte: Recueil du Louvre I, 5</i>	199
185	<i>Figura 43 Fachada sul do Louvre antes da construção da fachada oriental Louis Le Vau, 1661. Gravura de Jean Marot Fonte: Musée Carnavalet</i>	201
187		

<i>Figura 44 Ala oeste do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée Pierre Lescot e Jean Goujon (1542–1555) Jacques Lemercier (1624–1642) Fotografia do autor, julho de 2009</i>	203	<i>Figura 51 Ala oriental do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée Claude Perrault ou François d'Orbay, 1674–1676 Fotografia do autor, agosto de 2008</i>	221
<i>Figura 45 Corte da ala oriental do Louvre Atelier de Louis Le Vau, 1663 Fonte: Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	205	<i>Figura 52 Grande Galerie du bord de l'eau Hector Lefuel, 1861–1864 Fotografia do autor, agosto de 2008 Confrontar com a Figura 29, p. 175</i>	223
<i>Figura 46 Fachada oriental, Esquema VI Atelier de Louis Le Vau, 1665 Fonte: Bibliothèque Nationale, Estampes, Va 440 64C 24615</i>	207	<i>Figura 53 Arc de Triomphe de la Porte Saint-Denis François Blondel, 1672 Fotografia do autor, agosto de 2008</i>	225
<i>Figura 47 Busto de Luís XIV Gianlorenzo Bernini, 1665 Fotografia do autor, dezembro de 2009</i>	213	<i>Figura 54 Projeto para a fachada oriental do Louvre François Mansart, 1664 ou 1665 Fonte: Bibliothèque nationale de France, Estampes Va 440, Fonds de Cotte 961/1, cliché H 187 056, apud Claude Mignot e Jean-Pierre Babelon (orgs.). François Mansart : le génie de l'architecture. Paris: Gallimard, 1998. 237</i>	237
<i>Figura 48 Vista do palácio das Tulherias Litografia, c. 1868 Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division LC- USZ62-117045</i>	214	<i>Figura 55 Jean Goujon et Philibert Delorme cherchant la cour du Louvre Litografia do século XIX Fonte: Musée Carnavalet</i>	247
<i>Figura 49 Colunata do Louvre, vista interior da ala norte Fotografia do autor, julho de 2009</i>	217	<i>Figura 56 Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como executada e o Esquema VIIIA Fotomontagem do autor a partir de gravura do século XVIII (Musée Carnavalet) e Figura 24, p. 165</i>	269
<i>Figura 50 Reinaldo e Armida Domenichino (Domenico Zampieri), c. 1620–1621 Fonte: Musée du Louvre Inv. 798</i>	219		

<i>Figura 57 Medalha cunhada em 1667 comemorando o projeto do Louvre</i> <i>Fonte: Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Série Royale</i> <i>n.º 679, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	271
<i>Figura 58 Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como</i> <i>executada e o último projeto de Bernini</i> <i>Fotomontagem do autor</i>	273
<i>Figura 59 Palazzo Caprini</i> <i>Donato Bramante, 1512</i> <i>Gravura de Antoine Lafréry, século XVI</i>	275
<i>Figura 60 Tempietto di San Pietro in Montorio</i> <i>Donato Bramante, 1502</i> <i>Fotografia do autor, fevereiro de 2004</i>	277
<i>Figura 61 Pirâmide do Louvre</i> <i>Parte do projeto “Grand Louvre”</i> <i>Jeoh Ming Pei, 1983–1989</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	279
<i>Figura 62 Fachada oriental do Louvre</i> <i>Gravura de Jean Marot</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>	281

Sumário

Introdução	23	1. <i>Historicismo e historiografia</i>	41
1. <i>Problemática</i>	23	1.1. <i>Historiografia clássica e consciência histórica</i>	42
2. <i>Objetivos</i>	28	1.2. <i>Progresso histórico</i>	47
3. <i>Justificativa</i>	29	2. <i>Consciência da historicidade na arte</i>	47
<i>História da historiografia</i>	30	2.1. <i>Instrumentalização da modernidade</i>	51
4. <i>Metodologia</i>	32	2.2. <i>Moralidade historicista</i>	57
4.1. <i>Referencial teórico</i>	33	<i>Arte heróica</i>	60
4.2. <i>Critérios e perspectivas</i>	33	3. <i>Historicismo na arquitetura</i>	66
<i>Abordagens temáticas</i>	35	3.1. <i>Arte e religião</i>	68
4.3. <i>Estrutura do trabalho</i>	37	3.2. <i>Arquitetura e historicismo</i>	72
Parte I		<i>Arte e liberdade em Hegel</i>	72
Fundamentação Teórica e Histórica	39	<i>Arquitetura e historicismo</i>	73
Capítulo 1			
Historicismo na Arte	41		

Capítulo 2			
Maneirismo e Teleologia	79	2. O Louvre antes de Luís XIV	122
1. Maneirismo e historicismo	79	2.1. Idade Média e Renascimento	122
<i>Historicismo e racionalismo</i>	80	<i>Reformas de Francisco I e Henrique II</i>	124
1.1. Regra artística e historicismo	81	2.2. O grand dessein do século XVII	126
1.2. Regra artística e racionalismo	90	<i>Reinado de Luís XIV</i>	129
<i>Baumgarten</i>	95	3. Desenvolvimento da fachada oriental	134
2. Arquitetura comparada	98	3.1. Projetos encomendados por Colbert	134
2.1. Comparação e discurso	100	<i>Participação dos irmãos Perrault</i>	134
2.2. Intertextualidade	104	<i>Imposições de Colbert em 1664</i>	136
Capítulo 3		<i>Apogeu e queda do Louvre de Bernini</i>	138
Contexto Histórico	111	3.2. Querela dos Antigos e dos Modernos	143
1. Classicismo e academicismo	111		
1.1. Autoridade e gosto estético	112	Parte II	
<i>Grandeza e autoridade</i>	112	Estudo Histórico	151
1.2. Interesse histórico nos séculos XIX e XX	116	Capítulo 4	
		Atribuição e Caracterização	153
		1. Historicismo e escolha artística	153

1.1. <i>Momentos de criação</i>	154	Capítulo 5	
1.2. <i>Invenção ou originalidade</i>	161	Historiografia do Gosto	211
<i>Conceito de criação arquitetônica</i>	164	1. <i>Nacionalismos artísticos</i>	211
<i>Conceito clássico de invenção</i>	168	1.1. <i>Nacionalismo seletivo</i>	216
<i>Conceito de invenção e o projeto clássico</i>	170	<i>Estilo nacional</i>	218
2. <i>Querelas de atribuição entre documentos escritos e análise estilística</i>	172	1.2. <i>Políticas de alteridade</i>	225
2.1. <i>As escolhas reais de 1667</i>	176	<i>Papel da historiografia germânica</i>	228
<i>Interpretação das fontes existentes</i>	178	<i>Projeções nacionalistas</i>	229
<i>Os projetos apresentados ao rei</i>	181	2. <i>Gênese mítica do classicismo francês</i>	230
2.2. <i>Em busca do projeto original de Claude Perrault</i>	184	2.1. <i>Reconstrução do classicismo</i>	231
<i>Ordem pseudo-sístila e a Querela da colonata</i>	187	<i>Conformidade teleológica</i>	233
3. <i>Vieses da historiografia moderna</i>	197	2.2. <i>Construindo a oposição entre clássico e barroco</i>	234
3.1. <i>Repercussões da preservação patrimonial</i>	198	<i>Autonomia projetual francesa</i>	237
<i>Especulações sobre projetos perdidos</i>	203	<i>Ambigüidades estéticas</i>	241
3.2. <i>Convergências entre os projetos de 1667</i>	205	3. <i>Filha pródiga do classicismo</i>	244
		3.1. <i>Um caso excepcional</i>	247

3.2. <i>Idealidade estética</i>	249
<i>Historiografia operativa</i>	252
Capítulo 6	
Iconografia da Grandeza	255
1. <i>Proporções como elo perdido da historiografia</i>	256
1.1. <i>Declínio da teoria das proporções</i>	260
1.2. <i>Temas de composição</i>	262
2. <i>Historicizar normas</i>	263
2.1. <i>Limites para a pertinência dos temas de composição</i>	263
2.2. <i>Regimes de evidência, proporções e caráter</i>	267
3. <i>Monumentalidade do Estado burocrático</i>	272
3.1. <i>Sacralização da estética palaciana</i>	272
<i>Estética e autoridade</i>	273
<i>Caráter palaciano</i>	279
3.2. <i>Visões da grandeza: Príncipe heróico e Estado burocrático</i>	284
Conclusão	289

Referências Bibliográficas	299
1. <i>Obras do século XVII</i>	299
2. <i>Historiografia sobre o Louvre</i>	300
3. <i>Bibliografia geral</i>	303

Introdução

A fortuna crítica de um personagem histórico pode por vezes atingir um tal patamar, que escrever a sua história é abordar apenas uma pequena parte da sua existência. Após algum tempo, a historiografia torna-se igualmente significativa como objeto de pesquisa. Um desses “personagens” da história da arquitetura é a fachada oriental do Louvre (Figura 1), com sua famosa colunata formada por colunas coríntias emparelhadas, construída no reinado de Luís XIV para ser a entrada monumental daquela que era ainda a residência real, antes da mudança da corte para Versalhes. Sob essa perspectiva abordou-se aqui a análise desse monumento enquanto estudo das suas representações na crítica e na história da arquitetura ao longo do último século e meio.

A fachada oriental do Louvre é um dos ícones mais marcantes da arquitetura clássica francesa. Em incontáveis relatos ela representa a reunião das características essenciais do “classicismo” na França; em outros, principalmente no século XIX, ela traduz vícios e abusos de concepção. O

labirinto de qualificativos e juízos emitidos acerca do Louvre em geral e do seu frontispício monumental em particular, mormente pelos historiadores e críticos franceses deve ser avaliado criticamente, à luz de referenciais teóricos explícitos.

1. Problemática

Esta pesquisa oferece uma perspectiva diferenciada diante da fachada oriental do Louvre. Um relato descritivo desse monumento ou do seu processo de formação, perdendo-se no já vasto acervo de relatos descritivos existentes, dificilmente poderia ser considerado original. Por outro lado, os estudos existentes se apresentam invariavelmente como olhares pretensamente objetivos sobre o tema. Mais ainda, os diversos autores consideram suas fontes nesse acervo, independentemente da época de sua produção, unicamente do ponto de vista dessa pretensa objetividade.

A complexidade e a riqueza de interpretações que uma obra de arte pode ensejar é tamanha que nenhuma análise, por mais exaustiva que seja, poderá ser considerada “definitiva” — assim como nenhum número de análises exaustivas seria capaz de exaurir ou substituir a experiência direta da obra pelo sujeito¹. Por isso, considerar os olhares historiográficos como visões pretensamente objetivas sobre a obra arquitetônica não parece cientificamente prudente, e apenas oculta as vicissitudes históricas dessas visões.

Seguindo essa linha de raciocínio, a presente pesquisa visa a suprir a inexistência de uma avaliação simultaneamente crítica e histórica dos relatos sobre a fachada principal do Louvre. A relevância dessa abordagem se dá por dois lados. Primeiramente, pelo lado da *originalidade*, porque não existe nenhum estudo histórico analisando os diferentes olhares historiográficos sobre o Louvre, muito menos algum mostrando as diversas representações

¹ Faz-se aqui essa afirmação instando o leitor a comprová-la por experiência própria. Não obstante a aparente transparência dessa proposição, é curioso notar que o arquiteto e professor de história da arquitetura John Hancock afirma o inverso — mas não necessariamente contrário: “even real experience can never do justice to the *history* of the place visited.” John E. Hancock. *Architecture and Its History: Past Futures and Future Pasts* *Journal of Architectural Education*. v. 36, n. 1: Fall, 1982, p. 30.

e os juízos — morais, políticos e estéticos — acerca da fachada oriental ao longo do tempo. Na historiografia desse monumento arquitetônico, as fontes são levantadas unicamente no intuito de testar a veracidade objetiva de determinadas atribuições e reconstituições. Na presente pesquisa, ao contrário, apresenta-se a importância capital que tem essa diversidade de olhares na construção das representações históricas da fachada oriental do Louvre e, em particular, naquilo que os críticos e historiadores selecionam como aspectos característicos dessa obra.

Depreende-se daí o segundo lado da problemática desta pesquisa, de *alcance teórico geral*: mostrar como essa diversidade de olhares históricos afeta a construção historiográfica da imagem da fachada oriental do Louvre. Com isso, propõe-se aqui a tese de que *em se tratando da definição do caráter arquitetônico e da noção de grandeza do monumento, as atribuições e as representações historiográficas são construídas a partir de elementos formais diversos daqueles considerados mais importantes na época da concepção e construção da obra arquitetônica*.

Não se pretende com esse enfoque hierarquizar as intenções da produção da obra e os interesses da sua recepção em favor de uns ou outros.



Figura 1

*Fachada oriental do Louvre
Atribuída a Claude Perrault, Louis Le Vau, François Le Vau ou François d'Orbay
1667-1676
Fotografia do autor, julho de 2009*

Todavia, para além da preocupação teórica em distinguir os olhares dos diferentes momentos históricos, há a oportunidade de se compreender melhor a obra por intermédio da reavaliação crítica das suas imagens constituídas pela historiografia. Por isso mesmo, a ênfase dada nessa problemática ao *corpus* de estudos historiográficos existentes não pode excluir uma leitura direta da obra: é essa leitura que valida, em última análise, os juízos emitidos nesta pesquisa acerca dos olhares históricos estudados. Atenta-se em particular para aquelas interpretações históricas que *não* se sustentam diante da confrontação com a obra construída ou com os projetos, uma vez que as situações em que a coerência de um sistema interpretativo é tanto mais perceptível quanto esse sistema pretere os fatos em favor da teoria.

A constituição de um farto acervo de relatos históricos ao longo do período em questão mostra a importância que tem para a posteridade o empreendimento artístico e político de construção do frontispício monumental para a residência política de Luís XIV. A data de 1852 escolhida para marco inicial deste estudo sustenta-se em dois aspectos significativos: primeiro, é o marco inaugural dos projetos de Napoleão III para a conclusão do Louvre, estimulando o surgimento de alguns textos históricos

com nítido caráter operativo; em segundo lugar, esses textos são tributários da preocupação com a história nacional estabelecida a partir da obra de Michelet.

Como já foi notado, o *corpus* de estudos sobre a arquitetura do Louvre tende a concentrar-se no mérito do conteúdo das fontes citadas, considerando-as como olhares objetivos e a-históricos em vez de situá-las historicamente. Há que se reconhecer um mérito relativo a tal atitude. É sinal de respeito para com os precursores tratar com eles de igual para igual, e submeter o conteúdo das fontes ao escrutínio científico da atualidade, sem determinar a sua validade *a priori* pela antigüidade ou novidade dos textos. Todavia, esse olhar aproximado ao extremo para com as fontes bibliográficas, desconsiderando o contexto histórico, dissimula uma lacuna significativa na análise das mesmas e, conseqüentemente, no modo como elas ajudam a compreender a obra. De fato, o conhecido alerta reiterado pelo historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864–1945) já em 1913, de que não existiria visão objetiva² vale tanto para a *produção* da obra de

2 [... es ein objektives Sehen nicht gäbe ...] Heinrich Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* 10. ed. Basel:

arte quanto para a *pesquisa* histórica sobre esta. Sem negar à pesquisa em história da arte, evidentemente, a construção de conhecimentos relevantes e duradouros sobre o seu objeto, é forçoso reconhecer a influência da historicidade da própria pesquisa sobre o conhecimento resultante.

Entretanto, a atitude oposta é dominante na historiografia da arquitetura, em que pesem as revisões teóricas operadas por autores anglo-saxões, especialmente no âmbito da reflexão sobre a arquitetura moderna. John Summerson, Alan Colquhoun e David Watkin se destacam por abordar, sob perspectivas diversas, as vicissitudes históricas da própria atividade historiográfica europeia nos séculos XIX e XX.³ De qualquer modo, Hancock nota que a historiografia da arquitetura tem sido gradualmente abarcada pelo campo disciplinar da história da arte, ganhando “uma

Benno Schwabe, 1948 (1915), p. 11.

³ Ver em especial Alan Colquhoun. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* In: Alan Colquhoun. *Três tipos de historicismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 253. (Modernity and the Classical Tradition); John Summerson. *The Mischievous Analogy* In: *Heavenly Mansions* New York: Norton, 1963, p. 195-218 (1948); David Watkin. *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles* Bruxelas: Mardaga, 1979 (Oxford: Clarendon, 1977).

capacidade extremamente avançada para perceber o detalhe, documentar a cronologia, e atribuir autoria”, mas reciprocamente tornando-se “menos preocupada com interpretações inteiramente arquitetônicas das obras — concentrando-se ao contrário em questões formais e estilísticas”⁴. A ansiedade com a dissociação entre produção e pesquisa é um tema constante no discurso anglo-americano⁵, mas tem reflexo mínimo justamente no campo

⁴ [... an extremely advanced capacity to discern detail, document chronology, and attribute authorship ... less concerned with wholly architectural interpretations of the works—concentrating instead on formal and stylistic issues ...] Hancock, *Architecture and Its History: Past Futures and Future Pasts*, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Ver, além dos autores já citados, Stanford Anderson. *Architectural History in Schools of Architecture* *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3: *Architectural History 1999/2000*, Sep., 1999, p. 282–290 ; Mark Jarzombek. *The Crisis of Interdisciplinary Historiography* *Journal of Architectural Education (1984-)*. v. 44, n. 3: May, 1991, p. 150–155 ; Mark Jarzombek. *The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History* *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3, *Architectural History 1999/2000*: 1999-09-01, p. 488–493 ; Alina A. Payne. *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue* *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3, *Architectural History 1999/2000*: 1999-09-01, p. 292–299 ; Katherine Fischer Taylor. *Architecture’s Place in Art History: Art or Adjunct?* *The Art Bulletin*. v. 83, n. 2: 2001-06-01, p. 342–346 ; Alexander Tzonis e Liane

da pesquisa em história da arquitetura mesmo nesse universo discursivo, e não é diferente no caso da historiografia sobre o Louvre, quer se fale nos autores ingleses, americanos ou franceses que compõem a maior parte da bibliografia avaliada aqui.

2. *Objetivos*

A abordagem da recepção impõe uma dupla perspectiva no tratamento do tema. De um lado não é possível ignorar a historicidade das leituras críticas que são o objeto deste estudo. Por outro lado, o caráter da pesquisa impõe dificuldades peculiares. Um estudo meta-histórico navega por entre diversos momentos distintos: a época do evento original — o projeto e a construção da fachada oriental do Louvre —, o presente do autor, e os das narrativas históricas construídas sobre o evento. São várias as visões de

mundo que se encontram, e nessa malha intertextual percebe-se rapidamente um obstáculo imposto a uma “transparência” do discurso histórico.

A arte produzida no reinado de Luís XIV já apresenta o seu próprio conteúdo de propaganda ideológica, e a este agregam-se as ideologias que acompanham os relatos históricos. Como nas tragédias encenadas para o rei Sol, o discurso historiográfico é feito de ênfases e omissões portentosas. Sem pretender resolver aprioristicamente a temática, impõe-se estabelecer um marco teórico de referência para guiar a observação.

Assim, define-se o objetivo da pesquisa como sendo o estudo dos olhares historiográficos sobre a fachada oriental do Louvre, e em particular sobre o desenvolvimento do projeto da colunata, abordagem original no que diz respeito à história da arquitetura. Ademais, considera-se a questão exposta na problemática acerca do alcance teórico geral da pesquisa, mostrando como esses olhares históricos são diversos daqueles que orientaram a produção da fachada, evidenciando assim que a interpretação da própria obra nunca é imediata e espontânea nem, portanto, dotada de uma legitimidade intrínseca.

Estudam-se, nesta pesquisa, processos de produção da forma arquitetônica não com uma perspectiva que os subordine diretamente a um contexto sócio-econômico, mas explorando o estágio intermediário, isto é, a tradução de requisitos materiais e políticos para uma linguagem formal. Desse modo busca-se a interação entre procedimentos historiográficos e um referencial teórico e filosófico, informando critérios gerais de avaliação dos discursos de produção e interpretação da obra de arte. Busca-se com isso evitar o reducionismo materialista e determinista comum em muitas abordagens historiográficas, e enfatizar questões de composição arquitetônica próprias a uma teoria histórica do projeto.

Ela se baseia na relação entre os postulados teóricos de uma determinada “escola” arquitetônica — ainda que esta seja um *one-man show*, como se espera dos arquitetos de hoje — e o processo de projeto de fato empreendido.

3. *Justificativa*

Dado o imenso acervo de relatos, não se pode dizer que haja uma carência de estudos sobre o Louvre de Luís XIV; qualquer pretensão de complementar esse *corpus* que já conta com seus clássicos e sua cota de interpretações consagradas e incertezas tão arraigadas quanto os fatos conhecidos, torna-se então uma empreitada temerária. Por outro lado, a própria fartura de bibliografia secundária já merece uma atenção que lhe tem sido sistematicamente negada. Robert W. Berger é talvez o primeiro a notar, em 1993, que os “estudos dos séculos XIX e XX que podem refletir uma mudança significativa de sensibilidade” com respeito aos discursos dos séculos XVII e XVIII “poderiam fornecer material para um estudo separado.”⁶

Considere-se, a título de exemplo preliminar, as afirmações, distantes entre si mais de um século, dos historiadores da arquitetura Ludovic Vitet e Tony Sauvel: Em 1852, ao discorrer sobre o estilo arquitetônico da fachada oriental, Vitet critica a composição da colunata do Louvre como destoantes

6 Robert W. Berger. *The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV* University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1993, p. xvii.

da boa norma clássica e prevê que o seu prestígio decaia com o passar do tempo (ver mais adiante, p. 245); Sauvel, observando exatamente a mesma fachada em 1964, afirma ao contrário que ela representa uma antecipação das características admiráveis do classicismo francês do século XVIII (ver mais adiante, p. 241). A contradição patente entre esses dois relatos sugere dois caminhos interpretativos: primeiro, situar ambos em seus respectivos contextos históricos, expondo os paralelos entre uma historiografia supostamente *descritiva* e uma crítica de fato *prescritiva* embutida nesses relatos; segundo, observar a obra à qual ambos os textos se referem, a fim de agregar um *terceiro* relato, atual, do monumento arquitetônico.

Por outro lado, a preeminência de Versalhes enquanto representação da monarquia no último século do Antigo Regime certamente tem ofuscado o papel do Louvre como símbolo da monarquia absolutista, símbolo que ele foi sempre concebido para ser. Em parte por isso a historiografia sobre a fachada oriental se concentra em atribuir a autoria e caracterizar o estilo do projeto, sem se preocupar com o caráter iconográfico nem com o conteúdo semântico da obra. Isto é, muito se discute sobre quem é o autor do projeto e se ele representa o que se convencionou chamar (impropriamente) de

“racionalismo clássico” francês, e deixam-se de lado as questões que seriam prioritárias para se entender de fato o processo de criação da obra, tais como a identificação de certas formas e proporções com a monumentalidade pretendida para a fachada enquanto ícone da monarquia absolutista, ou a importância da afirmação de certas referências críticas diante dos modelos da arquitetura italiana.

Não é um acaso que a discussão da monumentalidade da fachada tenha ficado a cargo da historiografia italiana, como será visto mais adiante, p. 284: o olhar externo é mais sensível ao aspecto propagandístico da política artística de Luís XIV e de seu ministro Colbert, aspecto frequentemente ofuscado na crítica francesa pela busca por uma expressão de caráter nacional.

História da historiografia

Renovado nas últimas décadas, o discurso meta-histórico está presente praticamente desde as primícias de uma disciplina histórica sistemática,

no século XIX.⁷ Assim, não apenas a revisão histórica *da disciplina histórica moderna* como também de narrativas históricas em geral marcam presença na pesquisa atual; representações da Antigüidade e da cavalaria galante no Renascimento, por exemplo, são há muito objetos de pesquisas aprofundadas.

Estudos meta-históricos versando sobre obras de arte são talvez menos comuns, mas não especialmente raros. Já existe uma longa linhagem de interpretações e revisões históricas acerca das pinturas de Rafael no Vaticano, tendo como base as críticas ao relato de Wölfflin.⁸ Na literatura latino-americana, as sucessivas revisões do conceito de “barroco” formam um discurso hoje claramente auto-referente.⁹

Entretanto, o limite entre um meta-discurso e um estudo acerca do objeto original, necessariamente levando em conta o estado da arte, é tênue. Assim como um estudo histórico inevitavelmente emite um juízo acerca

de estudos precedentes, reciprocamente o meta-discurso acaba por versar, ainda que tangencialmente, sobre o objeto dos discursos. Simetricamente à *leitura* que se faz do objeto histórico, concebe-se a *leitura das leituras*, de viés necessariamente crítico. Os critérios dessa releitura são portanto múltiplos. Por um lado, a existência histórica das narrativas sobre o objeto impõe ao pesquisador o dever antropológico de respeitar o seu contexto cultural e intelectual de origem. Por outro, a inserção dessas narrativas num discurso científico deve despertar o escrutínio crítico do estudioso.

Assevera Blanchot que “a obra faz aparecer aquilo que desaparece no objeto”¹⁰ — o surgimento da obra enquanto obra de arte apresenta valores peculiares à sua natureza de obra artística, a qual não se constitui univocamente no momento da produção do objeto ou no da sua percepção, mas resulta da interação entre ambos. “Ler, seria então, não escrever novamente o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito.”¹¹ Em que pese

7 Gérard Noiriel. *Sur la “crise” de l’histoire* Belin, 1996, p. 261ss.

8 Ver em especial Ernst H. Gombrich. *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art* Londres: Phaidon, 1979 e Robin Evans. *The projective cast: architecture and its three geometries* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1995.

9 Irleamar Chiampi. *Barroco e modernidade* São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998.

10 [... l’œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l’objet ...] Maurice Blanchot. *L’espace littéraire* Paris: Gallimard, 1955, p. 297.

11 [Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s’écrive ou *soit* écrit.] Ibid., p. 254.

a distinção praticada por Blanchot¹², uma obra arquitetônica, face à sua materialidade objetiva, passa pelo mesmo processo de construção da sua *leitura*. Evidentemente essa leitura da obra, e portanto o seu conteúdo semântico, nunca será idêntica em contextos diversos. Por isso, ressaltando que a artisticidade da obra de arte *não está contida por inteiro na recepção*, mas tampouco o está na *produção*, justifica-se buscar num estudo das recepções da fachada oriental do Louvre na historiografia, o necessário complemento aos estudos da produção que, de resto, *compõem* esse acervo historiográfico.

Para além das questões já expostas, apresenta-se o problema de explorar o caráter artístico que gira em torno dessa interação, mas não se reduz mediocrementemente a expressar influências. Distinguindo, como o faz o filósofo inglês Roger Scruton, a preocupação teórica e *prescritiva* daquela estética e *descritiva*¹³, estuda-se esta como resultado das obras arquitetônicas governadas por aquela. Uma coisa é desvendar, no sentido historiográfico estrito, quais circunstâncias e influências levam à escolha de certos *motivos*

ou soluções de composição. Outra coisa é abordar o *resultado* dessa escolha de motivos e composições, uma vez que a historiografia sobre o projeto da fachada oriental do Louvre demonstra a projeção de enfoques teóricos e estéticos na avaliação do objeto arquitetônico. Essa projeção expõe as atitudes da crítica romântica e modernista acerca das questões de qualidade artística sob a perspectiva dos requisitos inerentes à prática da linguagem escolhida, que transcendem o exercício do poder.

4. *Metodologia*

Um estudo que procura sistematizar tão vasto acervo bibliográfico corre sempre o risco de forçá-lo em categorias reducionistas. Por isso, a escolha do referencial teórico é de crucial importância para evitar interpretações abusivas. Alguns conceitos são incontornáveis em se tratando dos olhares sobre o classicismo.

¹² Ibid., p. 253.

¹³ Roger Scruton. *The Aesthetics of Architecture* London: Methuen, 1979, p. 4.

4.1. Referencial teórico

O principal questionamento teórico abordado nesta pesquisa é a concepção historicista da arte, que deriva, indiretamente da filosofia de Hegel por intermédio dos “jovens hegelianos”, grupo que incluía particularmente Marx. Conforme ressalta Hans-Gerhard Evers, a visão historicista é um requisito do modernismo, já que postula a especificidade de cada período histórico e, portanto, a necessidade de cada geração artística desenvolver a sua expressão própria.¹⁴ Assim, acaba sendo estabelecida uma teleologia da história, que tem influenciado gerações de críticos de arquitetura. No entanto, percebe-se nas palavras do próprio Hegel uma rejeição a esse conceito, pois para ele a arte clássica pode e deve ser imitada;¹⁵ ademais, essa imitação não “falsifica” de modo algum a história, como argumentam apologistas do modernismo, uma vez que o próprio ato imitativo carrega as especificidades de cada época.

14 Ver Hans Gerhard Evers. *Do historicismo ao funcionalismo* Lisboa: Verbo, 1985 (Vom Historismus zum Funktionalismus. Holle Verlag, 1980).

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* v. III: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 15).

Relacionado ao historicismo está o conceito de *racionalismo*, questão ampla que não se restringe ao conceito kantiano de *razão* enquanto faculdade intelectual, mas que em arquitetura abrange considerações de proporção e de adequação, além da expectativa de fuga ao determinismo circunstancial expresso na visão de mundo historicista.

Além da discussão sobre o historicismo, norteia o argumento deste estudo o conceito de “arquitetura comparada”, isto é, a avaliação dos princípios e critérios com os quais é possível fazer uma análise comparativa de projetos e edificações. Esse conceito é em grande parte tributário, atualmente, da semiótica e da teoria literária, remetendo também à teoria dos caracteres na literatura do século XVII. Entretanto, a comparação estética de obras arquitetônicas não é de modo algum invenção recente, e deve ser ligada também aos discursos neoclássicos do século XVIII.

4.2. Critérios e perspectivas

Foi feito um levantamento histórico dos textos mais significativos e influentes no meio acadêmico. Esses textos foram analisados considerando-se

certos marcos teóricos da história da arte e da estética, tais como a discussão acerca do historicismo e da possibilidade normativa de princípios estéticos.

Foi preciso, por um lado, considerar os aspectos do poder político e do contexto histórico que enquadra esse empreendimento¹⁶. No entanto, também era importante ultrapassar esses fatores circunstanciais e estudar o aspecto propriamente artístico, que transcende o dado material e social. Sem pretender resolver *ex nihilo* o velho problema da caracterização dos projetos, este estudo apoiou-se no registro histórico para estudar os valores atribuídos à fachada oriental ao longo do tempo. Tal registro histórico não se restringe às fontes bibliográficas: foi feito um trabalho de consulta aos arquivos iconográficos do próprio Louvre e do Museu Carnavalet (museu histórico da cidade de Paris); com a observação atenta tanto de desenhos e estampas originais do século XVII quanto de imagens do século XIX, foi possível avaliar criticamente as discrepâncias dos textos com respeito à obra e às percepções iconográficas da obra ao longo do tempo. Paralelamente a esse trabalho, desenvolvido, assim como parte significativa da pesquisa

bibliográfica, durante estadia em Paris no âmbito do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (sanduíche) da CAPES, a experiência direta do autor diante da fachada oriental e a vivência do Louvre como um todo permitiram testar a coerência de diversos relatos e descrições, questionando a classificação estilística convencional.

Essa experiência direta soma-se à sistematização da bibliografia historiográfica, a qual foi objeto de uma classificação cronológica e crítica. No sempre crescente acervo bibliográfico concernente ao processo de projeto e construção da fachada leste do Louvre, notam-se, pontuados por quatro picos de atividade, três ciclos de interesse que se sobrepõem parcialmente:

- (1) De 1852 até aproximadamente 1926, grande parte dos textos analisados preocupa-se em estabelecer conceitos operativos acerca da arquitetura clássica francesa. Compara-se a fachada oriental com os projetos do Renascimento e com as soluções arquitetônicas do século XIX.
- (2) De 1898 até 1964, a caracterização do classicismo francês tende a perder o seu caráter operativo para converter-se em procedimento propriamente historiográfico. Busca-se uma definição trans-histórica da cultura francesa por meio de suas manifestações arquitetônicas,

¹⁶ Ver Peter Burke. *Louis XIV. Les stratégies de la gloire* Trad. Paul Chemla. Paris: Seuil, 1995.

vistas pelo viés da *Geistesgeschichte* (história do espírito), ao mesmo tempo em que se produzem estudos mais precisos sobre questões de atribuição.

- (3) A partir de 1957 até os dias atuais, há uma revisão mais nitidamente documental do objeto; pesquisas arqueológicas e minuciosos levantamentos de arquivos estimulam estudos de reconstituição do processo de projeção da fachada oriental do Louvre.

Pontuando esses ciclos, quatro momentos se destacam como focos de intensa atividade historiográfica:

- (a) Em 1852–1853, a iminência das obras de conclusão do Louvre sob Napoleão III estimula o surgimento de revisões históricas sobre o palácio.
- (b) Entre 1924 e 1927, uma série de estudos sobre atribuições confirma ou contesta as atribuições tradicionais, reabrindo o debate acerca da autoria da colunata do Louvre. O historiador da arte Louis Hautecœur se destaca com um artigo abrindo esse período e um livro encerrando-o.

- (c) Em 1964, as escavações conduzidas no fosso do Louvre, abertas por ordem do então ministro da Cultura André Malraux, provocam uma nova revisão das atribuições e datas em artigos publicados no decorrer desse ano e do seguinte.

- (d) O período que vai de 1993 a 2000 protagoniza uma revisão geral da historiografia, com três importantes livros devidos a Robert W. Berger, Roberto Gargiani e Michael Petzet, retomando, reelaborando e confirmando argumentos os mais diversos sobre o conjunto da construção do Louvre sob Luís XIV.

Abordagens temáticas

Enfatizam-se aqui três abordagens dos olhares históricos sobre a fachada oriental do Louvre. Em primeiro lugar, levanta-se a questão das atribuições e identificações dos projetos para o frontispício do palácio, especialmente aqueles apresentados na primavera do ano de 1667, cuja atribuição é a mais controversa e por isso tem figurado de modo preeminente em toda a bibliografia sobre o tema. A preocupação em atribuir corretamente

a autoria da colunata do Louvre perpassa sem dúvida todo o recorte cronológico adotado, mas preocupa sobremaneira a historiografia do século xx, período no qual a discussão e o juízo estéticos ficam em segundo plano.

A segunda abordagem é crucial para essa questão das atribuições, o problema da caracterização formal da fachada; entende-se por aí a identificação do seu *caráter*, daqueles elementos que a tornam representativa do seu tipo, assim como dos que permitem identificá-la como um objeto singular. Verifica-se então que as características para as quais atentam os autores dos séculos xix e xx são quase que inteiramente diversas daquelas enfatizadas pelos contemporâneos dos projetos no século xvii assim como, paradoxalmente, pelos críticos do século xviii, freqüentemente citados como fontes de autoridade nos estudos mais recentes.

O discurso nacionalista, por exemplo, é predominante na crítica do século xix e ainda influencia os autores do século xx, mas não corresponde de maneira alguma ao modo como a questão da nacionalidade é tratada nos séculos xvii e xviii. Várias incertezas nas atribuições bem como confusões na interpretação do caráter arquitetônico do Louvre estão relacionadas a

essa clivagem de pontos de vista entre a crítica mais remota e os estudos mais atuais.

A terceira abordagem demonstra a posição axial do problema do caráter: a idéia de grandeza e sua expressão arquitetônica na fachada oriental do Louvre. Noção marginalmente abordada entre os historiadores da segunda metade do século xx e invariavelmente exaltada de modo indefinido, evasivo até, nos períodos anteriores, a idéia de grandeza aqui considerada tem uma ligação parcial com o *marketing* da imagem pública constituída pelo próprio Luís XIV. A faceta arquitetônica na construção e “venda” dessa imagem, estudada por Peter Burke em sucinto mas perspicaz volume¹⁷, é na verdade uma pequena parte da expressão da *grandeur* ao longo da história de leituras da fachada principal do Louvre.

Destaca-se dentro dessa abordagem o descompasso entre a concepção de grandeza arquitetônica apresentada nos projetos para o Louvre encomendados a Bernini pelo rei e seu superintendente de edificações Jean-Baptiste Colbert, entre 1664 e 1666, de um lado, e do outro aquela visão da grandeza, defasada em um século e meio, privilegiada pelos arquiteto

17 Ibid.

franceses, especialmente Claude Perrault, em maior sintonia com o classicismo bramantesco do que com a expressão barroca do gênio italiano.

4.3. Estrutura do trabalho

A primeira parte do estudo corresponde à fundamentação teórica da pesquisa. Ela engloba pré-requisitos conceituais indispensáveis para o estudo da historiografia, e busca ir além do horizonte da disciplina arquitetônica. No Capítulo 1, consideram-se escritos filosóficos clássicos no campo da estética e da teoria histórica. Essa base conceitual inclui uma discussão do conceito de historicismo do ponto de vista de Hegel, e as contradições com a postura historicista adotada desde a segunda metade do século XIX. No Capítulo 2, avalia-se o problema da regra artística, por um lado, como característica que define um estilo, e por outro, nas suas relações com o gênio artístico durante a produção das obras.

Na segunda parte, com o apoio da fundamentação teórica, abordam-se os relatos históricos produzidos sobre a fachada oriental do Louvre desde 1852. O Capítulo 3 apresenta um breve histórico da construção do Louvre

de modo a situar o argumento dos textos que serão estudados. Inclui-se também o contexto artístico e os principais temas da Querela arquitetônica no século XVII. Destaca-se a série de projetos elaborados por arquitetos franceses e italianos para o palácio do Louvre, em torno dos anos 1660 a 1666.

Os Capítulos 4 e 5 abordam os três ciclos históricos identificados nos relatos. Abre-se a discussão dessa historiografia no Capítulo 4 com os enfoques mais atuais e suas motivações circunstanciais e teóricas, em seguida analisa-se um aspecto da pesquisa histórica que tem recebido atenção quase constante, a identificação de autoria em vários pontos do desenvolvimento dos projetos para a fachada oriental.

No Capítulo 5 discute-se as relações entre a obra e suas leituras históricas, tratando de alguns aspectos que já marcaram época na historiografia do Louvre mas que estão ausentes dos estudos atuais. O foco é na definição de critérios de gosto para a avaliação estética do Louvre, preocupação significativa do primeiro ciclo histórico, na segunda metade do século XIX.

O capítulo 6 explora um aspecto presente discretamente, no subtítulo dos discursos emitidos nos três ciclos históricos: o problema do caráter

e da representação política no monumento arquitetônico. Nesse capítulo, articulam-se as três abordagens da pesquisa: a atribuição dos projetos, seu uso como instrumento da caracterização, estudada sob o duplo prisma do nacionalismo e da tipologia palaciana, e as expressões conflitantes da idéia de grandeza nos projetos de Bernini e dos arquitetos franceses.

Na Conclusão sintetizam-se as análises realizadas nos capítulos precedentes, abrindo-se também a discussão para possíveis abordagens em pesquisas ulteriores.

PARTE I

Fundamentação Teórica e Histórica

CAPÍTULO 1

Historicismo na Arte

1. *Historicismo e historiografia*

Não se pode negar que a historiografia esteja constantemente questionando e ampliando seu acervo metodológico. Um dos grandes marcos na formação disciplinar histórica é o desenvolvimento do conceito de historicismo, na Alemanha do século XIX. Ele remete, em última instância, à formulação dada por Hegel das questões filosóficas como dependentes do contexto histórico-intelectual. Essa consciência é atualmente a base de domínios tais como a história cultural ou a sociologia histórica; nesse sentido, importa avaliar o fundamento teórico e a consistência operativa dessa idéia a partir do pensamento do próprio Hegel.

Walter Kaufmann já advertia, em 1951, que uma compreensão superficial e, muitas vezes, infiel de Hegel havia produzido um “mito” — ou, mais propriamente, uma lenda — a respeito do filósofo que não se confirma num estudo atento da sua obra. Um dos principais responsáveis pela

substituição da leitura de Hegel por uma imagem secundária é, segundo Kaufmann, o livro de Karl Popper (1902–1994), *The Open Society and Its Enemies*, de 1945, o qual “contém mais concepções errôneas de Hegel do que jamais antes foram reunidas em tão pouco espaço.”¹ Kaufmann acusa Popper de não adotar o rigor científico que este tanto prega, e de “alega[r] que o homem sobre o qual ele [Popper] escreve não queria dizer o que ele claramente disse. Citações compostas são usadas para determinar a visão de um filósofo, e suas asserções expressas são desconsideradas quando elas forem inconvenientes.”²

Verdade é que uma leitura isolada da *Filosofia da História* — como a que informa a historiografia marxista tanto quanto o positivismo

¹ [...] more misconception about Hegel than have previously been gathered in so small a space.] Walter A. Kaufmann. *The Hegel Myth and Its Method* *The Philosophical Review*. v. 60, n. 4: Oct., 1951, p. 460.

² *Ibid.*, p. 467.

anti-hegeliano de Popper — poderia sugerir que o próprio Hegel não visse na história da humanidade senão uma seqüência de períodos quase que dotados de vontade própria — o infame *Zeitgeist* — na qual os eventos específicos seriam meros detalhes. No auge do pós-modernismo, quando se estava à procura de qualquer bode expiatório que incarnasse as mazelas do Movimento Moderno, o filósofo Lucian Krukowski atribui a Hegel o início da decadência do prestígio da arte na sociedade ocidental:

A própria arte, para Hegel, é apenas um episódio no tempo histórico. Na visão de mundo hegeliana — a “evolução do espírito ao longo do tempo” — a arte é limitada no seu papel enquanto um exemplo de desenvolvimento histórico.³

No entanto, uma leitura diversa da convencional não chega à mesma conclusão. Já se disse inclusive que “é muito difícil reconhecer acerca de Hegel que ele tenha *alguma* filosofia da história.”⁴ O estudioso George D.

3 [Art itself, for Hegel, is but an episode in historical time. Within the Hegelian world-view—the ‘evolution of spirit in time—art is limited in its role as an exemplar of historical development.’] Lucian Krukowski. Hegel, “Progress,” and the Avant-Garde *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 44, n. 3: Spring, 1986, p. 279.

4 [...] it is very difficult to credit Hegel with having *any* philosophy of history.]

O’Brien refere-se aí à interpretação corrente de que, para Hegel, todos os fatos se encaixariam num molde filosófico preestabelecido, formando um sistema cronológico no qual o espírito está em progressão linear e livre de qualquer contradição. Essa visão, argumenta ele, não corresponde de fato às contradições e às ressalvas feitas pelo próprio Hegel contra um simplismo no estudo da história. Observando as pistas de uma *necessidade histórica* na *Fenomenologia do espírito*, parece-nos que é ao termo *histórica* que se deve atribuir a influência dos tempos em que viveu o autor, e na *necessidade* enxergar uma limitação conceitual do próprio Hegel.

1.1. Historiografia clássica e consciência histórica

Nas cosmologias tradicionais — *cosmos* aqui entendido no seu sentido arcaico, de *ordenamento do mundo* —, a sucessão de eventos que compõem a história pode ser vista ou como um ciclo eternamente repetido de temas nos quais a participação humana *se faz necessária* a fim de preservar a

George Dennis O’Brien. Does Hegel Have a Philosophy of History? *History and Theory*. v. 10, n. 3: 1971, p. 295.

ordem material e espiritual do mundo, ou como uma seqüência linear segundo um plano pré-ordenado por uma divindade onisciente e onipotente, dotada de liberdade absoluta, não admitindo, portanto, uma *necessidade* exterior.

Nesse quadro, a não-determinação e, mais ainda, a imponderabilidade das ações da divindade são elas próprias, segundo Jean Bottéro, uma necessidade teológica quando da coexistência entre uma deidade perfeita e um mundo imperfeito, como na imagem de Deus representada no Livro de Jó.⁵ Dentro do curso cíclico ou linear do mundo, os eventos míticos são tidos como *necessários* enquanto obra de um “destino” predeterminado por uma consciência individual — como o Deus judaico-cristão — ou pelo inelutável da existência, a exemplo da liberação do lobo Fenrir que marca o início do *Götterdämmerung* na religião germânica. Nesse gênero de cosmologia, a natureza das coisas e do ser humano é tida como essencialmente imutável, constante, e as transformações ocorrem por forças heterônomas agindo sobre esse substrato constante.

5 Jean Bottéro. *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien* Paris: Gallimard, 1992 (1986), p. 297.

Uma conseqüência de semelhante visão da história é o ideal da Idade de Ouro. Em parte escamoteada, mas não totalmente suprimida, pela doutrina do Milênio vindouro no cristianismo, a noção de uma Idade de Ouro supõe que a humanidade em seus primórdios levava uma vida feliz e uma sociedade harmoniosa, e que essa vida se degradou com o passar do tempo. Essa degradação pode ter ocorrido com a *perda* de um conhecimento ancestral, como no mito platônico da Atlântida, ou, ao contrário, com a *aquisição* de um conhecimento proibido — a perda da ingenuidade causada pelo consumo do fruto da árvore da ciência do bem e do mal, e a conseqüente expulsão do Éden, é o exemplo mais evidente.

A conseqüência mais importante do mito da Idade de Ouro — enquanto visão de um *passado* idílico, e distinta da utopia, esta projetada no *futuro* — é que se exclui a possibilidade de um progresso na *natureza* humana. Aqueles movimentos que pregam um progresso nas *circunstâncias* da existência humana, como o Iluminismo, argumentam no sentido de um resgate da Idade de Ouro. De modo semelhante, Charles Perrault sugere em seu *Siècle de Louis le Grand*, poema em homenagem a Luís XIV, que a França da sua época é maior que o “século de Augusto”, grandeza

conquistada em parte pelo acúmulo circunstancial de recursos e conhecimentos nos mil e seiscentos anos entre ambos períodos. Alan Colquhoun explica que:

Segundo o pensamento clássico, os valores culturais provinham de uma lei natural. De fato, o valor da história para historiadores como Hume e Montesquieu era o de que ela fornecia evidências da existência dessa lei natural. Ao estudar história, era preciso livrar-se do desnecessário e do particular e expor o essencial e o universal. Por meio do estudo da história, aprendia-se com David Hume que “a natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar”.⁶

Como no preâmbulo da Constituição dos Estados Unidos, “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal”⁷ — relevando

6 Alan Colquhoun. Três tipos de historicismo In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (Architectural Design 53, 1983), p. 24.

7 Note-se que a crença na igualdade dos seres humanos — em que pesem o o escravismo, a emancipação feminina tardia e o expansionismo imperialista, que de resto não são prerrogativas dos Estados Unidos — não impediu esse país de construir uma arquitetura monumental representativa das suas instituições. O mesmo ocorreu em

a discussão acerca da veracidade do *conteúdo* dessa afirmação e concentrando-se na lógica do discurso —, não é o caso de que os homens *se tornem* iguais com a Revolução Americana, senão que originalmente *eram*, antes de serem oprimidos pelos déspotas. A “nova idade de ouro” dos ideais milenaristas e revolucionários não cria uma felicidade nova, mas revela aquela que originalmente existia e ficou esquecida. É, portanto, um resgate de uma *consciência* ancestral.

Esse dado de uma natureza imutável começa a se modificar a partir do final do século XVIII com o surgimento do conceito de evolução, inicialmente na obra de Lamarck e de modo mais decisivo no século XIX com Charles Darwin. Na historiografia de Vasari e nos comentários de Palladio, no final do século XVI, há também uma arte verdadeira que fora esquecida durante o período “gótico” e reencontrada por Brunelleschi; mais ainda, fica claro na introdução de Vasari que esse “esquecimento” fora causado

outros Estados democráticos entre os séculos XIX e XX, invalidando, pois, a falácia de se associar monumentalidade e totalitarismo. Thomas Schumacher, ademais, lembra que uma sociedade na qual a arquitetura se preocupa em mostrar que não há hierarquia nem opressão geralmente é uma sociedade opressiva (*The Piano Nobile and Other Instruments*, inédito).

pela incultura dos bárbaros, e que o “reencontro” era obra do gênio individual do florentino. Já quando Winckelmann publica, em 1764, a sua *Geschichte der Kunst des Altertums*, não é Fídias e sim o gênio coletivo do povo grego o grande responsável pela arte helênica.

O que comumente se entende por consciência histórica na obra de Hegel é aquela mesma busca clássica pelo resgate de uma sabedoria que nunca deixou de existir — a diferença, no caso, é que para ele nunca existiu uma “Idade de Ouro” onde essa sabedoria estivesse explícita. Hegel defende que o que ele chama de “conhecimento absoluto” — a consciência e autoconsciência (*Selbstbewußtsein*) do Espírito — não é uma alteração nas faculdades cognitivas do ser humano e sim uma progressiva manifestação — donde a *fenomenologia* — dessas faculdades na consciência humana, na qual elas sempre estiveram presentes enquanto *potencialidade* ainda não manifesta.

O que é problemático, no desenrolar da argumentação hegeliana, é a aparente sucessão histórica de passos que levariam a um paralelo fácil entre o despertar da consciência do Espírito e o curso da história. É altamente improvável que o próprio Hegel tivesse uma visão simplista a ponto de

acreditar num percurso contínuo dessa consciência como um “progresso” histórico — e a estima que ele demonstra pela sociedade grega e pelo estoicismo, não inferior àquela pela “consciência infeliz” do cristão, é um indício de que não se trata de um simples progresso cronológico, mas de uma seqüência descontínua e não materialista. Ele próprio condena, no seu *Curso de estética*, a “categoria trivial que por meio desse progresso tenha levado a arte *passo a passo* até o nível atual.”⁸ Além disso, na *Fenomenologia*, as referências históricas são extremamente parcimoniosas e organizadas não em ordem estritamente cronológica mas segundo uma sucessão de três temas: a Razão, a Cultura e a Moralidade. Hegel conclui a sua obra com o tema do “conhecimento absoluto”, introduzido por uma discussão sobre a Arte e a Religião revelada, seus precursores.

O que parece surgir dessa *estrutura* hegeliana⁹ não é, então, um relato de uma progressão histórico-cronológica, e sim a explicação de um

8 [...] triviale Kategorie, daß dieser Fortgang die Kunst *nach und nach* auf jene Stufe gebracht habe.] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* v. II: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 14), p. 266.

9 Para um estudo da estrutura de pensamento no texto de Hegel, ver Jon Stewart. *The Architectonic of Hegel's Phenomenology of Spirit* *Philosophy and Phenomenological*

desenvolvimento intelectual, que pode se dar em diferentes estágios em épocas diversas. Mais ainda, não seria apenas o grande movimento de massas intelectualmente conscientes, como na historiografia marxista, e sim uma história do conhecimento que pode ser, com igual pertinência, a evolução da consciência-de-si de qualquer indivíduo. Hegel traz, então, para o leitor iluminista, a advertência de que a sua própria época não é nem o ápice da história, nem a realização absoluta do conhecimento de uma “idade de ouro”.

A distinção fundamental entre a visão de mundo da “idade de ouro” e o sistema hegeliano — pelo menos na concepção eurocêntrica do próprio Hegel — consiste no caráter eminentemente *histórico* da história e da filosofia hegeliana, numa época, o século XIX, em que a cultura “oriental” costuma ser vista como *a-histórica*, e isso não apenas em virtude de sua cosmologia cíclica, mas ainda mais pela percepção de que o próprio *passar do tempo* nas sociedades não-européias seria desprovido de um *processo* histórico digno desse nome. Até meados do século XX, semelhante opinião está presente num dos clássicos da história da arquitetura, o *History of*

Architecture on the Comparative Method de Bannister Fletcher (1866–1953). Na última edição revista em vida do autor, no ano de sua morte, ainda consta acerca das arquiteturas orientais o título de “estilos não-históricos”, seguindo nota o editor da primeira edição póstuma.¹⁰ É segundo o mesmo enfoque que Hegel assevera, tratando da arquitetura indiana, que:

[...] não se pode nessa arquitetura [oriental], ao contrário da clássica e da romântica, partir de formas específicas, por exemplo das casas; pois ela não dá a ser apresentada aqui nenhuma indicação de conteúdo fixo nem tampouco uma regra formal enquanto princípio que testemunhe do seu desenvolvimento no conjunto das diversas obras.¹¹

Research. v. 55, n. 4: Dec., 1995, p. 747–776.

10 R. A. Cordingley. Preface In: Bannister Fletcher. *History of Architecture on the Comparative Method* 17.^a ed., London: University of London, 1961, p. ix.

11 [... kann bei dieser Architektur nicht wie bei der klassischen und romantischen von bestimmten Formen, von der des Hauses z. B., ausgegangen werden; denn es läßt sich hier kein für sich fester Inhalt und damit auch keine feste Gestaltungsweise als das Prinzip angeben, das sich dann in seiner Fortentwicklung auf den Kreis der verschiedenen Werke bezöge.] Hegel, *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 274. *Gestaltungsweise* significa literalmente “maneira de dar forma”.

1.2. Progresso histórico

A suposição de que Hegel acreditava num “progresso” histórico e, mais ainda, em que os *eventos* específicos da história pudessem ser responsáveis por esse progresso é amplamente instrumentalizada pelos apologistas do Movimento Moderno de modo simplista e superficial. A preocupação de Hegel, ao longo de sua obra e principalmente na *Fenomenologia do espírito*, parece ter escapado à percepção do cientista social que, seguindo Marx, só enxerga o *materialismo* — a determinação do intelectual pela “estrutura” econômica —, bem como à do artista de vanguarda, que só vê nela o conceito de *superação* — a determinação apriorística de que a arte mais recente deve ser *diferente e melhor* que a arte do passado. Jung aponta para a dificuldade da tarefa que Hegel desenvolve na *Fenomenologia*:

O mero pensar que há uma diferença psicológica tremenda entre estar consciente da existência de um objeto e a “consciência de estar consciente” de um objeto chega a uma sutileza que mal pode ser respondida.¹²

12 [The mere thought that there is a tremendous psychological difference between

A filosofia do conhecimento em Hegel não é um esforço limitado ao campo da especulação acerca do fundamento da ciência. Ela permeia todo o espírito humano em suas diversas realizações, inclusive no que diz respeito à cultura material. O reflexo do Espírito universal na esfera cultural está articulado no *Curso de estética*. Neste, a complexa estrutura histórica da *Fenomenologia* se encontra resumida na complementaridade essencial entre o Abstrato e a Manifestação, e em três momentos — o simbólico, o clássico e o romântico.

2. Consciência da historicidade na arte

Ainda que em nenhuma das doutrinas acima se faça referência à estética, a mesma ênfase colocada no desapego quanto ao objeto da ação pode ser vista na filosofia estética de Kant. Para este, a apreciação da beleza não

the consciousness of the existence of an object and the “consciousness of the consciousness” of an object borders on a subtlety which can scarcely be answered.] Carl Gustav Jung. Foreword In: Daisetz Teitaro Suzuki *An Introduction to Zen Buddhism* New York: Grove, 1964, p. 16.

pode ser interessada, mas deve ser sua própria justificativa. Mesmo assim, ela se reveste do mesmo sentido de dever que Krishna exige do herói hindu.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma o triplo paradoxo do belo:

[1. a)] O Belo é aquilo que sem conceitos se apresentará como objeto de uma empatia em geral. ¹³

13 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (Werkausgabe, v. 10), § 5, p. 124. Optou-se, como tradução para *Wohlgefallen*, por *empatia* em vez de *agrado*, uma vez que Kant joga com os significados de *Wohlgefallen*, *gefallen* e, implicitamente, *das Gefallen* (favor) como sugerido em *Gunst* (simpatia, opinião favorável) em relação ao belo, por oposição a *Annehmung* (agrado), o qual denota imediatamente um interesse, que não está implícito em *Wohlgefallen*. Além disso, *empatia* sugere um movimento do sujeito em direção ao objeto, condizente com o caráter da experiência estética segundo Kant, em contraposição ao sujeito trazendo (*nehmen*) para si o objeto de agrado interessado. Esse termo não consegue transmitir, porém, toda a força de sentido de *Wohlgefallen*, que também denota uma intensa alegria ou simpatia pelo objeto. Ver Ibid., § 5, p. 123. A conceituação do agrado estético como empatia também explicita a dívida que os historiadores da arte do início do século xx, em particular Wölfflin e Aby Warburg, têm para com a filosofia de Kant. Ver Irving L. Zupnick. The Iconology of Style (Or Wölfflin Reconsidered) *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 19, n. 3: 1961-04-01, p. 263-273. Não se entrará aqui na discussão do sublime, apesar da sua aparente relação com a monumentalidade, uma vez que se trata de um conceito que transcende, para Kant, as

[b) No entanto,] A universalidade do agrado se apresentará num juízo de gosto como apenas subjetiva. ¹⁴

[2.] A beleza é forma da adequação a uma finalidade num objeto, do momento que [a forma] será percebida nele sem a representação de uma finalidade. ¹⁵

[3. a)] É belo aquilo que sem conceito é conhecido enquanto objeto de uma apreciação necessária. ¹⁶

[b) No entanto,] a simpatia é a *única* apreciação livre. ¹⁷

Não pode haver nenhuma regra objetiva do gosto, a qual por meio de conceitos defina o que seria belo. ¹⁸

possibilidades da obra de arte.

14 [Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurteile nur als Subjektiv vorgestellt.] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, § 8, p. 127.

15 [Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.] Ibid., § 17, p. 155.

16 [Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.] Ibid., § 22, p. 160.

17 [... Gunst ist das *einzig* freie Wohlgefallen.] Ibid., § 5, p. 123.

18 [Es kann keine objektive Geschmacksregel, *welche* durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben.] Ibid., § 17, p. 149.

Para Kant, então, o belo tem como conceito o fato de ser apreciado sem conceito, é apreciado enquanto aparentando finalidade sem realmente ter finalidade, e apesar de ter uma apreciação necessária, é necessariamente livre, ou seja, não condicionado por interesses. É, portanto, uma forma de conhecimento que se ergue acima da própria dualidade de ser e ao mesmo tempo não-ser algo, substituindo a lógica analítica por uma dialética da superação das contradições. Em Kant, a forma dessa superação por excelência é aquela que não pensa em conceitos, mas tem conceitos atribuídos pelo entendimento humano; não tem finalidade última, mas é vista como se tivesse um desígnio grandioso; e cujos entes agem por necessidade, mas podem ser dotados de liberdade: a Natureza.

Hegel, na sua juventude, partilha da visão favorável da natureza: “mesmo na melhor pintura o elemento mais atraente e essencial de um tal espetáculo ficaria faltando: vida eterna, o tremendo movimento nela”¹⁹,

19 [even in the best painting the most attractive and essential feature of such a spectacle would be missing: eternal life, the tremendous motion in it.] Hegel *apud* Michael H. Hoffheimer. The Influence of Schiller’s Theory of Nature on Hegel’s Philosophical Development *Journal of the History of Ideas*. v. 46, n. 2: Apr.-Jun., 1985, p. 235.

diz ele em 1797. Até a época em que ele ministrará os seus *Cursos de estética*, contudo, sua opinião muda bastante e ele passa a considerar o belo natural como inferior ao artístico. Para tanto, Hegel resgata um ponto secundário da estética kantiana: a oposição entre a representação de “coisas feias” e a representação feia. Kant menciona, *en passant*, que “as belas-artes demonstram aí apenas sua excelência [com respeito à Natureza], no sentido de que ela descreve com beleza coisas que, na Natureza, seriam feias, detestáveis ou desagradáveis”²⁰, como a morte, a doença, a miséria e a guerra.

Essa representação serve de ponte para Hegel abordar a interação entre o juízo *estético* e o *telos* da arte. Para Kant, a inclinação estética é necessariamente desinteressada. Ele defende que “o Belo é o símbolo do bem ético; e apenas nesse aspecto (um ponto de vista que é natural para todos, e que todos esperam dos outros enquanto dever) agrada, com uma demanda de aplicabilidade a todos os demais”²¹, tendo como conseqüência e

20 [Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt.] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, § 48, p. 247.

21 [... das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann ändern als

conclusão da dialética do belo o fato, bastante importante, de que “a verdadeira propedêutica para a fundamentação do gosto seria o desenvolvimento de idéias éticas e da cultura do sentimento moral; pois, somente quando a sensibilidade for reunida com ambas, pode o gosto honesto tomar uma forma definitivamente imutável.”²² A partir daí, Hegel defende que a obra de arte não pode ser caracterizada meramente por uma forma, mas é a forma expressiva de um conteúdo espiritual de cunho moral:

É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância da palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.²³

Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Anspruche auf jedes andern Bestimmung ...]

Ibid., § 59, p. 297.

22 Ibid., § 60, p. 301.

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Cursos de estética* v. 1: Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p. 43. “Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht

É justamente por causa desse conteúdo que Hegel considera o belo natural como uma experiência imperfeita em contraste com o belo artístico. A beleza apreendida pelo olhar humano sobre a natureza não decorre do significado intrínseco aos entes naturais nem da correspondência de um tal significado com a sua forma exterior, mas, ao contrário, é “uma expressão da alma que possui uma consonância com propriedades humanas”²⁴. Por trás do que é aparentemente um ataque mesquinho à apreciação do belo na natureza, contudo, há uma crítica evidente à estética romântica do século XIX, que se vale de formas naturalistas como um disfarce aparentemente objetivo para a expressão meramente subjetiva do artista. Com isso, Hegel na verdade rejeita com a mesma veemência os dois extremos da particularidade

nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.” *Vorlesungen über die Ästhetik* v. I: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 13), p. 37.

24 Hegel, *Cursos de estética*, op. cit., p. 145. “[... einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat ...]” *Ästhetik*, op. cit., p. 177.

na obra artística. Por um lado, ele ataca a já citada ilusão da autonomia dos objetos, e por outro, a ânsia do artista por uma subjetividade total, isto é, pela ausência de um referencial suprapessoal para a avaliação da obra de arte. O resultado dessa subjetividade é a ironia, que consiste em dar exclusivamente ao arbítrio e capricho do artista o poder de atribuir valor a algo.

O caráter irônico, então, corresponde à anulação recíproca da subjetividade na própria busca por valores que não são reconhecidos fora dela: “pois na obra de arte aparecem então figuras ora triviais [*lit.* chatas] ora sem conteúdo e postura, uma vez que o substancial neles se mostra como o que é nulo e, por fim, ainda surgem aquelas nostalgias e as contradições insolúveis no ânimo.”²⁵ A ironia não é, como se proclama nos “conceitos” artísticos contemporâneos, a denúncia da realidade por parte do artista, mas a denúncia da própria impotência do artista em construir algo de relevante para essa realidade, um escapismo no ato de *épater le bourgeois* e na

fantasia de “ver-se como uma raça à parte”²⁶, como aponta o historiador da arte Ernst Gombrich (1909–2001).

2.1. Instrumentalização da modernidade

A postura irônica está freqüentemente atrelada a opiniões fatalistas acerca da história do desenvolvimento artístico. Geralmente, estas retomam o clichê esquerdista-infantil de uma “inevitabilidade histórica” para justificar expressões inusitadas e subjetivas ou defender uma certa linha de estudo e suas preferências patentes. Essa noção vem da própria *Estética* de Hegel, na qual se apresentam três momentos artísticos, o simbólico, o clássico e o romântico, e onde se sucedem momentos de “início, desenvolvimento, perfeição e término, um crescimento, florescimento, e decrepitude”²⁷ — o que dá abertura para a interpretação de que uma forma artística em

25 Hegel, *Cursos de estética, op. cit.*, p. 84. “Denn teils kommen platte Figuren herein, teils gehalt- und haltungslose, indem das Substantielle sich in ihnen als das Nichtigere erweist, teils treten endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts hinzu.” *Ästhetik, op. cit.*, p. 98.

26 Ernst H. Gombrich. *A história da arte* Rio de Janeiro: LTC, 1993 (The Story of Art, 1950), p. 397.

27 [... Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.] Hegel, *Ästhetik, op. cit.*, p. 246.

decrepitude deve ser naturalmente substituída por outra, totalmente nova, que começa a se desenvolver —, uma noção já sugerida por Giambattista Vico no século XVIII²⁸. Assim, comprometido com a causa do Movimento moderno, Le Corbusier (1887–1965) deplora com uma certa dor de cotovelo, no prefácio à edição de 1928 do *Por uma arquitetura*, que os fatos estão atrasados com respeito ao modelo de progresso inevitável: “decididamente o mundo não está tão avançado quanto todos nós acreditamos”²⁹. Mesmo um consciencioso historiador da arte com uma visão aberta como Gombrich quase derrapa no determinismo historicista, quando chega a tratar da arquitetura no século XIX:

Seria injusto supor que não houve arquitetos talentosos no século XIX. Houve, sem dúvida, mas a situação da sua arte era-lhes inteiramente adversa. Quanto mais conscienciosamente estudavam para imitar estilos antigos, menos provável era que seus projetos fossem

servir às finalidades a que se destinavam. [...] *Alguns* arquitetos do século XIX conseguiram [...] criar obras que não são contrafações do passado nem meras invenções grotescas.³⁰ [grifo nosso]

Naturalmente, o problema fundamental de tais sistemas “materialistas” é a dificuldade que eles têm em acomodar a própria dialética e vitalidade presentes em todo o universo da atuação humana. Assim, o historiador Perry Anderson precisa alertar contra a dicotomia de se criar uma categoria de “variantes ‘impuras’ ” a serem contrastadas com as “estruturas ‘puras’ ” do tema que ele aborda, a monarquia absolutista: “por um lado, constrói-se ou pressupõe-se modelos gerais ‘abstratos’ [...] sem se preocupar com as variantes da realidade; por outro lado, estuda-se casos ‘concretos’ precisos sem referir-se às suas implicações recíprocas e às suas interconexões.”³¹

Alguma teoria estética chega a interpretar a dialética da *superação* dos conflitos como se fosse uma *celebração* do conflito e um simples triunfo de

28 Jarzombek, *The Crisis of Interdisciplinary Historiography*, *op. cit.*, p. 153.

29 [...] décidément le monde n'est pas si avancé que nous croyons tous [...] Le Corbusier. (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit). *Vers une architecture* Paris: Arthaud, 1977 (Paris: Crès, 1923), p. vi.

30 Gombrich, *A história da arte*, *op. cit.*, p. 396.

31 [D'un côté, on construit ou on présuppose des modèles généraux « abstraits » ... sans se soucier des variantes de fait ; d'autre part, on étudie des cas « concrets » précis sans se référer à leurs implications réciproques et à leurs interconnexions.] Perry Anderson. *L'état absolutiste* v. I: L'Europe de l'ouest. Paris: Maspéro, 1978, p. 7–8.

uma das partes conflitantes sobre a outra. O crítico austríaco Ernst Fischer (1899–1972) remete ao teatro de Bertolt Brecht. Ele é visto como quem ostensivamente *recusa* a superação dialética do conflito na experiência artística, mas, ao contrário, se vale dela como um trampolim para *exacerbar* o conflito tendo em vista sua realização no evento político da revolução proletária. O responsável pelo surgimento da vanguarda acaba sendo então — o que não deixa de ser, ironicamente, irônico — o próprio capitalismo, como parte do processo histórico inevitável:

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito “imediat” da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes na platéia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividade “universalmente humana” e não dividida em classes. Por outro lado, a função do drama “não-aristotélico” que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista.³²

32 Ernst Fischer. *A necessidade da arte* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 (Von der

Numa perspectiva, então, mais “conservadora” — no sentido político da palavra — pode-se dizer que o progressismo não-dialético (ou pseudo-dialético) não se resume à crítica ou à história da arte, como quando Raymond Aron sugere que “a prática das projeções econômicas”, objeto da tecnocracia capitalista por excelência,

[...] contribui a difundir a obsessão pelo futuro. Os homens das sociedades desenvolvidas vivem na sua imaginação a abundância prometida e, de tanto fixar sua atenção na originalidade técnico-econômica do nosso tempo, tendem a romper com o passado ou a acreditar que rompem com ele.³³

Com isso, chega-se à posição absurda em que duas posições *antagônicas* e não (pelo menos, ainda não) conciliadas numa superação dialética

Notwendigkeit der Kunst. Verlag der Kunst, 1959), p. 15.

33 [La pratique des projections économiques contribue à répandre l'obsession de l'avenir. Les hommes des sociétés développées vivent en imagination l'abondance promise et, à force de fixer leur attention sur l'originalité technico-économique de notre âge, ils ont tendance à rompre avec le passé ou à croire qu'ils rompent avec lui.] Raymond Aron. *Les désillusions du progrès, essai sur la dialectique de la modernité* [Paris]: Calmann-Lévy, 1969, p. 226.

sob qualquer ponto de vista, podem ver atribuída a qualquer uma delas a suposta causa da irrelevância irônica do artista na modernidade. O escritor Antonio Callado (1917–1997), na introdução à edição brasileira do livro de Fischer, aventa que:

É que a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas. O pior, como observou Bernard Shaw, é que quem detesta a pintura moderna não agüenta mais a pintura feita à moda antiga. Não se pode imaginar hoje uma volta ao grande romance do século XIX. Mas [...] que masoquista, reduzido a escolher um só disco, optaria pelo de música dodecafônica? ³⁴

Fica patente a contradição entre a proposição historicista de que *não se pode imaginar uma volta* à linguagem do passado, e a incômoda situação do artista de vanguarda, pobrezinho incompreendido ou mistificador

³⁴ Antonio Callado. Introdução In: Ernst Fischer *A necessidade da arte* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 9.

oportunista, em qualquer caso deslocado do público em geral e apenas recebido por algum crítico de arte cujas posturas — para não dizer suas motivações — podem ser dúbias. Nicolai Ouroussoff, crítico de arquitetura do *New York Times*, expõe com uma certa inocência o caso terminal que é a relação entre o artista contemporâneo e o simples mortal, ao comentar sobre a nova sede do próprio jornal (Figura 2): “muitos dos meus colegas reclamaram do edifício no começo. [...] Eu desconfio que eles vão todos se adaptar.” ³⁵ No que será talvez o maior chavão da modernidade, Sartre anuncia pomposamente: “estou condenado a ser livre.” Essa exaltação da liberdade — muitas vezes longe da realidade, pois se trata de uma “liberdade” para se deixar levar por interesses e desejos — só tem igual na irrelevância do exaltado artista de vanguarda e de seu crítico de estimação.

Percebe-se nesse cenário esquizóide uma certa falta de sutileza por parte do pensamento artístico contemporâneo em compreender as raízes da sua condição, e pensar que historicamente desenvolveram-se soluções

³⁵ [Many of my colleagues complained about the building at first. [...] I suspect they'll all adjust.] Nicolai Ouroussoff. Pride and Nostalgia Mix in the Times's New Home. *The New York Times Architecture Review*. New York, 20/11/2007.

Figura 2

The New York Times Building
 Renzo Piano Building Workshop, 2009
 Fotografia: Paul Stocker, 29/05/2009

alternativas ao problema da inovação estética. Hans Gerhard Evers (1900–1993) lembra que um dos mais importantes “inovadores” do século XIX, o escultor Auguste Rodin (1840–1917), tinha sua obra firmemente ancorada no *repertório* cultural e histórico de sua própria sociedade, e não na *perspectiva* de sua eventual novidade:

A toga dos classicistas não significa que o poeta se teria vestido à moda da Antigüidade [...] O realista de meados do século XIX [Rodin] era de opinião que não existe a espiritualidade num todo se não se possuir simultaneamente uma forma única e histórica. [...] o conflito surge do facto de cada artista vivo representar o seu próprio ponto de vista e não compreender o ponto de vista do artista que já não vive, do seu predecessor.³⁶

No entanto, Evers parece não admitir integralmente as implicações dessa incompreensão no sentido de comprometer a visão de mundo

³⁶ Evers, *Do historicismo ao funcionalismo*, *op. cit.*, p. 106.



historicista, pois logo abaixo ele argumenta que “hoje já não podemos fazer *monumentos* por muitas razões [...]. Este monumento é uma auto-representação da burguesia precisamente porque não possui nada, absolutamente nada, de alegorias sobre ou sob a burguesia”³⁷. A mensagem subreptícia é a de que o monumento moderno seria de algum modo *inautêntico*, ou menos representativo da sociedade como um todo do que o monumento antigo: ou seja, parte-se do princípio que existiriam formas *inadequadas* para o seu tempo — e, portanto, retrógradas, uma vez que tal crítica nunca é dirigida às vanguardas — e que tais formas podem, e devem, ser expurgadas no curso progressista da história. O historiador da arquitetura William J. R. Curtis, assumido entusiasta do Movimento moderno, ainda assim descreve com grande lucidez a situação teórica do modernismo:

Elementar no ideal de uma arquitetura moderna era a noção de que cada período no passado tinha possuído seu próprio estilo autêntico, expressando o verdadeiro teor da época. Segundo a mesma visão, se supunha que uma ruptura tinha tido lugar em algum momento em meados do século XVIII, [...] deixando um vácuo

³⁷ Ibid.

preenchido por várias adaptações e recombinações “inautênticas” de formas passadas. A tarefa, então, seria a de redescobrir o verdadeiro caminho da arquitetura, [...] e de criar imagens capazes de incorporar os ideais de uma “idade moderna” supostamente distinta.³⁸

Apesar de supostamente amparada na muleta hegeliana — cunhando inclusive o curioso termo de *Zeitgeist*, ou espírito dos tempos, e com isso dando a impressão de o *tempo* é que controla o *espírito* —, semelhante concepção de que a vanguarda deve *forçar* a adequação da sociedade ao que a época “demanda” não resolve a questão da individualidade e da subjetividade como contraponto àquela imposição fatalista do *Zeitgeist*.

³⁸ [Basic to the ideal of a modern architecture was the notion that each age in the past had possessed its own authentic style, expressive of the true tenor of the epoch. According to the same outlook, a break was supposed to have occurred somewhere around the middle of the eighteenth century, [...] leaving a vacuum into which had flowed numerous ‘inauthentic’ adaptations and recombinations of past forms. The task, then, was to rediscover the true path of architecture, [...] and to create images capable of embodying the ideals of a supposedly distinct ‘modern age’.] William J. R. Curtis. *Modern Architecture since 1900* Londres: Phaidon, 1996 (Londres: Phaidon, 1982), p. 11.

2.2. Moralidade historicista

Hegel propõe como objeto da arte a conciliação entre a inteira subjetividade e uma total objetividade, isto é, um equilíbrio entre a particularidade *do artista* e a universalidade dos objetivos *da própria arte*. A postura irônica é um dos extremos antitéticos ao *caminho do meio* artístico, mas a sociedade impessoal e legalista dos tempos modernos onde essa ironia se desenvolve é o outro extremo, igualmente imprópria, na anulação da vitalidade individual, à expressão do belo artístico. Isso não quer dizer que não seja possível *fazer* belas-artes na sociedade moderna — apenas que a *temática* do Estado legalista é tão inadequada para a expressão do belo ideal quanto a *postura* irônica do artista que vive nesse Estado moderno. Mas, para entender o que Hegel considera como próprio e impróprio para a realização do belo, é preciso voltar à questão da moralidade na estética kantiana.

Kant demanda, como já foi visto, uma “cultura do sentimento moral” como pré-requisito para o desenvolvimento de um “gosto honesto”. Hegel, por sua vez, propõe a *exposição* desse sentimento moral na obra de arte. Para ele, “o caráter constitui o autêntico ponto central da exposição

artística ideal”³⁹, isto é, a representação *ao mesmo tempo* subjetiva, posto que individual, e universal, já que é livre tal como a realização da moralidade. Esse caráter hegeliano não é, portanto, *qualquer* caráter: assim como, na linguagem comum, o mau caráter e a falta de caráter são conceitos próximos, o caráter artístico pressupõe o *bom* caráter, por assim dizer. Num trecho de rara beleza, o próprio texto da *Estética* de Hegel expressa essa nobreza de caráter:

A um ser humano verdadeiro pertencem muitos deuses, e ele guarda em seu coração todas as potências que estão dispersas no círculo dos deuses; todo o Olimpo está reunido em seu peito.⁴⁰

Não obstante a perspectiva humanista, percebe-se uma limitação conceitual no sentido de que o próprio Olimpo, que Hegel usa como uma referência à multiplicidade de caracteres, é ainda assim limitado e restritivo:

³⁹ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 241. “... macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus ...” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁰ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 242. “Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 307.

na Grécia e principalmente na Roma antiga o culto dos deuses está ligado à ascendência mítica das famílias aristocráticas e não há lugar para um deus dos pobres, tal como o Jesus do cristianismo primitivo e popular. Sob outro aspecto, essa declaração se aproxima bastante das posturas platônica e escolástica, nas quais o *belo* é a representação sensível do *bom* e do *verdadeiro*. O próprio belo pode ser associado na Antigüidade clássica antes a uma beleza moral do que à beleza propriamente estética, no sentido moderno. Por outro lado, cabe ressaltar que essa conceituação de *bom* gosto, *nobreza* de caráter representada em atributos de deidades, sugere uma postura aristocrática, apanágio de *bons* homens — *gentilshommes* — e portanto inacessível à plebe. Exige-se nessa visão da estética uma *vivência* cultural e social que seria a única capaz — mesmo na abstração ao extremo dos condicionantes sociais operada por Kant — de legitimar os juízos estéticos.

Mesmo assim, não se chega a lugar nenhum afirmando que o belo puramente estético não existe *enquanto conceito* para os gregos — o que fazer, então, diante da indiscutível beleza da arquitetura, escultura e poesia na Grécia clássica? Movimentos e vanguardas se sucedem e se refutam uns aos outros sem que a beleza dos templos clássicos seja questionada (mesma

sorte não tiveram as catedrais góticas). Jean-Pierre Vernant (1914–2007) defende que aquilo que chamamos de “beleza moral” no pensamento grego na verdade “não tem a conotação moral que lhe atribuímos hoje mas remete à idéia de que não seria concebível fazer vilanias ou coisas baixas”⁴¹ — ou seja, trata-se mais precisamente de um comportamento ao qual, em termos modernos, costuma-se atribuir a qualificação metafórica de “esteticista”, preocupado com os bons modos e as convenções, do que de uma atitude moral da qual a estética seria um mero reflexo visível. É mais adequado, então, reconhecer que a uma beleza moral do bom caráter *corresponde* uma beleza física do objeto artístico. Corresponde, e não é *idêntica*, pois aí se encontra a chave da expressão propriamente *artística*, o intermédio da *téchnē* — ou *ars*.⁴²

41 [... n'a pas la connotation morale qu'on lui prête aujourd'hui mais renvoie à l'idée que l'on ne saurait commettre de vilénies et de choses basses.] Jean-Pierre Vernant. La mythologie, c'est une vision de soi face au monde. Propos recueillis par François Busnel *L'Express*. 26/06/2003.

42 É significativo que em latim e no grego antigo não existe uma palavra que corresponda ao sentido moderno de *arte* enquanto disciplina primariamente estética.

Não existe, logicamente, identidade possível entre um conceito abstrato e uma realização concreta, logo, faz-se necessária a mediação da arte. Nisso o pensamento clássico demonstra trabalhar predominantemente em termos de hipóstases — reduções (*hypo-*) ao concreto — de seus conceitos abstratos. É nesse sentido que se entende, por exemplo, o *mundo* das idéias enquanto *cosmos*, em paralelo ao *cosmos* do mundo físico, assim como a obra de arte constitui um *microcosmo*, um universo dentro do universo:

[...] um dos termos que designa este conjunto compósito é precisamente *kosmos*, que já Homero relaciona com a ideia de beleza: de um cantor pode-se dizer que executa «de maneira bela» (*kalon*) um canto se a sua declamação avança *kata kosmon*, «segundo uma (bela) ordem» [...] ⁴³

Assim também é que se localiza a catarse aristotélica, a chamada *purificação* dos sentimentos e das emoções diante da encenação de uma tragédia. Mas, se o microcosmo da obra de arte é necessariamente um *artifectus*, algo *feito pela arte* e, portanto, um *artefato-artifício*, não se deve esquecer

⁴³ Giovanni Lombardo. *A estética da Antiguidade clássica* Lisboa: Estampa, 2003 (L'estetica antica. Bologna: Il Mulino, 2002), p. 19.

que o próprio *cosmos* antigo — tanto quanto o moderno, por sinal — é ele próprio um construto do espírito, por intermédio dos mitos elaborados pela sociedade. Esse universo mítico conserva toda a sua relevância para a visão de mundo grega, mesmo na época dos grandes filósofos. Platão relata, no personagem de Fedro, que Sócrates, após a sua condenação à morte, decide obedecer uma inspiração onírica para que escreva poemas. Diz Sócrates, “o poeta deve, se ele de fato pretende ser poeta, compor mitos em vez de *logoi*” ⁴⁴ — e ele o faz. Se isso de fato ocorreu, e o Sócrates condenado por contradizer a religião demonstra reconhecer a relevância do mito, ou se é Platão quem cria o episódio para demonstrar a devoção de seu mestre e retrucar a seus algozes, a implicação é a mesma: os filósofos podem contestar *este ou aquele* mito particular, mas compreendem *o mito* enquanto elemento fundamental, e fundador, da própria sociedade.

⁴⁴ [...] τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους ...] Πλάτων. (Plátōn). *Εὐθύφρων. Ἀπολογία Σωκράτους. Κρίτων. Φαίδων* (Euthyphrōn. Apologia Sokratous. Kritōn. Phaidōn), Boston: Tufts University, [S.d.] (In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903), 61b.

O historiador Santo Mazzarino (1916–1987) aponta que o pensamento histórico precede na Grécia o pensamento filosófico, e realiza já antes deste, a partir de meados do século VII a.C., a uma revisão geral da mitologia tradicional e à reconstrução de diversos mitos, com uma forte influência da tendência órfica, iniciática e orientalizante: o termo *orfismo* “pode ser sempre útil para indicar, justamente, um aspecto do grande movimento religioso que corresponde a uma total renovação da velha religiosidade aristocrática da Grécia.”⁴⁵

Arte heróica

O orfismo tem, por sua vez, como expressão do mito por excelência a figura do *herói* enquanto personagem mítica mas humanizada e historicizada. Assim, uma das menções religiosas mais importantes do historiador

45 [... può essere sempre utile per indicare, appunto, un aspetto del grande movimento religioso, che corrisponde ad un totale rinnovamento della vecchia religiosità aristocratica di Grecia.] Santo Mazzarino. *Il pensiero storico classico* v. 1: Bari: Laterza, 2000 (1966), p. 25–26. Ver também *Ibid.*, p. 31.

Hecateu (século VI a.C.) é aquela à separação dos cultos de Hércules deificado e Hércules heróico: “a primeira distinção entre o Hércules-deus e o Hércules-herói foi realizada pelos órficos.”⁴⁶ Essa separação, que Mazzarino estuda no contexto da formação de uma visão histórica do mito, é importante também do ponto de vista interno da própria mitologia, pois dá existência autônoma a um herói do qual são removidas as implicações de imortalidade e, até certo ponto, de deidade — um herói, portanto, *humanizado*, tal como o próprio personagem de Orfeu que dá nome à linha revisionista em questão.

Esse herói, enquanto *ser humano verdadeiro*, tem uma incomparável vantagem poética sobre a divindade: se o deus pode enfrentar *reveses*, o humano é o único que conhecerá a inteira dimensão do *sofrimento*, mas também do prazer, resultando dessa explosão de sentimentos, desconhecida do ser olímpico, a catarse aristotélica, a *purificação* que só pode advir como resolução de um estado primeiramente impuro.

46 [La prima distinzione fra l’Eracle dio e l’Eracle eroe fu compiuta dagli Orfici.] *Ibid.*, p. 36.

A autonomia do herói quanto à divindade também se reflete na historicidade do primeiro em contraste com a eternidade do segundo: substituiu-se o tempo histórico ao tempo mítico, aquela cronologia individualizada a este momento, *illud tempus*, que precede o ciclo histórico da vida humana, mas nem por isso o heroísmo perde o seu caráter universal e instaurador. Esse herói é, por isso, o esvaziamento completo de qualquer entendimento de progresso histórico na *Estética* de Hegel. As formas artísticas particulares podem até seguir um ciclo interno de desenvolvimento, auge e decadência, mas a forma heróica é o paradigma ao qual sempre é possível retornar. Em primeiro lugar, a ação heróica é situada historicamente, ao contrário do mito cosmogônico que se desenrola no momento a-histórico das origens; apesar disso, ela é universal e atemporal na formulação de temas e na fundação de preceitos, normas, ou modelos de comportamento; finalmente, ela tem um apelo peculiar para as sociedades históricas, uma vez que expõe o contraste entre uma existência supostamente civilizada, mas intensamente controlada por normas impessoais, e uma possibilidade de realização e responsabilidade individuais, na qual a *Macht*, a *potestas* do agente entra

em contato direto com o *objeto* de conflito, sem nenhuma mediação ou diluição no vigor desse confronto.

Por isso, do Renascimento em diante, especialmente na Itália, é corriqueira a identificação, com fins de propaganda, dos príncipes à *virtù* heróica, especialmente à de Hércules. Essa associação é relevante sob vários aspectos, ressalte-se aqui apenas que ela enfatiza a individualidade do soberano numa época e lugar onde golpes e mudanças dinásticas se sucedem, e muitos líderes políticos não podem assentar a sua legitimidade na continuidade dinástica. Será visto mais adiante, p. 284, como essa visão do príncipe heróico instrumentalizada na Itália está no cerne de uma das principais controvérsias em torno da fachada oriental do Louvre, a contratação e subsequente rejeição do projeto elaborado por Bernini para o palácio de Luís XIV. Por ora, cabe terminar a caracterização desse aspecto heróico nas suas implicações para a atuação historicamente situada.

A Orestéia, a história do assassinato de Agamemnon por sua esposa e da vingança de seus filhos, por exemplo, apresenta uma saga historicamente situada, ainda que relate eventos provavelmente fictícios — mas o retorno da guerra de Tróia é, para os gregos do período clássico, um momento

preciso do passado, dos seus próprios antepassados humanos. Essa precisão histórica é essencial, paradoxalmente, para o propósito universalista da representação das paixões humanas e do herói trágico: ela garante que o *pathos*, a conjugação de caracteres, sentimentos e paixões que tipificam o herói, “uma potência em si mesma legítima do ânimo, uma estrutura essencial da racionalidade e da vontade livre”⁴⁷, seja válido não para os deuses imortais, nem para os homens da idílica Idade de Ouro, mas sim para esta mesma Idade do Ferro, da humanidade degenerada, criminosa e ímpia que se estende desde os tempos homéricos até o momento em que o dramaturgo compõe. A historicidade — entendida aqui não como a realidade da existência histórica, mas a sua verossimilhança — do *pathos* heróico tem para a obra de arte o mesmo significado que a historicidade da ressurreição tem para o apóstolo Paulo: “e se o messias não se levantou, vã [é] nossa profissão de fé, e vã também vossa adesão.”⁴⁸

47 Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 238. “[... eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 301.

48 [Et si le messie ne s’est pas réveillé, vain, notre kérygme, et vaine aussi votre adhérence.] *La Bible* Trad. André Chouraqui. Paris: Desclée de Brouwer, 1989, I Cor. 15:

Juntamente com essa historicidade, porém, a obra de arte caracteriza também a sua permanência atemporal e mítica, relacionada tanto a elementos culturais mais amplos quanto a problemas universais da natureza humana. Georges Dumézil (1898–1986), um dos maiores filólogos das religiões indo-européias, revela a presença de um *topos* característico das religiões indo-européias nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Eurípides, que tratam da Orestéia: as provações do herói relacionadas às três funções sociais e religiosas. Em ambas as peças, e de modo mais discreto na versão de Sófocles, a princesa Electra é “uma garota humilhada e degradada [III, fertilidade e abundância]; órfã atormentada pela covarde degola do seu pai [II, guerra e violência]; carpideira incomodada no seu culto funerário [I, soberania, direito e ritual]”⁴⁹. Do mesmo modo, no *Édipo rei* de Sófocles o herói incorre em três faltas, sendo a última a gota d’água que provoca o castigo: primeiro, ele abandona a casa de seus pais de criação (I); no caminho

14, p. 2235.

49 [Jeune fille humiliée et dégradée ; orpheline hantée par le lâche égorgement de son père ; pleureuse gênée dans son culte funéraire ...] Georges Dumézil. Les trois malheurs de la fille d’Agamemnon In: *Le roman des jumeaux et autres essais* Paris: Gallimard, 1994, p. 267.

para Delfos, ele assassina seu pai biológico (II); finalmente, em Tebas, ele comete o incesto com Jocasta (III).

Num patamar mais global, a peça *Eumênides*, que conclui a Orestéia de Ésquilo, apresenta de forma mítica a instauração do princípio do *in dubio pro reo* por intermédio da intervenção de Atena no julgamento de Orestes: a clemência deve prevalecer sobre a dureza.⁵⁰ Esse tema expõe ainda outro atrativo da ação heróica: ela sempre se dá num *vácuo* normativo, espaço da ação individual por excelência, cada vez mais restrita pelo legalismo da vida moderna. O herói trágico não é admirado somente pela sua nobreza de caráter, mas também porque ele é capaz de fazer valer o seu caráter numa ação da qual ele é o responsável, para o bem ou para o mal. Para Hegel:

Os heróis [...] são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma ação e a realizam e, junto aos quais, por conseguinte, o justo e o ético, quando os executam, aparecem como modo de pensar individual [...] de tal modo que a individualidade é a lei de si

50

mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistentes.⁵¹

É por isso que a intervenção de Atena nas *Eumênides* também constitui um enfraquecimento do caráter heróico da peça, uma intromissão na consequência direta que Orestes enfrenta por seu crime; é nesse sentido que se deve entender a crítica lapidar contra o *deus ex machina* pelo mesmo Aristóteles⁵², e não como se fosse um sinal de descrença no poder dos deuses. Não obstante a força opressiva do Estado burocrático moderno, sentida desde o Antigo regime mas de modo algum eliminada pela Revolução francesa, a mediação por excelência na sociedade moderna, aquela que remove qualquer possibilidade de um *ato* heróico, é a arma de fogo. O

51 Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 195. “Heroen ... sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist ... so daß die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 243–244.

52 Αριστοτέλης. (Aristotélēs). *Ποιήτικη* (Poiêtikē), Boston: Tufts University, [S. d.] (Perseus Digital Library) (Aristotle. Aristotle’s *Ars Poetica*. Editado por R. Kassel. Oxford: Clarendon Press. 1966), 1454a33-1454b9.

poeta ferrarês Ludovico Ariosto (1474–1533) já percebe isso numa época em que a massa da infantaria está a passo de superar a qualidade da cavalaria — tanto a *cavalerie* quanto a *chevalerie* — como unidade militar principal. No *Orlando furioso*, o herói maldiz o arcabuz:

Ó maldito, ó abominável objeto,
que fabricado no tartárico profundo
foste por mão de Belzebu maligno
que a arruinar-se por ti condenou o mundo,
ao inferno, donde saíste, te devolvo.⁵³

Pode-se extrapolar a preocupação de Ariosto até a freqüentemente discutida questão das frustrações humanas diante da vida moderna. A crítica marxista contra a alienação da força de trabalho é muitas vezes acoplada, ou posta em paralelo, à visão de John Ruskin (1819–1900) sobre uma Idade Média idílica, na qual o artesão é livre no exercício do seu trabalho.⁵⁴ Essa

53 [O maledetto, o abominoso ordigno, / che fabricato nel tartareo fondo / fosti per man di Belzebù maligno / che ruinar per te disegnò il mondo, / all'inferno, onde uscisti, ti rasigno.] Ludovico Ariosto e Italo Calvino. *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* Milano: Mondadori, 1995.

54 Ver John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture* 6. ed. Londres: G. Allen, 1889.

visão do trabalhador medieval enquanto *livre* é, naturalmente, um tanto quanto romântica, mas é importante enquanto contraponto à sensível regulamentação e burocratização de todas as atividades sociais na vida moderna: “pois os domínios nos quais para a autonomia das decisões particulares resta um maior espaço de manobra, são poucos e restritos.”⁵⁵

A terceira implicação da ação do herói trágico é a sua inevitável queda. O motivo da tripla falta já demonstrado na tragédia grega é um caso específico pertinente às sociedades indo-européias, mas a figura do herói geralmente virtuoso ou competente que se perde por uma falta específica é recorrente em diversas esferas culturais. Muitas vezes, trata-se de uma personagem impecável tanto no seu comportamento quanto, o que é mais importante, na competência com que leva a cabo suas atribuições, mas um único deslize, talvez insignificante, põe tudo a perder. Um nobre caráter “fracassado”, sem nenhuma conotação épica ou marcial, é o herói do

55 [Denn die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, ist in Anzahl und Umfang gering.] *Ästhetik, op. cit.*, p. 253. A tradução brasileira mais recente propõe: “Pois as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência.” Hegel, *Cursos de estética, op. cit.*, p. 201.

romance *Genji monogatari* 源氏物語 (*Estória de Genji*), a célebre obra da escritora conhecida como Murasaki Shikibu (Fujiwara no Takako? c. 973–1025). Genji no Hikaru, filho de imperador, e cortesão invejado por muitos, termina seus dias no exílio, por causa de uma transgressão amorosa. Esse *topos* da nobreza do fracasso (*nobility of failure*), título de uma importante obra do crítico literário Ivan Morris (1925–1976)⁵⁶, corresponde na literatura japonesa ao do herói trágico na dramaturgia grega — e mostra que o tema *heróico* não se restringe à epopéia nem aos feitos das armas.

A ação heróica tem, portanto, um atrativo que se desdobra no contexto específico da época e do lugar em que ela é representada, no ambiente cultural mais amplo que compartilha uma visão de mundo semelhante, e, ao abordar temas universais da natureza humana, também fala e é compreendida para além dos horizontes culturais e temporais específicos. Assim, o heróico é portador da importante dualidade de ser, ao mesmo tempo, historicizado e, justamente pela sua inserção na história humana, depositário de uma relevância universal. É assim que a obra “histórica”, ou “de época”,

⁵⁶ Ivan Morris. *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan* London: Secker & Warburg, 1975.

é capaz de justificar sua pertinência no mundo moderno: pois ela fica livre para abordar o momento histórico mais apropriado à expressão do caráter heróico presente nela. Segundo Hegel:

[...] deve permanecer-lhe permitido [ao poeta] sempre novamente extrair do que já está dado, da história, das lendas, dos mitos e das crônicas, inclusive dos materiais e situações já elaborados artisticamente [...]. A autêntica produção artística em tal exposição reside muito mais fundo do que no descobrimento de situações determinadas.⁵⁷

Ou seja, não há, para Hegel, nenhuma possibilidade de *coagir* o artista — e, sob esse aspecto, Kant certamente estaria de acordo — para que ele invente *temas novos* para explorar na sua obra, tanto quanto não seria possível obrigá-lo a escolher *este ou aquele* tema histórico específico como sendo o *único* válido — incluindo-se aí o presente como mais um momento

⁵⁷ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 223. “... es muß ihm erlaubt bleiben, aus schon Vorhandenem, aus der Geschichte, Sage, Mythe, aus Chroniken, ja selbst aus künstlerisch bereits verarbeiteten Stoffen und Situationen immer von neuem wieder zu schöpfen ... Die eigentliche künstlerische Produktion bei solcher Darstellung liegt weit tiefer als in dem Auffinden bestimmter Situationen.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 281–282.

histórico. Muito pelo contrário: aquelas temáticas consagradas, que já oferecem conteúdos de cunho moral evidentes, são especialmente propícias a releituras periódicas. Antonio Callado reforça essa posição ao apontar que:

[...] [Trotsky] queria lembrar, quando mal triunfara a Revolução [russa], que a nova literatura, espelho do homem novo e harmonioso que o socialismo devia produzir, não havia de ser sobre a produção de parafusos ou do ferro gusa.⁵⁸

Semelhantes trivialidades, como a de reduzir o objetivo da arte a expressar a “realidade” social, não condizem com a perspectiva mais ampla, universal, moral e estética, proposta por Kant e Hegel e representada nas grandes obras poéticas ao longo da história. Igualmente, a postura auto-irônica que vê na individualidade subjetiva do próprio artista o único conteúdo passível de ser expressado na obra resulta dessa falta de disposição para admitir a releitura de temas e abordagens comuns e universais. Gombrich relata que “a idéia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar

a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as demais finalidades.”⁵⁹

3. *Historicismo na arquitetura*

Evidentemente, falar em *finalidade* nas artes é sempre um assunto delicado. A demanda, feita por Kant, de que o agrado estético seja desinteressado parece excluir toda e qualquer obra *por encomenda* ou *com programa*. No entanto, tal exclusão nada mais é do que uma atitude normativa acerca do belo: uma receita às avessas, dizendo não o que o belo *deve* ser, mas aquilo que ele *não deve* ser. Ademais, Kant se preocupa com o desinteresse aparente na *experiência* estética, e dedica pouca atenção à *criação* da obra bela. É o observador que deve estar desinteressado na sua interação com o objeto belo, pouco importando aqui o processo pelo qual o objeto veio a ser belo. Ainda assim, o juízo estético do observador é apenas o segundo, senão o terceiro ou o quarto, na seqüência de etapas que dão origem ao objeto artístico. Antes dele há o juízo do próprio artista, o juízo que determina

⁵⁸ Callado, Introdução, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Gombrich, *A história da arte*, *op. cit.*, p. 398.

o que a obra virá a ser. E antes ainda, há muitas vezes o juízo do mecenas que encomenda a obra, e então mais adiante o do curador que a adquire e oferece para visitação pública.

Ora, qualquer um desses juízos anteriores ao do observador esteta é, necessariamente, teleológico: o artista executa de um certo modo *para que* a obra venha a ter certas características desejadas, o mecenas contrata o artista *para que* seja produzida uma certa obra, o curador compra a obra *para que* o museu tenha um acervo respeitável, e assim por diante. São, portanto, ações *interessadas* — por mais que o interesse do artista possa ser produzir um objeto de agrado desinteressado. Pode-se até condenar a baixa de certas etapas desse processo — muito já se falou sobre o caráter de certos gênios da arte, de Michelangelo em diante, ou sobre a decência das cifras em jogo no mercado artístico contemporâneo — mas sem elas não existiria a experiência estética do observador no último passo. Em outras palavras, há *finalidades* em jogo ao longo de todo o processo. Mas, falar em uma *finalidade* geral para a produção artística implica lidar com a questão do *telos* artístico, de quem o serve, e de a quem ele serve. Kant apenas toca a superfície da questão ao apontar a proximidade entre o gosto estético e a

educação moral. Hegel vai mais fundo, então, propondo que a experiência estética é a porta para a leitura do conteúdo moral na obra de arte.

Pela simples natureza do problema, aquilo que tem uma *finalidade* terá inevitavelmente um *final*, quando a finalidade for finalmente atingida — por assim dizer. Isso significa que, ao atribuir-se uma *finalidade* à arte que é externa à própria fruição desinteressada, nos termos kantianos, postula-se concomitantemente que essa finalidade será realizada em algum momento histórico. Por isso, Kant resiste de modo tão ferrenho a atribuir um *telos* ao objeto estético, distinguindo entre o juízo desinteressado acerca deste e o interesse patente num juízo de valor teleológico. Hegel pesca o tema pela tangente, abordando a questão do conteúdo da obra artística, mas caminha à beira do precipício materialista, a tal ponto que chega a proclamar o famigerado fim da arte, ou o fim da linha para a arte enquanto portadora de significância filosófica — mas não, ressalte-se, o fim da *apreciação* pela arte.

3.1. Arte e religião

Essa visão de Hegel como o arauto da superação dialética da obra de arte resulta predominantemente da leitura de certos títulos bombásticos e passagens ambíguas na *Fenomenologia do espírito*. À primeira vista, a sucessão dos tópicos *Kunstreligion* (religião artística), *offenbare Religion* (religião revelada) e *Absolute Wissen* (conhecimento absoluto) dá a entender que as formas mais concretas de representação serão superadas por formas mais abstratas, intelectualizadas, até que se chegue ao conhecimento absoluto acerca da natureza do espírito racional. Esse último passo da abstração eliminaria, supostamente, qualquer necessidade de um conhecimento sensível. Hegel se insere, assim, dentro de toda uma tradição ocidental que remonta à Antiguidade clássica, onde a distinção entre artes manuais e artes liberais tinha a lógica subjacente de que estas, produto do espírito, eram por natureza superiores àquelas, preocupadas com objetos fisicamente tangíveis.

Ora, numa ideologia em que a obra material é um mero *bonus* — útil, necessária e até mesmo agradável — e a obra puramente intelectual é *optima*, quando ambas se encontram é o material que deve necessariamente

estar a serviço do intelectual. Assim é que, na linguagem comum, fala-se em *arte religiosa*, ou em *arte engajada* — *arte panfletária* no sentido pejorativo — partindo-se do princípio de que a arte *serve* a propósitos religiosos ou políticos estritamente abstratos. Isso é: são os propósitos intelectuais que comandam a expressão artística, e esta se dobra às exigências do conteúdo. É essa definição que está latente na recusa de Kant em atribuir finalidades à arte, partindo da suposição de que qualquer propósito em arte faz a qualidade estética se curvar e, portanto, perder-se em parte, em favor de considerações que nada têm a ver com o belo.

O *desinteresse* na contemplação artística, ou, melhor dizendo, a *contemplação artística desinteressada*, contudo, não é uma atividade tão desinteressada quanto pode parecer à primeira vista. Hegel explica o momento da *Kunstreligion* como sendo aquele no qual a arte revela ao espírito um conhecimento não imediatamente acessível ao estado da razão nesse momento:

O conteúdo e o movimento do espírito, que aqui é seu próprio objeto, já foram considerados como natureza e realização da substância ética. Na sua religião ele alcança a consciência sobre si, ou seja,

[pro]põe-se à sua consciência em sua forma [Form] mais pura e aparência formal [Gestalt] mais simples.⁶⁰

Por meio da religião da arte espírito se encaminhou da forma da *substância* para a forma que está no *sujeito*, pois ela *exterioriza* a forma do espírito e põe nela, assim, o *agir* ou a *consciência de si*, a qual na substância aterradora apenas desvanece e que na confiança não se apreende a si mesma.⁶¹

Na cosmologia hegeliana, esse momento deve acabar sendo superado pelo da religião revelada, na qual o conteúdo moral do espírito será inculcado não mais pela arte, de modo subreptício, mas ostensivamente por meio

60 [Der Inhalt und die Bewegung des Geistes, der sich hier Gegenstand ist, ist bereits als die Natur und Realisierung der sittlichen Substanz betrachtet worden. In seiner Religion erlangt er das Bewußtsein über sich oder stellt sich seinem Bewußtsein in seiner reineren Form und einfacheren Gestaltung dar.] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phänomenologie des Geistes* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 3), p. 536, § 736.

61 [Durch die Religion der Kunst ist der Geist aus der Form der *Substanz* in die des *Subjekts* getreten, denn sie bringt seine Gestalt *hervor* und setzt also in ihr das *Tun* oder das *Selbstbewußtsein*, das in der furchtbaren Substanz nur verschwindet und im Vertrauen sich nicht selbst erfaßt.] *Ibid.*, p. 545, § 748.

do Verbo. Com isso, deixa de existir a necessidade de se transmitir qualquer conteúdo intelectual por intermédio do veículo material da obra artística: e chega-se ao momento no qual, segundo Gombrich, a arte perde qualquer finalidade. A pouca atenção dedicada à arte por si só na *Fenomenologia do espírito* dá a entender que, nesse momento, tendo cumprido a sua função em certo estágio do desenvolvimento intelectual, a arte já desprovida de sua finalidade original se torna dispensável.

Esse seria então o estágio no qual a arte se esgota, para usar uma expressão modernista, diante do suposto surgimento, segundo Hegel, do conhecimento absoluto — certamente um dos pontos mais questionáveis da sua filosofia. A religião, por outro lado, é particularmente atenta ao problema da educação moral do sujeito, e isso especialmente em se tratando daquelas religiões dedicadas mais à salvação individual do que à regulamentação da coletividade. Hegel percebe essa distinção entre, por exemplo, a religião romana, de caráter quase que exclusivamente público e político — pelo menos no seu aspecto mais documentado e conhecido atualmente — e as religiões “reveladas” (*offenbare Religion*) — categoria na qual ele inclui tão-somente as religiões do Livro, apesar da ampla evidência de revelações

oraculares e epifanias nas religiões grega e romana — cuja mensagem se dirige diretamente ao sujeito e pode ser vivida por ele mesmo num ambiente adverso.

Voltando a Kant, entretanto, foi visto que ele considera a formação moral como um pré-requisito indispensável para cultivar o gosto estético que, então de posse desse espírito moral, reivindica a concordância em geral com seu juízo sobre o belo — e pela apreciação do belo simboliza para si mesmo a própria excelência moral. Hegel extrapola, então, esse requisito kantiano propondo que a moralidade não é apenas um pressuposto do sujeito julgante, mas um atributo do próprio conteúdo da obra artística: uma prova da presença do espírito racional e moral compartilhado pelo artista e pelo seu público. Além disso, esse conteúdo ético se encontra necessariamente entronizado no sujeito, uma vez que sem esse substrato não haveria sobre o que refletir o conteúdo do objeto. E aqui lembramos que Hegel admite, ainda que num nível inferior, a percepção do belo na natureza, ou seja, que o sujeito extraia um conteúdo teleológico, o reflexo da sua própria constituição moral, onde existe apenas uma conformidade formal.

Desse modo, o conteúdo moral na obra de arte nunca pode ser algo totalmente desconhecido do sujeito, pois nesse caso este seria opaco à mensagem que o elemento artístico está tentando transmitir; por outro lado, tampouco se trata apenas de um dado redundante — reafirmar pela via artística aquilo que o sujeito já conhece pela via intelectual — já que isso rebaixaria qualquer expressão artística à trivialidade do floreio ornamental sobre um tema comum. Na verdade, o simples declarar um dado ético amplamente conhecido nada mais é do que o conceito da narrativa trivial, que não consegue sequer comunicar a complexidade das relações do sujeito moral no seu mundo, mas reduz estas a uma superficialidade maniqueísta.

Isso significa que a obra artística não se reduz a uma reafirmação unidimensional de valores evidentes, a tal ponto que repeti-los poderia ser considerado supérfluo; no entanto, a explicação igualmente simplista de que a arte *ensina* um conteúdo conceitual que não era conhecido tampouco é válida — o historiador Jérôme Baschet contesta, por exemplo, a lenda de que os ornamentos das igrejas românicas seriam, no sentido literal, uma “Bíblia pictórica” para os analfabetos.⁶² Então, é preciso reconhecer que

62 Jérôme Baschet. Introduction In: Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet *L'image*.

a obra de arte tem uma relevância que não se enquadra nem no simplório papel *didático* nem no trivial *regurgitar* dados já processados pelos costumes da sociedade. Por isso, o pressuposto moral que Kant dá ao juízo estético e o conteúdo moral que Hegel atribui à produção da mesma obra se encaixam num ciclo mais amplo. Nele, o sujeito *cultiva* o espírito de modo a apurar o seu juízo de gosto, enquanto o exercício da apreciação da obra de arte reciprocamente *cultiva* — ou, para usar o termo consagrado, *refina* — o espírito do apreciador de arte.

Esse cultivar não se restringe a uma erudição acerca de obras e artistas famosos. Para Kant, trata-se de um importante exercício da imaginação que torna visível, por meio do símbolo, nada menos que a Idéia de liberdade. O poeta Friedrich Schiller (1759–1805) chega mesmo a defender, em sua obra mais famosa, que uma educação apropriada para a vida tem de ser uma *educação estética*, sem a qual toda tentativa de se promover a moralidade será em vão.⁶³ Desse modo, o conteúdo moral, exposto por Hegel

como uma chave para se entender a relevância da obra de arte, reporta-se aos mesmos propósitos que cumpre a religião revelada: a prática, fácil de ser contada de forma trivial mas difícil de ser aplicada na vivência, que leva ao aperfeiçoamento moral e que, no sistema hegeliano, constitui o último passo em direção à realização do conhecimento absoluto. Mais ainda, o *cultivar* o espírito é diferente do *conhecer* a natureza do espírito: daquele espera-se obter uma intimidade e desenvoltura no exercício do bom caráter, até o ponto da espontaneidade que o simples *conhecer* as obrigações morais é incapaz de fornecer. É a distinção que o Budismo místico faz entre conhecer pela experiência e literalmente “conhecer pelo corpo”, ou, como se diz, *saber no âmago do seu ser*. O próprio uso do termo “afetado”, com sentido pejorativo, sugere a diferença amplamente sentida entre uma atitude forçada e um comportamento espontâneo — autêntico. Daí que o papel da cultura estética se aproxima de uma educação religiosa, e, transcendendo a doutrinação verbal, revela ao sujeito o *saber* mais profundo acerca da natureza do seu espírito.

Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 9.

⁶³ Ver Friedrich von Schiller. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade* São

Paulo: EPU, 1991.

Hegel, em sua ênfase no entendimento conceitual, não chega a reconhecer essa implicação da cultura artística na sua própria linha de pensamento, mas oferece a possibilidade de outra implicação crucial dos cruzamentos da sua filosofia do espírito com o juízo intuitivo kantiano e com a idéia de uma educação estética schilleriana: a extensão da idéia de liberdade às realizações artísticas. Esse fator tem como conseqüência principal reforçar a reviravolta na concepção pseudo-hegeliana convencional acerca da necessidade no processo histórico.

3.2. Arquitetura e historicismo

Arte e liberdade em Hegel

Hegel rejeita explicitamente a concepção da obra de arte como mera expressão subjetiva do artista, desde que essa subjetividade não esteja relacionada ao conteúdo espiritual mais amplo. Não obstante essa advertência contra a auto-ironia, há na visão hegeliana uma importante abertura para

a liberdade artística. Se o artista cultiva no seu âmago o espírito moral e racional, então ele vai livremente imprimir à sua obra o conteúdo moral no qual o espírito do observador se reflete. Esse paradoxo, oriundo da concepção aristocrática da estética discutida anteriormente, está relacionada com a interpretação de Kant de uma necessidade livre na apreciação do belo. Ademais, a obra de arte assim produzida assume para si o conteúdo do espírito, ou seja, transcende a subjetividade do artista e remete a uma subjetividade universal. Desse modo, a grande obra artística torna-se ela mesma “heróica” no mesmo sentido em que Hegel expõe a temática heróica na arte. Nesse sentido Hegel não questiona fundamentalmente a validade dos princípios da estética estabelecidos por Kant; ele opera apenas uma especificação — que é também um cerceamento conceitual — da perspectiva extremamente abstrata usada para definir o juízo estético em Kant.

Uma vez que a grande obra de arte não é *apenas* resultado do elenco de precedentes e sucedâneos, mas é ela própria instauradora de uma linha-gem — um paradoxo que chega a perturbar ligeiramente o pensamento de Kant, no que diz respeito ao caráter simultaneamente exemplar e original da arte, mas ao qual Hegel não dá maior atenção —, e que ela tem acesso

direto ao conteúdo espiritual, o qual ela apresenta à imaginação do observador, não se pode entender a história da arte como uma simples seqüência de transformações predeterminadas nem, reciprocamente, como uma série de inovações arbitrárias.

Com isso, a história da arte não é uma progressão contínua do mais primitivo para o mais sofisticado, ou espiritual. Esse posicionamento da arte reforça a contestação à visão tradicional de que o hegelianismo — ou, pelo menos, a obra do próprio Hegel — proponha uma história simplista na qual estágios sucessivos representem necessariamente avanços uns sobre os outros. Assim, já é possível conceber uma história da arte na qual o desenvolvimento contínuo dê lugar a obras mais ou menos independentes entre si, ou mesmo a ciclos complexos nos quais a intenção artística pode mudar de direção livremente. Não apenas isso se torna uma explicação mais admissível para a sucessão de períodos e de renascimentos, como esclarece que o desenvolvimento da arte ao longo do tempo não é simplesmente uma acumulação de “conquistas” que vão se somando e levando a um aperfeiçoamento inevitável da linguagem.

Por isso, do mesmo modo que *conceber* um conhecimento absoluto não implica que esse conhecimento absoluto tenha se *realizado* na sociedade em geral, entender a arte como *finalidade* espiritual e moral não significa considerar que a arte já tenha cumprido essa finalidade e, portanto, *tenha chegado ao seu fim* — nem mesmo que essa finalidade possa ser situada no tempo, pois ela é por natureza uma finalidade contínua: a formação moral da humanidade, geração após geração. Parodiando Mark Twain, pode-se arriscar que os rumores sobre a morte da arte foram grandemente exagerados.

Não obstante, é o próprio texto dos *Cursos de estética* que se invoca para falar no suposto fim da arte. Para um artista ou crítico de arte, a perspectiva hegeliana de que a arte já havia cumprido o seu papel, e de que às nossas gerações cabe apenas apreciar a arte do passado, só pode ser absolutamente aterradora.

Arquitetura e historicismo

A temática do herói trágico é apanágio por excelência da poesia, da arte verbal. Quando essa temática é representada na pintura, na escultura

ou na música modernas, é sempre fazendo referência ao pressuposto literário ou oral, a um conhecimento prévio do ato heróico pela poesia escrita ou transmitida pelas gerações. Nesse sentido, em que pode a representação heróica ser relevante para um estudo da arquitetura clássica? Na verdade, é preciso lembrar que o caráter heróico não se restringe à personagem da epopéia, mas envolve qualquer ação que não se pauta por regras preexistentes, mas é ela mesma instauradora de uma norma. O que Hegel propõe como cerne do tema heróico, então, é a liberdade representada no objeto estético — liberdade que existe por excelência na Antigüidade clássica, e que é ao mesmo tempo *individualizada* mas reivindica uma normatividade universal, pois não se restringe a uma expressão *individualista*:

O aedo é o órgão evanescente em seu conteúdo; seu próprio ser não conta, mas sua Musa, seu canto universal. [...] O meio-termo é o povo em seus heróis, que são homens singulares como o aedo, mas apenas *representados* e por isso, ao mesmo tempo, *universais* como o livre extremo da universalidade, os deuses.⁶⁴

64 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenologia do espírito* Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2005, § 729.

Além disso, a universalidade da arquitetura transcende as contingências de uma mensagem literária. Uma ode ao *siècle de Louis le Grand* é uma ode ao *siècle de Louis le Grand*, sempre o será, e nunca se tornará uma ode ao *siècle de François Mitterrand* — não obstante a possibilidade de se considerar Mitterrand como o monarca egocêntrico da quinta república (o que pode dar brecha a associações com o tema monárquico mas não altera o conteúdo da ode). Já a colunata na fachada leste do Louvre, por outro lado, foi num certo sentido uma ode ao *siècle de Louis le Grand*, uma glorificação da monarquia representada em seu palácio urbano, porém hoje trata-se da fachada de um museu nacional, que já foi sede de ministérios, que já foi palácio de um monarca constitucional, tendo suas associações alteradas diversas vezes sem que a arquitetura se prestasse mais a uma ou menos a outra delas. Nesse caso, a representação simbólica da obra arquitetônica não tem embutido um conteúdo espiritual específico, como aponta Hegel:

Uma tal arquitetura autônoma vai então se distinguir especialmente da escultura, no sentido de que, enquanto arquitetura, não produz figuras cujo significado seja por si mesmo espiritual e subjetivo, nem tem em si mesma o princípio da apresentação de sua

geometria que se expressa de dentro para fora, mas, ao contrário, [produz] obras que na sua forma exterior só podem indicar o seu significado de maneira simbólica.⁶⁵

Assim, a arquitetura simbólica seria autônoma, mas não necessariamente “heróica”, uma vez que, na sua autonomia, ela não tem a pretensão de determinar uma regra a ser seguida daí para a frente. Uma arquitetura de caráter heróico seria então uma arquitetura que ao mesmo tempo é independente de um significado intrínseco predeterminado, e também se arvora como precedente para a criação de obras futuras — simultaneamente autônoma e normativa. Para considerar esse aspecto *heróico* — um termo que o próprio Hegel não chega a aplicar à arquitetura — pode-se atentar para como a arte clássica é definida nos *Cursos de estética*. Para Hegel, a disciplina clássica por excelência é a escultura. Entretanto, ele não defende

65 [Solch eine selbständige Baukunst wird sich nun aber ebenso sehr auch von der Skulptur wieder dadurch unterscheiden, daß sie als Architektur nicht Gebilde produziert, deren Bedeutung das in sich selbst Geistige und Subjektive ist und an sich selbst das Prinzip seiner dem Innern durchaus gemäßen Erscheinung hat, sondern Werke, die in ihrer äußeren Gestalt die Bedeutung nur symbolisch ausdrücken können.] Hegel, *Ästhetik, op. cit.*, p. 269.

que a arquitetura se torne tanto mais clássica quanto mais ela se assemelhar à escultura. Muito pelo contrário, a arquitetura escultórica por excelência é a simbólica, já que o caráter escultural em arquitetura não é figurativo. A arquitetura clássica, então, é aquela que se afasta dessa autonomia ornamental para se tornar cada vez mais *utilitária*.

O conceito da utilidade arquitetônica em Hegel é um tanto quanto obscuro, já que não se resume ao entendimento comum de utilidade funcional e, como corolário, de falta de dignidade ornamental. Esse conceito, porém, está ligado à demanda de que a obra de arte promova uma cultura do espírito moral, no sentido de que a forma arquitetônica deve deixar de ser um símbolo figurativo autônomo. Nesse momento, explica Hegel:

[...] a arquitetura, porém, que até então tinha de modo autônomo o seu significado em si mesma enquanto arquitetura, perde essa condição e nessa separação torna-se utilitária, enquanto que à escultura cabe a tarefa de adornar o interior propriamente [...]⁶⁶

66 [die Architektur aber, die bisher selbständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab und wird in dieser Scheidung dienend, während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten ...] *Ibid.*, p. 294.

Aí é que, despojada da autonomia *formal*, a arquitetura passa a exercer uma autonomia *material*, onde “emerge claramente a característica peculiar à arquitetura, de ser puramente recinto.”⁶⁷

O que isso significa em termos de forma arquitetural é que ela deixa de ser uma disciplina semi-escultórica, criadora de figuras mais ou menos independentes da sua utilidade e característica construtiva, e assume a sua natureza de edificação, substituindo o ornamento autônomo por formas derivadas da sua própria tectônica. Hegel diminui a importância do ornamento relacionado à função específica do edifício — bucrânios e teodicéias nos templos gregos não parecem interessá-lo — e dedica todo o peso do seu argumento sobre a arquitetura clássica precisamente no caráter “construtivo” da forma:

A necessidade traz à tona na arquitetura formas que são inteira e unicamente conformes a fins e ditadas pelo entendimento: a linha reta, o ângulo reto, a regularidade das superfícies. Então, na arquitetura utilitária está, exibindo a finalidade de fato, para si, enquanto

⁶⁷ [... tritt schon die spezielle Bestimmung der Architektur, bloße Umschließung zu sein, deutlich hervor.] Ibid.

estátua ou mais precisamente enquanto indivíduos humanos, enquanto coletividade, povo [...]. Em particular é a necessidade seguinte, a de conformar um recinto para a estátua [...]. Esse exterior não tem, porém, a sua finalidade em si mesmo, mas ao contrário serve uma finalidade outra que não o seu próprio ser, e recai com isso na conformidade a fins.⁶⁸

A caracterização da arquitetura clássica como utilitária, no entanto, não significa que Hegel ignore o seu ornamento por completo, nem que ele esteja apresentando como modelar uma construção inteiramente despojada e abstrata, pois “para que essas formas, que apresentam à primeira vista um caráter de finalidade, se elevem para a beleza não devem subsistir na sua

⁶⁸ [Das Bedürfnis bringt in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig sind und dem Verstande angehören: das Geradlinige, Rechtwinklige, die Ebenheit der Flächen. Denn in der dienenden Architektur ist das, was den eigentlichen Zweck ausmacht, für sich, als Statue oder näher als menschliche Individuen da, als Gemeinde, Volk ... Besonders ist es das nächste Bedürfnis, für das Bild, ... eine Umschließung zu gestalten. ... Dies Äußere hat dann aber hier nicht seinen Zweck in sich selbst, sondern dient einem anderen als seinem wesentlichen Zweck und fällt dadurch der Zweckmäßigkeit anheim.] Ibid., p. 296–297.

primeira abstração”⁶⁹. Assim, propõe-se o conceito de imitação em arquitetura como mímese auto-referente: ao eliminar o caráter escultórico, ela passa a referir-se à própria construção, tratando-a artisticamente sem deixar de atender aos requisitos utilitários. Nesse caso é evidente que a mímese vai muito além da simples “imitação de coisas”, como assinala Demetri Porphyrios:

A opinião convencional tem freqüentemente associado o texto de Aristóteles com a generalização “a arte imita a natureza” [...] Para Aristóteles a natureza não é o mundo físico que nos envolve, mas a força atuante do universo; em outras palavras, “natureza” refere-se aos princípios que governam o mundo e o fazem possível. [...] o artista imita as coisas como elas deveriam ser. [...] Aristóteles nos convoca a entender a imitação como uma prática cognitiva que leva ao conhecimento sobre o mundo.⁷⁰

69 Ibid.

70 [Conventional opinion had often associated Aristotle’s text with the generalisation ‘art imitates nature’ ... for Aristotle nature is not the physical world that surrounds us, but rather the active force of the universe; in other words, nature refers to the principles which govern the world and make it possible. ... the artist imitates

Por isso a teoria não precisa se limitar a uma perspectiva historicista. Fazer uma historiografia filosófica, isto é, sistemática da arte, como a que Hegel se propõe a fazer nos seus *Cursos de Estética*, é uma tarefa não apenas válida mas de grande importância, e isso apesar da evidência retumbante de que Hegel, ao tentar abarcar num sistema a história inteira da humanidade, não é capaz de tratar de modo consistente a nenhum período em particular. Entretanto, se essa historiografia se constitui numa forma de conhecimento teórico, ela se situa afinal apenas no meio termo entre a erudição antiquária do *conhecimento das coisas* e a formulação teórica acerca da natureza e dos meios operativos das artes. Mais do que inserir as manifestações artísticas num sistema — necessariamente limitado e parcial, pois na sua simplicidade abrangente não dá conta de explicar a todas as variações e possibilidades — é preciso entender o processo pelo qual essas manifestações vêm a ser, e a se prestarem ao estabelecimento de um sistema historiográfico. Isto é, não basta ver na história uma sucessão de eventos, sejam eles autônomos

things as they ought to be. ... Aristotle urges us to understand imitation as a cognitive practice that leads to knowledge about the world.] Demetri Porphyrios. *Classical Architecture* London: Andreas Papadakis, 2006 (1991), p. 12.

ou ligados sucessivamente pelos fios do “desenvolvimento histórico”. Uma vez cumprido esse primeiro passo, aparece o problema mais profundo da produção artística: como a obra individual se faz no limiar entre a subjetividade do artista e a coletividade do contexto histórico.

CAPÍTULO 2

Maneirismo e Teleologia

1. *Maneirismo e historicismo*

Para além da dicotomia entre autonomia e heteronomia da obra de arte — a questão da finalidade e da liberdade — há o problema do *como* no processo de criação artística. Em outras palavras, conhecendo o gosto dos seus contemporâneos e as intenções do seu mecenas, ao criador cabe usar os proverbiais dez por cento de inspiração — o imponderável do gênio artístico — e noventa por cento de transpiração. É esse *processo*, e em particular o seu aspecto de habilidade adquirida, que desafia tanto a análise historiográfica hegeliana quanto o foco na experiência da obra acabada, em Kant. Ambos os filósofos escorregam no limiar dessa pergunta, chegando a mencionar sutilmente a existência de regras, mascaradas como *conceitos* analíticos. Nenhum dos dois, entretanto, ataca a questão de frente. Kant pontifica acerca do gênio artístico, mas não resolve claramente a contradição sistêmica entre obras de gênio *estabelecerem* regras sem *seguir* nenhuma,

em parte porque a sua preocupação maior é o juízo acerca da obra *presente*, e não o processo da sua feitura. Hegel é ainda mais pretensioso ao tentar resolver toda a história da arte num sistema filosófico e passa ainda mais longe da questão das regras.

No extremo oposto, a história da arte, aí incluída a história da teoria da arte, tende, mesmo quando escapa da visão historicista-reducionista, a interpretar a sucessão de obras e estilos simplesmente como uma sucessão de *intenções* ou *vontades* incorporadas e representadas na forma artística. Essa *intenção artística* tem, contudo, um aspecto que diz respeito ao *processo* criativo e às suas regras. Desde a conceituação de uma impessoal vontade artística, no sentido quase transcendental que o historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858–1905) entende transmitir com o termo *Kunstwollen*, desenvolve-se uma tradição anti-materialista que postula a autonomia da intenção formal, em reação contra a predominância de explicações racionalistas então dominantes.

Historicismo e racionalismo

O racionalismo se caracteriza por uma ênfase nas explicações de cunho material e, no caso da arquitetura, construtivo, para entender as obras de arte, oferecendo razões em sua maioria ambientais e físicas como condicionantes da criação, subordinando a elas tanto questões sociais quanto intenções estéticas. Ainda que não subscrevendo propriamente à idéia de um “espírito” artístico, o determinismo racionalista, enquanto pensamento historiográfico, é herdeiro de uma interpretação oitocentista acerca de uma necessidade nas formas e nas suas transformações. Ele se desenvolve paulatinamente ao longo do século XIX, alcançando o auge da sua formulação teórica na obra do restaurador francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) e de seus discípulos. Dentre estes conta-se o engenheiro e professor Auguste Choisy (1841–1909), contemporâneo de Riegl, autor de uma extensa *História da arquitetura* e fiel representante dessa tendência racionalista, como expressam as linhas de abertura dessa obra:

Os monumentos da arquitetura nascente fazem-nos entrever, na sua manifestação mais simples, essas inevitáveis amarras que ligam o modo de construir aos estados sucessivos da humanidade e fazem

da história da arte um resumo da própria história das sociedades. [...] Em todos os povos a arte passará pelas mesmas alternativas, obedecerá às mesmas leis: a arte pré-histórica parece conter todas as outras em forma de semente.¹

É contra essa determinação da arte e da sociedade pelos condicionantes materiais que Riegl propõe a autonomia do *Kunstwollen*. Ao enfatizar essa autonomia do desenvolvimento artístico, Riegl segue Kant e se coloca contra a heteronomia da arte implícita nas teorias ligando a produção artística a condicionantes sociológicas ou econômicas. Esse termo *Kunstwollen* tem sido, diga-se de passagem, tão abusivamente tratado quanto a extrapolação de um conceito hegeliano de *Zeitgeist* tem adulterado a concepção do historicismo em Hegel.

1 [Les monuments de l'architecture naissante nous font apercevoir, dans leur manifestation la plus simple, ces inévitables attaches qui lient le mode de construire aux états successifs de l'humanité et font de l'histoire de l'art un résumé de l'histoire même des sociétés. [...] Chez tous les peuples l'art passera par les mêmes alternatives, obéira aux mêmes lois : l'art préhistorique semble contenir tous les autres en leur germe.] Auguste Choisy. *Histoire de l'architecture* Paris: Bibliothèque de l'image, 1996 (fac-similar da primeira edição de 1899), p. 1.

1.1. Regra artística e historicismo

A teoria de Riegl é um dos principais pilares da análise estilística que alcança sua expressão clássica com Wölfflin. Ele se desmarca sutilmente dos seguidores de Jakob Burckhardt (1818–1897), o grande estudioso historicista do Renascimento e antigo professor de Wölfflin, ao propor, num primeiro momento, a possibilidade de se avaliar a arte por meio de conceitos que não dependem do desenvolvimento histórico, mas se constituem em características universais da sensibilidade humana para a forma.

Na sua tese de doutorado, de 1886, Wölfflin certamente reconhece que essas características universais se expressam em variações historicamente situadas: “um estilo arquitetônico reflete a atitude e a dinâmica das pessoas do seu tempo.”² Entretanto, isso não se aplica à arquitetura na mesma intensidade e imediatez características das artes decorativas,

² [...] ein architektonischer Stil gibt die Haltung und Bewegung der Menschen seiner Zeit wieder.] Heinrich Wölfflin. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*: München, 1886. Inaugural-Dissertation. Hohe philosophische Fakultät. Filosofia, Hohe philosophische Fakultät, Universität München, p. 46.

por exemplo, devido à durabilidade e à relativa lentidão da produção arquitetônica:

Pois então as grandes formas da construção não podem deferir a toda pequena mudança na disposição de um povo, por isso ocorre uma gradual alienação, o estilo torna-se uma receita sem vida, e se mantém agora apenas por meio da tradição. As formas passam a ser levadas adiante sem serem compreendidas, falsamente empregadas e por isso são inteiramente mortas.³

Wölfflin alcança sua maior fama ao envolver as considerações formais numa análise histórica. É nessa perspectiva historiográfica que se vê como a “morte” das formas na tradição não significa que a cultura esteja decrepita nem que uma modernidade deva ser profeticamente introduzida para

³ [Da aber die grossen Formen der Baukunst nicht jedem leisen Wandel des Volksgemüts nachgeben können, so tritt eine allmähige Entfremdung ein, der Stil wird zum leblosen Schema, behauptet sich nur noch durch Tradition. Die einzelnen Formen werden unverstanden fortgebracht, falsch verwendet und so gänzlich abgetöten.] Ibid., p. 49–50. Ressalve-se que o conceito de *povo* em Wölfflin é fluido; quando ele pretende de fato referir-se ao caráter étnico, determinista, ele usa a palavra *raça*, por exemplo, em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 18.

revitalizá-la. Afinal, ele ressalta que “houve raras épocas em que a forma foi entendida, isto é, vivenciada, por si. Apenas estes são os períodos que criaram para si seu estilo específico.”⁴ Longe de ser uma regra ao longo da história da arte, portanto, a existência de um estilo próprio ao seu tempo é, na verdade, uma rara criação, praticamente restrita na arte ocidental à Grécia arcaica e ao gótico. Isso tem uma importante consequência para a maneira como o historicismo será visto no pensamento mais maduro de Wölfflin. Segundo Gombrich, “o que é preciso perguntar, defende ele, é: quais características de uma época é de fato possível expressar sob forma visual?”⁵

Nas suas principais obras, *A arte clássica* (1899) e *Conceitos fundamentais da história da arte* (1913), Wölfflin rompe então com o historicismo burckhardtiano então dominante, bem como com a linearidade implícita na obra de Riegl. Ele propõe que a história da arte européia desde o Renascimento contém um movimento cíclico, e que esse ciclo não é redutível à

4 [Es hat wenige Zeiten gegeben, die jede Form rein verstanden d. h. miterlebten. Es sind nur die Perioden, die sich ihren eigenen Stil geschaffen haben.] Wölfflin, *Psychologie der Architektur*, *op. cit.*, p. 49.

5 [What we must ask, he argues, is what characteristics of an age are at all capable of being expressed in a visual form.] Gombrich, *The Sense of Order*, *op. cit.*, p. 201.

expressão de caracteres sociais ou espirituais de cada período.⁶ O conceito de ciclo histórico presente nessa análise dos estilos vai muito além de uma simples visão historicista de evolução, uma vez que não há nenhum condicionante espiritual ou material — nem a dialética do espírito hegeliano, nem a marxista dos modos de produção — que determine *necessariamente* a sucessão de termos dialéticos, muito menos sua superação por uma forma diferente de arte. Wölfflin argumenta, claramente, que para ele “a própria visão [artística] tem uma história”⁷. Entretanto, essa história da visão artística nada mais é do que uma história do gosto artístico:

Esse fato é da maior importância para contestar o palavrório materialista que acha que deve explicar a história da forma arquitetônica por meio da mera determinação do material, do clima, da função. Está longe de mim não reconhecer a relevância desses fatores, mas

6 Ver Evans, *The projective cast : architecture and its three geometries*, *op. cit.*, p. 5.

7 [Das Sehen an sich hat seine Geschichte ...] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 22.

devo insistir nesse ponto, de que a legítima imaginação formal de um povo não é desviada por causa deles.⁸

E, segundo Wölfflin, não cabe julgar a validade de um gosto estético ou de outro, mas apenas discutir a aplicação dos seus princípios por artistas de maior ou menor talento: “o barroco não é nem uma decadência nem um aprimoramento do clássico, mas é uma arte inteiramente outra.”⁹ Essa declaração é complementada pelo argumento que se desenvolve, de modo especialmente claro e didático, nos *Conceitos fundamentais*. Para Wölfflin, não há um movimento *necessário* entre os dois pólos do linear e do pictórico, do planar e da recessão, e assim por diante. Os temas de um mesmo pólo — linear e planar de um lado, pictórico e recessivo do outro — for-

8 [Es ist diese Thatsache von grosser Wichtigkeit, um den materialistischen Unfug zu bekämpfen, der die architektonische Formgeschichte aus dem blossen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke glaubt erklären zu müssen. Ich bin weit entfernt, die Bedeutung dieser Faktoren zu verkennen, muß aber doch daran festhalten, daß die eigentliche Formphantasie eines Volkes dadurch nicht in andere Bahnen gelenkt wird.] Wölfflin, *Psychologie der Architektur*, *op. cit.*, p. 50.

9 [Der Barock ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst.] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 25.

mam um sistema dotado de coerência interna e são interdependentes. No entanto, não é nada mais do que o gosto estético o que provoca as oscilações entre um lado e outro. E esse gosto, para Wölfflin, é historicamente situado mas não pode ser visto como historicamente *determinado*. Além disso, cabe mencionar que ele tampouco é *determinante*, em termos de definir a artisticidade da obra: “o temperamento não faz de modo alguma obra de arte”¹⁰.

A preferência do século xv pelo linear e a do século xvii pelo pictórico não são nunca interpretadas por Wölfflin no mesmo sentido em que mais tarde o historiador da arte Arnold Hauser o fará em sua *História social da arte*. Hauser será mesmo acusado por Gombrich de forçar as aproximações entre o contexto histórico e o gosto artístico, faltando com o rigor e desconsiderando as incoerências do seu sistema:

O que ele se propõe a descrever ao longo das 956 páginas do seu texto não é tanto a história da arte ou dos artistas quanto a história social do mundo ocidental tal como ele a vê refletir-se nas tendências e nos modos variáveis de expressão artística [...]. Para o seu

10 [... das Temperament macht wohl kein Kunstwerk ...] *Ibid.*, p. 21.

propósito, fatos só têm interessa na medida em que eles tenham a ver com a sua interpretação. [...] Wölfflin, por exemplo, recebe duras críticas na conta do seu “método não sociológico” e o *Kunstwollen* de Riegl é rejeitado por causa do seu idealismo “romântico”. Ele parece menos consciente do fato de que essa insistência na “interdependência indissolúvel” de toda história torna a seleção de conteúdo não menos arbitrária. Onde todas as atividades humanas estão ligadas umas às outras e aos fatos econômicos, a questão de qual testemunho admitir para a escrita da história deve ser deixada à preferência momentânea do historiador.¹¹

11 [What he is out to describe throughout the 956 pages of his text is not so much the history of art or artists, as the social history of the Western World as he sees it reflected in the varying trends and modes of artistic expression [...]. For his purpose facts are of interest only in so far as they have a bearing on his interpretation. [...] Wölfflin, for instance, comes in for strong criticism on the score of his ‘unsociological method’ and Riegl’s *Kunstwollen* is rejected for its ‘romantic’ idealism. He seems less conscious of the fact that this insistence on the ‘indissoluble interdependence’ of all history makes the selection of material no less arbitrary. Where all human activities are bound up with each other and with economic facts, the question of what witness to call for the writing of history must be left to the historian’s momentary preference.]

Na mesma linha de pensamento que levaria a Hauser temos Paul Frankl (1878–1962), um adversário intelectual de Wölfflin, defendendo que “o *desenvolvimento* do estilo é um processo intelectual sobrepondo-se a características nacionais e artistas individuais. [...] O maior gênio não é nada mais que o servo desse processo intelectual.”¹² Esse processo intelectual dominante permite a Frankl, contudo, desmarcar-se do determinismo sociológico expresso em Hauser, uma vez que será possível, nesse esquema, encontrar uma expressão barroca na arquitetura protestante, tão afastada do espírito católico geralmente associado com o Barroco. Mais ainda, essa expressão se dá pela preferência dos *indivíduos* que compõem a sociedade protestante, como Frankl ressalta explicitamente:

Ernst H. Gombrich. The Social History of Art In: Richard Woodfield *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture* London: Phaidon, 1996 (The Art Bulletin, March, 1953), p. 369–370.

12 [The *development* of style is an intellectual process overriding national characteristics and individual artists. [...] The greatest genius is no more than the servant of this intellectual process.] Paul Frankl. *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420–1900* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1986 (Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst), p. 3.

Assim ocorre que as gerações protestantes ao final do século XVI e início do XVII estavam repletas de homens que não se consideravam satisfeitos com as severas restrições contra a figuração, que procuraram exercer seu direito de criar para os olhos tanto quanto para os ouvidos a serviço da espiritualidade.¹³

Isso está especialmente claro uma vez que Wölfflin aponta a ocorrência do *chiaroscuro* pictórico em obras da pintura holandesa — protestante — da época, sem nenhuma relação com a dramaticidade atribuída ao espírito católico. Assim, a preferência barroca pelo pictórico simplesmente *ocorre*, sem que se busquem associações deterministas entre um suposto espírito do homem barroco e seu gosto estético¹⁴. Gombrich exemplifica:

[...] ainda que eu tenha dito que é superficialmente plausível a teoria de que nobres rígidos apreciarão um estilo rígido e que

13 [Thus it happens that the Protestant generations at the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth century were filled with men who were not satisfied with the severe restrictions against imagery, who sought their right to create for the eye as well as the ear in the service of the spiritual.] Ibid., p. 173.

14 Marshall Brown. The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History *Critical Inquiry*. v. 9, n. 2: Dec., 1982, p. 381.

mercadores ágeis ansiarão por novidade, o pressuposto contrário — que aristocratas *blasés* adoram estímulos sensuais sempre novos [Figura 3] enquanto que homens de negócios, estritos, com seus “livros de registros de duas colunas”, querem sua arte clara e sólida [Figura 4] — parece igualmente convincente.¹⁵

Por outro lado, a partir do momento em que essa preferência se estabelece, ela é regida por regras internas de coerência e desenvolvimento, e se transforma na medida em que *os artistas*, entendidos como coletividade de indivíduos que pensam individualmente, buscam não expressar as supostas transformações da sociedade, mas explorar os limites das próprias regras da sua arte. Essas regras estão mais evidentes no chamado período clássico, entendendo o termo não como descrição de um certo estilo mas como o apogeu de clareza formal dentro de cada estilo:

15 [...] though I have called superficially plausible the theory that rigid style and that agile merchants will be eager for novelty, the contrary assumption — that blasé aristocrats love ever new sensual stimuli while strict businessmen, with their ‘double entry book-keeping’, want their art neat and solid — sounds equally convincing.] Gombrich, *The Social History of Art, op. cit.*, p. 373–374.

[...] um estágio clássico não pode durar muito. É característica essencial de um estágio clássico a de que ele não pode ser aperfeiçoado. Ele somente pode ser estendido, no sentido dúplice de espalhar-se por um terreno cada vez maior, e de ser levado a envolver problemas cada vez mais individualizados, num esforço de dobrar até as últimas conseqüências os novos princípios em todas as suas variadas manifestações. O estágio clássico assim visualizado é estagnado e portanto não sustentável por muito tempo, especialmente para *aqueles* artistas que são inteiramente fluentes nos seus princípios artísticos. Todos os problemas parecem ter sido resolvidos, e a sua necessidade mais interior por uma aplicação completa das suas capacidades criativas não é cultivada. [...] Por isso eu certamente não entendo que um tipo de “exaustão da forma” possa atrair a nova fase [estilística].¹⁶

A teoria racionalista da arquitetura troca um historicismo espiritual por um determinismo histórico, visto pelo prisma da técnica e dos recursos naturais. Já a análise estilística, na linha de Wölfflin, escapa a esse determinismo ao postular a autonomia da intenção artística com respeito a condicionantes materiais ou sociais, seja ela individual ou impessoal. Uma tendência de gosto estético pode ser coletiva sem que se implique qualquer *necessidade* de que tal gosto caracterize uma certa época, nem de que o gosto tenha um “prazo de validade” após o qual um novo estilo necessariamente seguirá.

Dizer que o artista do século xvii *decide* produzir formas pictóricas — e não, por exemplo, que ele *só podia* fazer formas pictóricas em virtude das circunstâncias materiais ou espirituais — já é um grande passo para superar o historicismo simplório, mas não chega a aprofundar o problema central que interessa aqui. Enfatizar o lado mecânico da questão, por

16 [...] a classical stage cannot long endure. It is the essential characteristic of a classical stage that it cannot be enhanced. It can only be extended, in the twofold sense of spreading over more and more territory, and of being brought to bear upon more and more individual problems, in an effort to think through to the end the new principles in all their various manifestations. The classical stage so viewed is stagnant and is

therefore not long bearable, especially for *those* artists who are fully conversant with its artistic principles. All problems seem to have been solved, and their innermost need for complete application of their creative abilities remain uncultivated. [...] So I certainly do not mean that a kind of “form fatigue” hurries on the new phase.] Frankl, *Principles of Architectural History*, *op. cit.*, p. 190.

Figura 3

Les heureux hasards de la balançoire
Jean-Honoré Fragonard, 1767

outro lado, a obtenção do *chiaroscuro* pictórico com o jogo de tintas e da habilidade com o pincel de cerdas em leque, não desvela nem segredos nem propriamente indagações de cunho estético.

No grande vazio conceitual entre essas duas questões amplamente estudadas, a *intenção* pictórica e a *técnica* do *chiaroscuro*, reside o abismo do *como*. *Como* o emprego do *chiaroscuro* resulta numa composição a que podemos qualificar de pictórica? E, principalmente no que nos diz respeito aqui, *como* essa composição pictórica vem a ser vista como apropriada, desejável e *correta*, resultando na linguagem artística a que chamamos barroco? Para Wölfflin essa é a principal preocupação do ponto de vista do artista:

Leia-se sobre como Hans von Marées diz de si mesmo que ele aprenderá cada vez mais a ignorar escolas ou personalidades [artísticas], de modo a somente ter em vista a solução para os problemas



artísticos, que em última análise serão os mesmos para Michelangelo como para Bartolomeu van der Helst.¹⁷

Nesse aspecto, chame-se atenção para a distinção que o historiador da arquitetura inglês Geoffrey Scott (1884–1929) faz entre a postura teórica pré e pós-Renascimento. Ela nunca foi devidamente submetida a um crivo rigoroso, em parte por causa do ostracismo em que seu autor foi jogado por não se adequar à cronologia modernista. Mas, em que pese a suspeita de ser tendenciosa, revela-se porém bastante instigante: “no Renascimento pela primeira vez a pergunta que se faz não é apenas ‘será essa forma bela ou apropriada?’, mas, ‘será ela *correta*?’ ”¹⁸ Para mitigar um pouco a rispidez do argumento de Scott, podemos recorrer a Gombrich:

17 [Man lese, wie Hans von Marées von sich berichtet, daß er immer mehr lerne, von Schulen und Persönlichkeiten abzusehen, um nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe im Auge zu behalten, diem im letzten Grunde dieselbe sei für Michelangelo wie für Bartholomäus van der Helst.] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 21.

18 [In the Renaissance for the first time the question asked is no longer merely ‘Is this form beautiful or suited?’ but, ‘Is it *correct*?’] Geoffrey Scott. *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* New York: Norton, 1974 (1914), p. 186.

Aquilo com o que um artista se preocupa enquanto ele planeja seus quadros [...] é algo muito mais difícil de se expressar com palavras. Talvez ele diga que ele se questiona se ele fez “certo”. Agora, é apenas quando entendemos o que ele quer dizer com aquela modesta palavrinha, “certo”, que nós começamos a entender o que os artistas realmente estão buscando.¹⁹

Essas afirmações podem parecer à primeira vista triviais. Afinal, o que é tido como belo será apreciado em virtude de ser *belo*, e o que é tido como correto será apreciado por ser *correto*, e teremos como resultado que *certas formas* artísticas serão produzidas e apreciadas em detrimento de outras que teriam mais popularidade em outras épocas e lugares — e fora de uma visão historicista tampouco tem grande relevância explicar por que *tais* formas em *tais* épocas e lugares; a sucessão dos estilos apenas ocorre e merece ser descrita. No entanto, há uma diferença capital que se reflete na

19 [What an artist worries about as he plans his pictures [...] is something much more difficult to put into words. Perhaps he would say he worries about whether he has got it ‘right’. Now it is only when we understand what he means by that modest little world ‘right’ that we begin to understand what artists are really after.] Ernst H. Gombrich. *The Story of Art* London: Phaidon, 2006 (1950), p. 25.

Figura 4

Portrait de Madame Récamier
Jacques-Louis David, 1800

insuficiência das estéticas de Kant e Hegel em lidar com o lado operativo — propriamente artístico — da estética moderna.

A produção do belo na arte inevitavelmente leva a comparações com o belo natural. Kant faz essa comparação em favor da natureza, enquanto Hegel a deprecia diante da criação artística espiritual, mas ambos sentem-se impelidos a tocar no assunto. O paralelo da natureza é tentador até mesmo com a abstração geométrica de certas tradições artísticas não-ocidentais. Porém, o belo em geral, para Kant, e o belo especificamente natural, para Hegel, é aquele que apresenta a aparência de adequação a uma finalidade de (*Zweckmäßigkeit*) — aparência projetada pela expectativa do sujeito — sem possuir de fato uma finalidade intelectual, como visto anteriormente, p. 48. Isto é, se, num certo sentido, há uma *expectativa* implícita de que o objeto belo se conforme a um padrão de beleza, que seria a sua adequação a uma finalidade, essa finalidade é em termos precisos *inexistente*. Se estivéssemos avaliando a conformidade de um objeto a uma finalidade expressa,



tratar-se-ia de um juízo teleológico — por isso a *aparência de finalidade* estética não pode remeter a uma finalidade conceitualmente tangível.

Mesmo assim, Kant, na sua *Crítica da faculdade do juízo*, define o juízo teleológico acerca das formas naturais como sendo objetivo mas “meramente formal”. Isso significa que, por um lado, o sujeito atribui ao objeto uma finalidade condizente com a sua forma, mas que, por outro lado, não é possível dizer propriamente que se está analisando o objetivo que a *natureza*

teria tido ao gerar a forma em questão.²⁰ Isso é, estamos aqui diante de um *juízo teleológico* que não avalia senão uma *aparência de finalidade* percebida no objeto, e não uma finalidade *concebível como existente* na coisa.

É correto aquilo que está adequado a um parâmetro de avaliação, ou seja, que satisfaz o sujeito do juízo teleológico. E é precisamente esse juízo teleológico *interno* ao processo de criação artística que acaba sendo no mais das vezes escamoteado em favor das explicações racionalistas e formalistas — em favor, portanto, de juízos teleológicos cujos termos são *exteriores* ao processo criativo. Frankl ressalta que, mesmo numa produção artística em que o gênio e a sensibilidade intuitiva têm um papel primordial, há lugar para o pensamento teleológico:

Até mesmo Michelangelo e Borromini comportavam-se como se eles pudessem defender a correção das suas obras por meio do raciocínio lógico [...]. Uma cadeia fechada de esforço acadêmico acompanhou o desenvolvimento estilístico verdadeiramente original [...]²¹

²⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, p. 307.

²¹ [Even Michelangelo and Borromini acted as if they could defend the correctness

O que significa, então, dizer que um objeto *estético* como é a obra de arte pode ser avaliado como sendo ou não correto, isto é, objeto *teleológico*? Trata-se de abrir a possibilidade, agora, de que a obra seja não apenas a criação do gênio, por sua natureza imponderável. Entretanto, o juízo teleológico *formal* indica que essa obra não precisa ser observada de um ponto de vista meramente material, como um momento determinado por fatores extrínsecos e mecanicistas, numa história descritiva da arte. Essa obra pode, então, ser vista como atendendo às próprias regras internas da sua composição, o que levanta a próxima questão: *de onde* vêm essas regras que norteiam a criação artística?

1.2. Regra artística e racionalismo

Para responder a essa pergunta pode-se voltar ao argumento inicial deste capítulo e explorar os fundamentos do racionalismo. Enquanto pólo

of their works by logical reasoning [...]. A closed chain of academic endeavor accompanied the truly original artistic development [...] Frankl, *Principles of Architectural History*, *op. cit.*, p. 193.

oposto ao formalismo, vimos o racionalismo apresentar-se como determinista e, até certo ponto, historicista. Essa determinação pode ser encontrada, por um lado, nos condicionantes materiais que controlam a viabilidade física de uma obra — no caso da arquitetura, evidenciando-se na própria física estrutural, entre outros requisitos. Por outro lado, se entendermos o *racional* no seu sentido estrito, de seguir os preceitos da razão, abrem-se outras perspectivas para observar o problema da criação da forma.

Quando Kant empreende suas três críticas voltadas para as faculdades da razão, ele rompe com a tradição filosófica até então vigente. Isso se evidencia até mesmo na deriva lingüística, o vernáculo substituindo o latim como idioma dominante da filosofia, processo que ocorre paulatinamente ao longo dos séculos XVII e XVIII. Na filosofia de língua alemã, a Razão (*Vernunft*) não é entendida mais como a *ratio* que forma a raiz etimológica dessa palavra nos dialetos românicos. Entretanto, é essa concepção da razão enquanto *ratio*, razão formal, comparação conceitual ou intuitiva entre dois termos, que predomina na tradição da teoria da arquitetura.

Se, por um lado, consente-se a Kant a definição de *razão* enquanto *faculdade intelectual* do espírito humano, por outro lado não se pode reduzir

a diversidade do campo semântico da palavra a esse único sentido. Falar em *razão* no sentido de *ratio* não implica “degradar” o sentido kantiano da palavra, deixando claro que se trata de duas acepções inteiramente diversas. Por isso é que se pode também falar em *racionalismo* arquitetônico no plano do entendimento conceitual, e não propriamente no das idéias e da razão. É assim que Alan Colquhoun aborda o problema, caracterizando aqui “razão” não no sentido kantiano, mas enquanto faculdade de entendimento:

[...] razão implica a intervenção de uma regra ou lei entre a experiência direta do mundo e qualquer *práxis* ou *techné* como a arquitetura. É esta noção — a de que a arquitetura é o resultado da aplicação de regras gerais estabelecidas por uma operação da razão — que deve ser tomada como a definição mais geral do racionalismo em arquitetura.²²

Schiller, enquanto poeta, associa a representação estética a uma verdade de cunho moral. Contudo, enquanto pensador, ele considera imprópria

²² Alan Colquhoun. Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura Trad. Christiane Brito. In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1987), p. 70.

uma identificação plena da estética com a moralidade e, portanto, não faz da razão moral diretamente aquela ponte entre a descrição do cosmo exterior e a criação do microcosmo arquitetônico. Para ele, o agrado propiciado pela experiência do belo é, assim como em Kant, um prazer livre de interesses materiais tanto quanto de finalidades racionais. Um prazer interessado não seria propriamente espiritual, enquanto que uma representação puramente racional seria da alçada da consciência do dever, e não da experiência do belo:

Livre então chamo aquele prazer pelo qual as faculdades espirituais, razão e imaginação, estão em ação e onde a sensação é gerada por meio de uma representação; ao contrário do prazer físico ou sensorial, pelo qual a alma é subjugada por uma necessidade natural cega [...]

A fonte geral de ambos os prazeres, inclusive do sensorial, é a aparência de adequação a fins.²³

23 [Frey aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobey die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft Thätig sind und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird ; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobey

Por outro lado, ele atenta para restringir o domínio da verdade estética ao aspecto do agrado que ela proporciona. Assim, a “conformidade a fins”, ou seja, nesse caso, a uma idéia bela, é apenas a *aparência* — como dá a entender a própria palavra *conformidade*, com-forma —, por meio de uma *representação* dessa idéia para a imaginação, sob formas agradáveis:

O prazer é livre quando nós nos representamos a aparência de adequação a fins, e que a sensação gratificante acompanha essa representação, assim como todas as representações por meio das quais nós apreendemos a coerência e a finalidade a fins são fontes de um prazer livre, e nessa medida passíveis de serem requisitados a esse fim pela arte.²⁴

die Seele einer blinden Naturnothwendigkeit unterworfen wird [...] Die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen, Vergnügens ist Zweckmäßigkeit.] Friedrich von Schiller. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 4: Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1802, p. 81–82.

24 [Das Vergnügen ist frey, wenn wir uns die Zweckmäßigkeit vorstellen, und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleiten, alle Vorstellungen also, wodurch wir Übereinstimmung und Zweckmäßigkeit erfahren, sind Quellen eines freyes Vergnügens, und in sofern fähig, von der Kunst an dieser Absicht gebraucht zu werden.] Ibid., p. 82–83.

Nesse sentido, a representação de conformidade é apenas uma imagem daquilo que realmente é bom, em vez da realização efetiva de um bem. Entretanto, depreende-se dessa linha de pensamento que o bem deve ser conhecido previamente, de modo que sua representação seja significativa para o observador. Assim, a contemplação do belo não acrescenta, para o sujeito, nenhum conhecimento novo acerca do belo. Ao contrário, ela pode até ser prejudicial, no sentido de que apresenta uma vivência imediata, intuitiva e não-verbal, reduzindo o conceito geral à sua expressão num caso particular, substituindo assim o conhecimento estruturado, verbal, conceitual e abstrato por uma experiência concreta:

Onde, por outro lado, a finalidade é o conhecimento, aí o gosto menos pode dar auxílio direta e imediatamente; em vez disso, o conhecimento é totalmente interrompido pelo tempo que a beleza nos ocupa.”²⁵

25 [Wo also Erkenntnis der Zweck ist, da kann uns der Geschmack wenigstens direkt und unmittelbar keine Dienste leisten ; vielmehr wird die Erkenntnis gerade so lange ausgesetzt, als uns die Schönheit beschäftigt.] Friedrich von Schiller. Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 2: Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1800, p. 358.

Schiller não exclui um ponto de contato entre a sensação estética e a racionalidade. Mas, na sua acepção, esse ponto de contato subordina o belo à expressão da razão na moralidade. Aquele serve então apenas para contribuir à força de vontade que leva o sujeito a agir moralmente:

Mas a possibilidade de seguir a minha própria vontade sem restrição, posso assim dever a um motivo separado de mim [i. é, externo à minha vontade], assim que se admite que este teria podido restringir a minha vontade. Do mesmo modo posso ter a possibilidade de ser bem-sucedido, e assim enfim dever a um motivo separado da minha razão, assim que este é pensado como uma faculdade que teria podido restringir a minha liberdade de escolha.²⁶

26 [Aber die Möglichkeit, meinem eignen Wille uneingeschränkt zu folgen, kann ich doch zuletzt einem von mir verschiedenen Grunde zu danken haben, sobald angenommen wird, daß der letztere meinem Willen hätte einschränken können. Eben so kann ich die Möglichkeit gut zu handeln, zuletzt doch einem von meiner Vernunft verschiedenen Grunde zu danken haben, sobald diese letztere als eine Kraft gedacht wird, die meine Gemütsfreyheit hätte einschränken können.] Friedrich von Schiller. Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten In: *Sämmtliche Werke* v. 18: Stuttgart / Tübingen: J. S. Gottäschen, 1826, p. 350.

Esse motivo separado pode, portanto, ser a propensão para apreciar o belo, em outras palavras o gosto estético, que levaria a pessoa a preferir a ação moralmente correta, e isso não pela própria força da razão mas pelo auxílio de uma inclinação pela “bela” atitude:

O gosto pode [...] servir positivamente à verdadeira virtude em todos os casos onde a razão tem a iniciativa e corre perigo de ser desbancada pelo domínio mais forte do instinto [isto é, dos interesses naturais]. Para esse propósito, com efeito, ele [o gosto] pode fazer com que nossa sensibilidade contribua para o dever, e faz assim também uma parca intensidade de força de vontade moral ser suficiente ao exercício da virtude.²⁷

A teoria da “utilidade moral” da estética submete a apreciação do belo à sua utilidade para fins que lhe são superiores e, indiretamente, condena o emprego da beleza onde ele seria supostamente descabido. Esse

27 [Der Geschmack kann [...] der wahren Tugend in allen den Fällen positiv nutzen, wo die Vernunft die erste Anregung macht und in Gefahr ist, von der stärkern Gewalt der Naturtriebe überstimmt zu werden. Zu diesen fallen nämlich stimmt er unsre Sinnlichkeit zum Vortheile der Pflicht, und macht also auch ein geringes Maß moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen.] Ibid., p. 360.

policciamento da estética é talvez surpreendente vindo da pena de um poeta como Schiller.

No entanto, se a crítica à bela imagem “enganadora” do poeta em Platão é bem conhecida,²⁸ pouca atenção é dada ao caráter metalingüístico do argumento desfiado na própria *República*. Flávio René Kothe argumenta, no entanto, que este é essencial para compreender a ambivalência de Platão quanto ao uso da arte imitativa. Segundo Kothe, Platão tece no livro X da *República* uma subreptícia advertência acerca da regulamentação da arte. Lendo o diálogo não mais como a transcrição de uma realidade política, mas ele próprio como sendo uma invenção poética, a contradição transparece:

Sócrates propõe a Glauco que, em sua sociedade ideal, não se deveria admitir de maneira alguma a poesia imitativa: os poetas deveriam, portanto, ser expulsos, pois são capazes de inventar uma sociedade diferente daquela que já havia sido por ele inventada.

28 Πλάτων. (Plátōn). *Πολιτεία* (Politeía), Boston: Tufts University, [S.d.] (Perseus Digital Library) (In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903), X, 595a–b.

Uma invenção se contrapõe à possibilidade de novas invenções.

Isso é estranho. Uma ficção se afirma como não-ficção. Ela já se afirma como realidade. E, em nome da realidade que ela pretende ser, expulsa a ficção, a possibilidade de criar ficções. Para evitar que os poetas possam propor alternativas a seu constructo, é preciso desmoralizá-los [...]

[...] há uma ironia permeando tudo, a sugerir algo contrário ao dito.

Acaba-se demonstrando algo muito mais importante: que toda utopia gera monstros, e é preciso precaver-se diante deles. Não é de fora que vem a avaliação de que a expulsão dos poetas seria um ato monstruoso: vem do próprio texto, onde o elogio a Homero, como príncipe dos poetas, é reiterado.²⁹

²⁹ Flávio R. Kothe. *Fundamentos da teoria literária* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 145.

Baumgarten

Mas, se para Schiller a experiência estética não é uma forma de conhecimento, ela o é para o criador do termo *estética*, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). De fato, Baumgarten entende a estética não apenas como a experiência do belo, mas como o conjunto de vivências sensoriais. Atendendo às objeções contra a sua disciplina no prólogo da sua *Estética*, ele repetidamente a chama de “*nostra scientia*”³⁰, o que no original em latim remete com a maior clareza possível a *scio*, saber. De modo ainda mais claro, ele responde à objeção de que:

[...] é considerada indigna dos filósofos e abaixo do seu horizonte a postulação sensorial, os produtos [imagens] da imaginação, as fábulas, as perturbações dos afetos, etc. R[e]sp[osta: ...] confundir-se-ia a teoria dos pensamentos gerais e práticos acerca do belo e a execução singular.³¹

³⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica* [S. l.]: Johann Christian Kleyb, 1750 (1742), § 4, 5, 6.

³¹ [...] indigna philosophis et infra horizontem eorum esse posita sensitiva, phantasmata, fabulas, affectuum perturbationes e. c. Rsp. ... confunditur theoria pulcre

Logo em seguida, ele afirma literalmente que “o fim estético é o aperfeiçoamento do conhecimento sensorial do ponto de vista de como ele é.”³² Ora, dizer que a estética é uma forma de conhecimento implica relacionar esse conhecimento com um objeto conhecido, que é a experiência sensorial e particularmente a experiência do belo e do feio ou, na conotação dos termos latinos, a *pulchritudo* enquanto harmonia formal e a *deformitas*, a “falta” de uma boa forma.³³ Mais ainda, em se tratando do conhecimento de um objeto, pode-se indagar se determinada proposição acerca dele é *correta* ou não. É assim que Baumgarten discute a verdade estética, como “verdade mental e subjetiva, verdade de todas as representações”³⁴. Em contraste, a “falsidade estética é falsidade subjetiva e falta de correspondência dos pensamentos com a verdade da coisa pensada”³⁵. Trata-se, portanto, de uma

cogitatorum generalis et praxis ac exsequutio singularis.] Ibid., § 6.

32 [Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis.] Ibid., § 14.

33 Ibid., § 14.

34 [... veritatem mentalem et subjectivam, veritatem representationum omnem ...] Ibid., § 427.

35 [Falsitas aethetica est falsitas subjectiva et disconvenientia cogitationum cum veritate rerum cogitandarum ...] Ibid., § 445.

concepção metafísica sobre a verdade e a falsidade, já que a *coisa* propriamente não é o *objeto* do conhecimento, o qual, segundo Baumgarten, só pode ser conhecido no próprio domínio da estética por uma faculdade que ele denomina “análogo da razão”³⁶. Logo, ele está consciente da incerteza em torno da verdade estética, e por isso finalmente reelabora o conceito de verdade estética de modo mais ambivalente:

Agora, claramente, se eu tivesse imaginado distinguir por meio do rigor do pensamento [literalmente, pelo cálculo pensante] a maior das belezas, não teria inteira certeza, nem viria à luz a sua verdade completa. [...] Semelhantes [concepções] então, sobre as quais não temos de modo algum certeza completa, porém tampouco nelas percebemos alguma falsidade, são verossímeis. A verdade estética é, portanto, melhor chamada de verossimilhança, esta que

36 “Veritas quaedam, etiam aethetica, tamen complete cognoscatur ab analogo rationis ...” Ibid., § 481. Baumgarten coloca esse análogo da razão por sobre as obscuras flutuações afetivas, aparentemente uma intuição do subconsciente tal como Montaigne e Pascal já haviam intuído.

é um grau de verdade que, ainda que não seja elevado à completa certeza, tampouco contém quaisquer falsidades observáveis.³⁷

A verossimilhança estética, que não pode ser claramente verdade nem decididamente mentirosa, é a condição necessária para a criação do *heterocosmo*³⁸, ou mundo alternativo, a ficção que é o microcosmo da obra de arte. Por isso, por ausência de “falsidades observáveis” pode-se entender acima de tudo expectativas elementares acerca da experiência sensível, em vez de uma proibição à representação de coisas, seres e lugares inexistentes — não transparece aí nenhuma condenação contra imaginar seres mitológicos ou utopias.

Com isso Baumgarten justifica o postulado clássico de que a arte é mimética, no sentido aristotélico da criação de um mundo não idêntico

37 [Jam apertissimo putaverim calculo constare plurima inter venuste cogitandum appercipienda, non esse complete certa, neque luce completa veritatem eorum conspici. ... Talia autem, de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas aesthetica a potiori dicta verosimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis.] Ibid., § 483.

38 Ibid., § 511.

ao que se encontra imediatamente tangível, mas um mundo *coerente*. Essa qualificação é importante uma vez que nem todo produto da imaginação é viável do ponto de vista da *poiésis* artística.³⁹ Aí, contudo, incidem dois gêneros de qualificação distintos: por um lado, restringe-se o inventário de temáticas admissíveis; por outro, delimitam-se os recursos formais que podem ser empregados na consecução da ficção estética. Ou, com outras palavras, determina-se dentro da regra *o que* pode ser dito — a iconografia — e *como* isso pode ser dito — a morfologia peculiar a cada movimento artístico, e a cada artista individualmente, como também as respectivas sintaxe, ou modo de organização, e “fonética”, para assim chamar as inflexões peculiares.

Um *heterocosmo* criado de modo *mimético* pode, portanto, ser um mundo que não existe em vez de uma simples reprodução de objetos e conceitos existentes. A mímese não é, de modo algum, redutível a uma *imitação de conteúdos (existentes)* posto que ela atenta para o atendimento a expectativas da *percepção formal*. Por isso, obras como a República de Platão ou a Utopia de Thomas More, apesar de tratarem de organizações sociais

39 Ibid., § 525.

e relações altamente subversivas, não deixam de ser obras miméticas no sentido estrito. Por isso também, de modo mais trivial, um cavalo voador e falante é igualmente mimético, apesar de não existir na realidade. E, por fim, por isso as obras de arquitetura também podem ter uma dimensão mimética, mesmo não sendo propriamente figurativas.

O *locus classicus* da normalização iconográfica continua sendo a sugestão de Aristóteles de que as personagens representadas devem ter um certo carácter — elevado, e portanto aristocrático, ou seja, socialmente excludente — que as distinga de personagens da comédia.⁴⁰ Do mesmo modo na pintura e na escultura clássicas as temáticas mitológicas e históricas — leia-se a história bíblica e a dos governantes da Antiguidade e do mundo moderno — constituem o universo de assuntos mais prestigiados.

2. *Arquitetura comparada*

Ao mesmo tempo que os historiadores da arte abdicam, nas primeiras décadas do século xx, de uma teoria crítica da arte em favor de uma

⁴⁰ Αριστοτέλης, *Ποιήτικη*, *op. cit.*

pretensão descritiva, a teoria da arquitetura passa a sofrer um complexo de inferioridade com respeito às teorias filológicas, e em primeiro lugar à análise do discurso.⁴¹ A crítica literária em particular parece por vezes pretender ao monopólio do conceito de “teoria da arte”, ao menos no que se refere a certos clássicos do ramo portadores de títulos pomposos tais como “A arte enquanto procedimento” de Viktor Shklovsky⁴², um texto que a despeito do seu frontispício pretensioso concentra-se unicamente na arte literária. A tendência é que outras disciplinas busquem apoiar-se na teoria literária como numa muleta conceitual cujas raízes se encontram, ao mais tardar, no Renascimento; assim fundamenta-se a religião comparada, inaugurada por Max Müller no século xix como um ramo dentre os mais claramente filológicos.

Ocasionalmente o próprio aspecto literário pode ser jogado no segundo plano, especialmente em favor das “teorias sociais” instituídas no século xx como resultado de um certo marxismo superficial; este, ao priorizar

⁴¹ James Elkins. *Art History without Theory Critical Inquiry*. v. 14, n. 2: Winter, 1988, p. 355–356.

⁴² Victor Chklovski. *L'art comme procédé* Trad. Régis Gayraud. Paris: Allia, 2008.

as supostas “infra-estruturas” das relações sócio-econômicas, lê a cultura em geral e a arte em particular como um simples verniz legitimando relações de poder. Assim é que Régis Debray, autoproclamado “midiólogo”, vêm em toda e qualquer imagem, artística ou não, na melhor das hipóteses um “trunfo simbólico”, na pior um “mito” no sentido pejorativo de “mistificação”⁴³. Atualmente, com a influência do assim chamado pós-estruturalismo, tende-se a perceber um deslocamento da crítica social em direção ao domínio da crítica do discurso. Em meados do século xx, um intelectual perceberia as estruturas da sociedade por detrás do discurso; depois dos anos 1980, o texto passa a ser visto como a única estrutura disponível para o escrutínio intelectual. Isso não sugere uma leitura do texto pelo que ele se pretende representar, mas ao contrário uma prevenção contra aquilo que está explícito nesse discurso, doravante instrumento de dissimulação e dominação mais do que de revelação.

Pretendo instrumento de emancipação social, esse pós-estruturalismo capaz de expor os preconceitos e as omissões que beneficiam as classes

43 Ver Régis Debray. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident* Paris: Gallimard, 1992.

dominantes pressupõe na realidade uma nova classe de especialistas no deciframento do texto. Mais ainda, e de maior relevância para a história da arte, é notar que o que está no cerne das preocupações pós-estruturalistas é na prática o estudo de um construto cultural. Seria então de se esperar uma atenção especial à análise das artes.

Ora, é dentre os historiadores especialistas e não dentre os filólogos adeptos do pós-estruturalismo que emerge a história cultural: E. H. Gombrich foi um de seus principais defensores⁴⁴, e a “nova história” da escola dos Annales deveria ter sido a precursora de uma historiografia mais abrangente; ambos os casos revelam-se hoje mais como exceções do que como a regra dos velhos hábitos filológicos. O horizonte do pensamento crítico contemporâneo permanece preso às viseiras da análise do discurso verbal.

É evidente que desde antes do Renascimento as artes plásticas — incluindo-se a arquitetura — servem-se da legitimidade intelectual conferida pelo recurso à palavra escrita. Já na Idade Média a *Poética* de Aristóteles é

44 Ver em especial Ernst H. Gombrich. In Search of Cultural History In: Richard Woodfield *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture* London: Phaidon, 1996, p. 381-399.

lida não apenas como uma teoria do teatro, mas também como uma sinédoque representando uma teoria da arte em geral. E se de Alberti em diante os arquitetos escrevem tratados, é que se sente que exista algo a ser dito que, além de ser suficientemente importante para ser publicado, não se pode exaurir nem na apresentação direta da obra construída nem o processo direto de aprendizagem do ofício. No entanto, é a partir da segunda metade do século xx que se ouve falar numa “virada” ou, pejorativamente, numa “deriva” lingüística. A dívida da teoria das artes visuais para com a teoria do discurso verbal deve ser compreendida no conjunto dessas formulações textuais.

2.1. Comparação e discurso

Ao se discutir a comparatística nas diversas disciplinas artísticas, portanto, a referência básica acaba sendo a literatura comparada. Evidentemente, a prática da comparação é muito anterior à consolidação do respectivo campo disciplinar, que tem um de seus marcos iniciais na fundação da

Revue de littérature comparée na década de 1920⁴⁵. A comparatística ainda não tem nome quando na Idade Média se discute a condição moderna com respeito aos antigos nos proverbiais anões sobre ombros de gigantes. Ela é bem mais evidente entre os dois gêneros de “modernos” postulados pelos autores do século xvi, Vasari em particular: os *tedeschi* ou góticos, e os renascentistas. É no decurso dos últimos séculos, contudo, que a comparatística se torna uma prática fundadora da análise de textos, sejam estes antigos ou atuais.

A comparação de textos apresenta dois aspectos que se sobrepõem: de um lado o interesse historiográfico, que busca comparar para compreender, com um ideal de neutralidade, alguns conjuntos literários, e de outro o interesse crítico, que tende para um engajamento político — ou polêmico — com o seu objeto. Ainda que seja possível identificar certas tendências dominantes de um lado ou de outro, é evidente que não há historiografia

45 O artigo de F. Baldensperger no primeiro número da revista traça um panorama da história pregressa da literatura comparada: Fernand Baldensperger. *Littérature comparée : le mot et la chose* *Revue de Littérature Comparée*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, v. 1, 1921, p. 5-29.

sem a pessoa do historiador, o qual jamais se livra inteiramente — por vezes, não se livre de modo algum — do seu contexto crítico; reciprocamente, uma crítica sem conhecimento factual do objeto é uma noção claramente absurda.

Ainda assim, comparação pressupõe diferença, e na diferença há a desfamiliarização entre um termo e outro, e ainda do comparatista com respeito a um ou dois dos termos que ele compara. O trabalho do estudioso consiste então em buscar um ponto de vista que permita dar conta dos caracteres específicos dos dois sistemas comparados e, ao mesmo tempo, do seu ponto de contato. Note-se, como uma recomendação negativa, o eurocentrismo bitolado de certos autores da segunda metade do século XIX, que referem todas as culturas a um suposto padrão de excelência vitoriano. *A History of Architecture on the Comparative Method* de Bannister Fletcher diferenciava, nas suas primeiras edições, os estilos “históricos” europeus dos estilos “a-históricos” do Oriente — isso sem contar a omissão de qualquer cultura arquitetônica fora Europa e Ásia ⁴⁶, uma lacuna ainda hoje recor-

⁴⁶ Na primeira edição revista após a morte do autor, publicada em 1961, os editores se desculpam e se encarregam de reescrever os capítulos problemáticos: ver Bannister

rente na maioria dos livros-texto da disciplina. Nesses casos, é difícil falar em comparação, tamanhos são o desequilíbrio conceitual e a recusa em compreender o Outro como qualquer coisa mais que um testemunho do sentimento de superioridade do próprio autor. ⁴⁷

Em contraste com esse cenário de chauvinismo cultural, que decerto não é um retrato universal da sociedade europeia do século XIX, Yves Chevrel incita o comparatista a:

[...] correr o risco de se confrontar a uma palavra que não [lhe] é dirigida a princípio, de ter que pensar em responder, talvez, a perguntas [que ele não se tinha] colocado até então e que, aliás, não [lhe] dissessem talvez respeito... ⁴⁸

Fletcher. *History of Architecture on the Comparative Method* 17. ed. London: University of London, 1961 (1896), em especial o prefácio.

⁴⁷ O livro incontornável de Edward Said *Orientalism* London: Routledge & Kegan Paul, 1978, permanece a obra de referência a esse respeito, ainda que contestada recentemente por Buruma e Margalit, *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism* London: Atlantic, 2004.

⁴⁸ [...] prendre le risque de se confronter à une parole qui ne [lui] est pas adressée d'emblée, de devoir envisager de répondre, peut-être, à des questions [qu'il ne s'était] pas posées jusqu'alors et qui, d'ailleurs, ne [le] concerneraient peut-être pas...] Yves

Esse é um problema que se coloca a partir do momento que o autor e o leitor estão de acordo com o objetivo de traduzir para uma cultura o conteúdo de outra, em vez de justificar um conteúdo preconcebido pela cultura receptora. Esse objetivo pode então ser dominante — é o caso por excelência da tradução —, seja subordinado a algum outro interesse específico do receptor que consista em abarcar algum aspecto do Outro, o que é bastante comum. Desde o finais do século xvii, nota Paul Hazard, “o humor dos italianos tornava-se novamente viajante; e [...] os franceses eram mutáveis como o mercúrio”⁴⁹, um interesse pela alteridade que segue um programa ideológico:

[...] é perfeitamente exato afirmar que todas as idéias vitais [ao Iluminismo], a de propriedade, a de liberdade, a de justiça, foram re-colocadas em discussão pelo exemplo longínquo. Primeiro, porque em vez de reduzir espontaneamente as diferenças a um arquétipo

universal, constatou-se a existência do peculiar, do irreduzível, do individual.⁵⁰

Com esse interesse operativo pela alteridade, percebe-se um risco na inversão que se opera aqui em favor da diferença absoluta e irreduzível em oposição ao critério de um padrão de excelência. Esse risco é o de substituir a um sistema onde tudo se referia à “superioridade” europeia, uma estrutura de compartimentos intransponíveis entre as linguagens que deveria ser tarefa da comparação dismantelar. Esse risco, portanto, é o de se recair na concepção historicista da arte, onde se atribui uma exclusividade necessária a cada estilo histórico assim designado. Chevrel propõe uma definição do sistema literário apta a sobrepor vantagens analíticas a esse risco:

[...] o impacto das obras estrangeiras permite identificar melhor os valores, por vezes inconscientes por serem tão interiorizados, que

Chevrel. *La littérature comparée* 2. ed. Paris: P.U.F, 1991 (1989), p. 12.

49 [... l’humeur des Italiens redevenait voyageuse ; et ... les Français étaient mobiles come du vif-argent ...] Paul Hazard. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715* Paris: Fayard, 1961 (1935), p. 17.

50 [... Il est parfaitement exact d’affirmer que toutes les idées vitales [aux Lumières], celle de propriété, celle de liberté, celle de justice, ont été remises en discussion par l’exemple lointain. D’abord, parce qu’au lieu de réduire spontanément les différences à un archétype universel, on a constaté l’existence du particulier, de l’irréductible, de l’individuel.] Ibid., p. 21.

estão na base das referências culturais de uma sociedade num dado momento.⁵¹

Ele reconhece, porém, que:

[...] desta feita existe um deslize, que alguns podem considerar perigoso, senão condenável, que leva a uma sociologia da literatura, entendida como uma história das leituras das obras, desprezando por fim as próprias obras.⁵²

Isso resultaria em abandonar a comparação da obra de arte para recair numa “economia simbólica” nos moldes do estudo de Pierre Bourdieu⁵³ — estudo sem dúvida pertinente, mas que substitui a comparação das obras pela análise daquilo que elas representam para um determinado

51 [...] l’impact des œuvres étrangères permet de mieux identifier les valeurs, parfois inconscientes tant elles sont intériorisées, qui sont à la base des références culturelles d’une société à un moment donné.] Chevrel, *La littérature comparée, op. cit.*, p. 53.

52 [...] de ce fait il existe une pente, que certains peuvent estimer dangereuse, sinon condamnable, qui conduit à une sociologie de la littérature, entendue comme une histoire des lectures des œuvres, négligeant finalement les œuvres elles-mêmes.] Ibid.

53 Ver, além de *L’économie symbolique*, Pierre Bourdieu. *La distinction : critique sociale du jugement* Paris: Minuit, 1979.

grupo social num certo momento. Aqui também, segundo René Wellek, o chauvinismo nacional:

[...] levou a um estranho sistema de contabilidade cultural, um desejo de acumular créditos para a sua nação, provando o maior número possível de influências sobre outras nações ou, de modo mais sutil, provando que a sua própria nação assimilou e “compreendeu” um mestre estrangeiro mais completamente do que qualquer outra.⁵⁴

Essa comparação só merece o nome se ela abordar as relações estéticas que se estabelecem então entre representações sociais e representações artísticas. É preciso reconhecer, prossegue Wellek, a existência de “uma distância ontológica entre a psicologia do autor e uma obra de arte, entre a

54 [...] a mené à un étrange système de comptabilité culturelle, un désir d’accumuler des crédits pour sa nation en prouvant autant d’influences que possible sur d’autres nations ou, de manière plus subtile, en prouvant que sa propre nation a assimilé et < compris > un maître étranger plus complètement que toute autre.] René Wellek. *The Crisis of Comparative Literature* In: Stephen G. Nichols, Jr. *Concepts of Criticism* New Haven: Yale University Press, 1963, p. 289.

vida e a sociedade de um lado e o objeto estético.”⁵⁵ Ademais, essa mesma sociedade não é uma entidade homogênea que se possa descrever e resolver por inteiro nessa descrição. Bem antes da crítica pós-moderna reorientar o discurso, Hazard já escreve acerca do classicismo francês que “no próprio momento em que a autoridade religiosa e a autoridade real se afirmam como imperturbáveis, elas já estão minadas.”⁵⁶

2.2. Intertextualidade

A literatura comparada traz, portanto, das teorias do século xx a dupla missão de se fazer sócio-histórica, esse inevitável situar-se do comparatista em relação ao seu objeto de um lado, e do outro de rejeitar uma redução a uma historiografia factual da autonomia enunciativa do texto. É

55 [... une distance ontologique entre la psychologie de l'auteur et une œuvre d'art, entre la vie et la société d'un côté et l'objet esthétique.] Ibid., p. 293.

56 [... au moment même où l'autorité religieuse et l'autorité royale s'affirment comme inébranlables, elles sont déjà minées.] Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op. cit., p. 133.

a autonomia *situada* num contexto que está na base da disciplina comparativa da análise do discurso.

Essa análise está no cerne da virada lingüística pós-moderna, uma vez que ela é no sentido mais amplo estudo das formas de linguagem empregadas nos discursos. Duas das suas escalas de interpretação são especialmente sedutoras para as disciplinas não literárias, por se prestarem a analogias fáceis. Num extremo, considera-se a lingüística no sentido estrito, cujos conceitos de gramática, morfologia, fonética e semiótica são usados em teorias as mais diversas. No outro, as estruturas discursivas fornecem um cômodo paralelo com as preocupações interpretativas das ciências sociais. Dominique Maingueneau aborda a difícil definição da análise do discurso caracterizando esses dois extremos, “a dualidade radical da linguagem, ao mesmo tempo inteiramente formal e inteiramente perpassado pelas condições subjetivas e sociais.”⁵⁷

57 [... la dualité radicale du langage, à la fois intégralement formel et intégralement traversé par des enjeux subjectifs et sociaux.] Dominique Maingueneau. *Nouvelles tendances en analyse du discours* Paris: Hachette, 1987, p. 7.

A análise formal do texto tem seu ponto de partida nas primeiras comparações entre as línguas latina, grega e sânscrita no século XVIII, resultando no surgimento da lingüística indo-européia. Nos seus primórdios, essa comparação busca semelhanças vocabulares e gramaticais, que se sofisticam à medida que a fonologia histórica se desenvolve. Por esse viés vocabular emergem também os primeiros estudos de religião comparada, centrados inicialmente na etimologia dos nomes de deuses, “confusão perpétua dos fatos de língua e dos fatos de civilização” que Georges Dumézil critica.⁵⁸

Uma característica da análise funcional que Dumézil propõe em contraposição à aproximação vocabular é, de qualquer modo, o olhar exclusivamente verbal sobre o tema: entendendo-se por aí não apenas o uso quase absoluto de documentos escritos, em detrimento de representações artísticas, mas também e principalmente a construção de um sistema interpretativo baseado mais ou menos diretamente na estrutura da linguagem.

58 [... confusion perpétuelle des faits de langue et des faits de civilisation ...] Georges Dumézil. *Mythes et dieux des Indo-Européens* Paris: Flammarion, 1992 (post mortem), p. 17.

De um lado, essa estrutura já apresenta aos estudiosos um conjunto de categorias formais prontas para serem “preenchidas” com qualquer conteúdo analítico. A hipótese de Noam Chomsky acerca da existência de uma “gramática universal” inata ⁵⁹ é sedutora ao pesquisador em busca de uma metodologia. Note-se, de passagem, que o próprio Chomsky, enquanto lingüista, não se pronuncia sobre as relações possíveis entre a sua disciplina e as ciências sociais. Richard Rorty, por outro lado, apresenta uma seleção de autores que usam a lingüística como instrumento, especialmente em filosofia. ⁶⁰

Essa virada lingüística é todavia instigante enquanto alternativa formal ao determinismo historicista. Ao postular que uma ciência social, ou uma disciplina artística, funcionam nos moldes da linguagem, não é em geral a evolução fonética e vocabular dos idiomas que se tem em mente. ⁶¹

59 Uma descrição sucinta desse conceito está em Noam Chomsky. *Language and Problems of Knowledge* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1988, p. 68–71.

60 Richard Rorty (org.) *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method* Chicago: University of Chicago Press, 1967 cap. Rorty1967.

61 É curioso que nenhum historiador, até onde saibamos, tenha discutido esse aspecto.

O que em geral desperta o interesse dos estudiosos é ao contrário a noção de uma estrutura formal constante, cujo conteúdo sim pode ser sujeito ao desenvolvimento histórico: um ideal de método absoluto. “Houve um tempo”, destaca Maingueneau, “aquele em que se definia a lingüística como ‘ciência-piloto’, em que se pensava que bastaria importar conceitos e métodos lingüísticos, em geral muito simplificados, para satisfazer os usuários.” ⁶²

A virada lingüística ofereceria então ao intelectual uma liberdade interpretativa assentada sobre um fundamento aparentemente dotado de todas as exigências do método científico. Em especial, a estrutura da linguagem, tida como universal, em oposição ao seu conteúdo historicamente determinado, passa por representar a preocupação da teoria, e ainda mais da estética filosófica, com o geral em lugar do particular.

No entanto, Rorty nota que o uso da lingüística como ferramenta em outras ciências, particularmente na filosofia, é contraditório. Essa

62 [Il fut un temps, celui où l'on taxait la linguistique de « science-pilote », où l'on pensait qu'il suffisait d'importer concepts et méthodes linguistiques, en général très simplifiés, pour satisfaire les usagers.] Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, op. cit., p. 12.

advertência é tanto mais importante que se pretende que a lingüística tenha vindo resgatar a filosofia e fornecer-lhe um ponto de vista neutro.⁶³ A dificuldade que esse enfoque opõe ao pesquisador é portanto a da imposição de uma estrutura sobre um conteúdo que no fim das contas lhe é estranho. Toda forma de sistematização de um *corpus* de fatos fornecerá uma certa informação, contudo o essencial num método intelectual é saber se a informação é pertinente ao que se tenta descobrir.

O outro extremo desse recorte analítico é o estudo do conteúdo do enunciado. Diferentemente do que ocorre com a lingüística de base, no estudo do conteúdo a análise tem mais afinidades com as ciências sociais. Para Maingueneau, são dois os níveis onde se apresenta esse conteúdo: o primeiro é na instauração do discurso, o segundo é na intertextualidade. Essa abordagem é especialmente frutífera no estudo da história da arte uma vez que o paralelo entre intertextualidade do discurso verbal e relações entre obras de arte é muito mais nítido do que aquele entre estruturas lingüísticas e problemas estéticos.

63 Richard Rorty. Introduction In: Richard Rorty *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method* Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 3-4.

Para instaurar um discurso, isto é, apresentá-lo enquanto enunciado, espera-se do locutor que ele se conforme a certas normas estabelecidas no seu círculo social. Assim, busca-se um discurso fundador, “a situação ou as situações de enunciação anteriores cuja *deixis* atual se propõe como a repetição e de onde ela tira uma boa parte da sua legitimidade.”⁶⁴ Na teoria da literatura clássica, um discurso fundador frequentemente referenciado é a *Poética* de Aristóteles. Para Giorgietto Giorgi, “no século XVI na Itália, esse conjunto de reflexões sobre a unidade da ficção épica fora considerado como irrevogável pelos clássicos estritos.”⁶⁵ Mais especificamente, existe em cada conjunto discursivo um sistema de restrições, de modo que:

O importante é não se contentar de constatar que existe tal ou tal outro gênero, mas de estabelecer a hipótese de que o recurso a esses

64 [... la ou les situations d'énonciation antérieures dont la deixis actuelle se donne pour la répétition et dont elle tire une bonne partie de sa légitimité.] Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, op. cit., p. 29.

65 [... au XVI^e siècle, en Italie, cet ensemble de réflexions sur l'unité de la fiction épique furent considérées comme irrévocables par les classiques stricts.] Giorgietto Giorgi. *Antichità classica e seicento francese* Roma: Bulzoni, 1987, p. 15.

gêneros em detrimento de outros é parte integrante da formação discursiva, no mesmo nível que o “conteúdo”.⁶⁶

Dentre essas restrições, a da intertextualidade é especialmente importante no que diz respeito à comparação artística:

Por intertexto de uma formação discursiva entende-se o conjunto dos trechos que ela cita de fato, e por intertextualidade o tipo de citação que essa formação discursiva define como legítima.⁶⁷

Que o intertexto seja uma citação direta ou uma representação do Outro, ele passa a fazer parte do discurso para qual ele é trazido. O texto citado não é mais o mesmo, no seu contexto de origem, ele é filtrado e alterado pela sua inserção numa formulação discursiva diversa, e isso mesmo quando o poeta que fala de pintura, tal como Stendhal em Roma, tem uma

66 [L'important est de ne pas se contenter de constater qu'il existe tel ou tel genre, mais de faire l'hypothèse que le recours à ces genres plutôt qu'à d'autres est partie prenante de la formation discursive, au même titre que le « contenu ».] Mangueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, op. cit., p. 26.

67 [Par intertexte d'une formation discursive on entendra l'ensemble des fragments qu'elle cite effectivement, et par intertextualité le type de citation que cette formation discursive définit comme légitime ...] Ibid., p. 61.

formação razoável na arte Outra.⁶⁸ O intertexto é por isso muito mais significativo enquanto elemento do discurso receptor do que enquanto enxerto de um corpo estranho.

Não obstante esse aspecto do intertexto como recepção, convém abordar as questões *do que é citado, como se cita, e com qual finalidade*. Esta última responde ao problema do interesse que o receptor demonstra por certas características da citação, ou seja, em que aspecto a citação é portadora de autoridade ou de legitimidade. As duas primeiras, por sua vez, dizem o porquê das escolhas de uma certa citação em detrimento potencial de tantas outras. Trata-se dos elementos que são efetivamente empregados no discurso e que provêm do intertexto: “a apreciação daquilo que cada época não apenas produz e realiza [...], importa [...], mas também elimina ou não aproveita dentre as obras nacionais ou estrangeiras.”⁶⁹

68 Enzo Caramaschi. *Arts visuels et littérature de Stendhal à l'Impressionisme* Fasano / Paris: Schena / Nizet, 1985, p. 19.

69 [... l'appréciation de ce que chaque époque non seulement produit et réactualise ..., importe ..., mais aussi élimine ou ne retient pas parmi les œuvres nationales ou étrangères.] Chevrel, *La littérature comparée*, op. cit., p. 34-35.

A apreciação do contexto, desse ponto de vista, que ele seja especificamente da recepção de uma intertextualidade ou não, implica problematizar o uso que se faz dos elementos importados. “O que é possível numa formação dada”, eis uma questão teórica que parte da análise do discurso mas não se limita a enunciados verbais. Por outro lado, a questão da legitimidade dos enunciados leva a considerar a intertextualidade não apenas no âmbito autônomo dessa formação, mas também no caso da comparação entre conjuntos discursivos anteriormente isolados pelo pesquisador. Essa comparação remete, por sua vez, a uma abordagem histórica, na medida em que é questão de abordar os temas que, por um lado, são distintos no espaço e no tempo, e por outro lado estão em relação uns com os outros, têm pontos de contato entre si.

Comparar nesse caso pode ser simplesmente classificar as diferenças entre sistemas, como quando Gonzague de Reynold postula uma *France classique et Europe baroque*, subtítulo do seu sucinto *Synthèse du XVII^e siècle*.⁷⁰ Ou então, pode-se ao contrário buscar os paralelos e as semelhan-

ças, como o faz Victor Lucien Tapié em *Baroque et classicisme*⁷¹. Por fim, há que lembrar que o estudo da arquitetura clássica do Renascimento em diante é por natureza uma tarefa comparativa, uma vez que a dívida das arquiteturas clássicas européias dos séculos XVI e XVII para com os modelos italianos é indiscutível.⁷² Essa dívida fica clara ao se considerar o contexto histórico da formação do classicismo francês, que será visto no capítulo seguinte.

70 Gonzague de Reynold. *Synthèse du XVII^e siècle. France classique et Europe baroque* Paris: Conquistador, 1962.

71 Victor Lucien Tapié. *Baroque et classicisme* Paris: Hachette, 1980.

72 Ver Fernand Braudel. *Le modèle italien* Paris: Flammarion, 1994.

CAPÍTULO 3

Contexto Histórico

1. *Classicismo e academicismo*

O academicismo francês reivindica a herança do Renascimento italiano, após a suposta “decadência” deste no seu país de origem. É no século XVII que se constitui o essencial da cultura clássica francesa. Esse processo, iniciado com a absorção do conhecimento italiano por arquitetos locais como Philibert de l’Orme e Jacques Androuet du Cerceau, culmina na formação da Académie Royale d’Architecture e na transposição da Querela dos Antigos e dos Modernos para o campo da arquitetura, como marco da maturidade intelectual dos arquitetos franceses. Essa querela assinala a cristalização do pensamento classicista francês, misto de reverência para as autoridades antigas e pragmatismo conservador.

Nessa dualidade, tem importância capital a relação entre a autoridade dos textos de autores antigos e de seus edifícios, os “clássicos” por excelência, e os textos e construções modernos, à guisa de “comentários” sobre os

clássicos. Se o texto de Vitruvius e as cinco ordens se constituem nas fontes mais óbvias de autoridade, cabe estudar de que modos esta autoridade foi interpretada para produzir as novas formas do classicismo francês no século XVII.

O processo de recepção e constituição de um sistema arquitetônico baseado na autoridade do texto se desdobra em três momentos:

- (1) Recepção de um *corpus* de tratados italianos, contemporânea com uma prática arquitetônica em que os elementos renascentistas são usados num método de composição com fortes permanências góticas (meados do século XVI);
- (2) “Aprendizado” da linguagem clássica como um todo, usando tanto elementos quanto princípios de composição derivados das regras italianas, juntamente com o surgimento dos tratados de autores franceses (segunda metade do século XVI até meados do século XVII);

(3) Desenvolvimento de uma linguagem arquitetônica a partir dos princípios do Renascimento italiano, mas sem uma aderência formal estrita à composição transalpina: na mesma época em que o discurso petrifica a autoridade de Vitrúvio e suas interpretações renascentistas, especialmente as de Palladio e Serlio, a prática ganha uma significativa variedade de formas e expressões (segunda metade do século XVII).

Em linhas gerais, um processo de recepção como esse está longe de ser exclusividade do tema em questão. Num processo de recepção, tal como o da arquitetura renascentista na França, o substrato receptor tem um papel preponderante. Por isso, o processo de “galicização” da arquitetura renascentista deve ser visto tanto como um desenvolvimento da teoria e da prática arquitetônica francesa quanto como uma “importação” de um modelo italiano.

1.1. Autoridade e gosto estético

Com a criação da Académie Royale d'Architecture, em 1671, ganha sanção oficial o entendimento de que é possível estabelecer “padrões

corretos” para nortearem o projeto de arquitetura. Existe, portanto, um projeto de exaltação do poder do Estado por meio da constituição, ou da intenção de se constituir, uma linguagem arquitetônica oficial. Usando o epíteto *Architecte du Roi*, os acadêmicos são imbuídos da autoridade para determinar tais padrões. Mais ainda, constitui-se uma tradição erudita de estudo da Antigüidade, promovendo a documentação extensiva das obras da Roma antiga e, posteriormente, da Grécia. Com isso, busca-se estabelecer, por meio da estética arquitetônica, a aura de autoridade do Estado, isto é, a ficção convencionalizada que, segundo Pascal, é indissociável do exercício do poder.

Grandeza e autoridade

A busca pela aura de autoridade dos “Arquitetos do Rei” não é prerrogativa de Luís XIV nem de monarquias em geral. A grandeza arquitetônica está presente tanto em Estados autoritários quanto, na medida da sua capacidade de mobilização, de democracias, como ressalta Franco Borsi em

estudo sobre a arquitetura européia da década de 1930.¹ O mesmo pode ser dito dos regimes políticos contemporâneos, como mostram as grandes campanhas de construção de instalações esportivas monumentais na Alemanha e na China, bem como os *grands travaux* recorrentes em Paris desde a presidência de François Mitterrand (1981–1994). O que se verifica, então, é o afloramento em diversas ocasiões, ao longo da história, de um processo sistemático de apropriação política do aspecto estético presente nas grandes obras de arquitetura do Estado.

Por outro lado, a grandeza física não se traduz necessariamente em grandiosidade formal, nem em qualidade estética. Muitas obras da arquitetura monumental contemporânea, de Astana, nova capital do Cazaquistão, à recente proposta de Oscar Niemeyer para a Praça da Soberania, em Brasília, são polêmicas do ponto de vista estético. Isso torna ainda mais excepcional a existência de um alto nível de qualidade artística na arquitetura clássica francesa, especialmente considerando que se tratava não de uma expressão autóctone mas, efetivamente, da importação de modelos

italianos alheios à tradição construtiva local. Ocorre, de fato, um processo de *aprendizagem* de uma linguagem arquitetônica predefinida.

Essa tradição aprendida resulta numa codificação clara do padrão de excelência acadêmico mas, paradoxalmente, dá a esse padrão um caráter flexível e deliberativo, indo contra o senso comum modernista de que o classicismo era um sistema de regras rígidas. Os autores clássicos afirmam que essas regras são em última análise uma questão de bom-gosto e bom-senso. Claude Perrault, escrevendo em 1683, argumenta que não existe um parâmetro exato determinando a beleza das proporções, ao contrário das harmonias musicais, amparado nas diferenças e variações existentes nos monumentos dos Antigos.² Essa posição elabora e expande uma ressalva feita por Andrea Palladio cerca de um século antes, admitindo que os arquitetos antigos variavam suas proporções sem, contudo, distanciar-se de uma regra geral.³ Tanto Perrault quanto Palladio, autores de tratados explicando

¹ Ver Franco Borsi. *L'ordre monumental : Europe 1929-1939* Paris: Hazan, 1986.

² Claude Perrault. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* Paris: J.-B. Coignard, 1683, p. ii-iii.

³ “(...) e benche il variare, & le cose nuove à tutti debbano piacere; non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede che ancho gli Antichi variarono: nè però si partirono mai da alcune regole

as proporções das ordens clássicas, mesmo assim afirmam que essas mesmas proporções são em última análise uma questão de bom-gosto e bom-senso.

Entretanto, o conceito de bom-gosto e, mais ainda, o de “justa medida” que sobressai do enunciado de regras fluidas, não pode ser reduzido ao aforismo segundo o qual gosto não se discute, impõe-se. O que a tradição acadêmica prega é a liberdade de opinião para, justamente, discutir e estabelecer os limites socialmente compartilhados da “justa medida”, e não a equivalência de todas as opiniões individuais.⁴ Essa liberdade está expressa, por um lado, nas aulas proferidas pelos acadêmicos e nos seus livros publicados, e por outro, nas próprias obras arquitetônicas, produzidas pelos arquitetos na paisagem parisiense e pelos estudantes nos concursos da academia.

O estabelecimento de um cânone formal não decorre de imposição por parte do governante absolutista, mas da elaboração de discursos e

projetos como modelos reconhecidos.⁵ É assim que a reforma na École des Beaux-Arts de Paris, promovida por Napoleão III em benefício de Viollet-le-Duc em 1863, foi criticada por ilustres representantes do corpo docente e discente, entre eles o já aclamado pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres e o aluno e futuro professor Julien Guadet, não em termos de estilos arquitetônicos — neoclássico contra neogótico — mas por “tornar a estética uma doutrina do Estado”⁶, tolhendo a liberdade de que professores e alunos gozavam para decidir os rumos do ensino e da prática artística.

Naturalmente, a amplitude desse reconhecimento pode ser objeto de debate, no âmbito de uma crítica bourdieuana quanto à sociologia da autoridade estética.⁷ A percepção de que existe um livre exame das obras artísticas esconde um sistema de autoridade no qual há uma elite simbólica socialmente imbuída da autoridade para definir, em nome do restante da sociedade, os valores da arte. Claro está, por outro lado, que essa noção de

universali, & necessarie dell'Arte (...)” Andrea Palladio. *I quattro libri dell'architettura* v. 1: Venezia: Dominico de' Franceschi, 1570, p. 52.

⁴ Jean-Pierre Épron. *Comprendre l'éclectisme* Paris: Norma, 1997, p. 145.

⁵ Ibid.

⁶ Donald Drew Egbert. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 65.

⁷ Ver, principalmente, Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*

“elite simbólica” *versus* “restante da sociedade” não deve, inversamente, ser tomada como sugerindo que a opinião desse “restante” seja homogênea ou portadora de uma legitimidade intrínseca enquanto representação de interesses da maioria. Outrossim, essa própria “sociedade” para a qual a elite simbólica define um olhar artístico não é simplesmente o conjunto de cidadãos ou súditos do Estado. No contexto do Antigo Regime, o público da arte será composto em grande parte da própria elite simbólica, formada não somente por artistas mas também por fidalgos, dos quais nessa época se espera uma razoável sensibilização artística, na falta de uma verdadeira competência no ramo.⁸

O que é significativo, nesse caso, não é a existência — que não se verifica — de uma suposta democracia estética. Bem mais relevante aqui é a diferença entre uma estética *do* Estado e uma estética *a serviço do* Estado. À primeira sucumbem ditadores megalomaniacos, diz o senso comum

8 Picon ressalta o interesse de Claude Perrault, na sua tradução do tratado de Vitruvius publicada em 1673, em ser inteligível não apenas aos arquitetos, mas também aos diletantes. Antoine Picon. *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique* Paris: Picard / Caisse Nationale des Monuments Historiques et Sites, [1988], p. 119.

— os devaneios arquitetônicos que Hitler infligia a seu ministro-arquiteto Albert Speer são célebres.⁹ Também são vítimas as tecnocracias iludidas pela ilusória democratização da arte, que costuma se limitar à substituição da autoridade da citada elite simbólica pelo prestígio da Corte Progressista dos Amigos do Ministro. A segunda, a estética a serviço do Estado, também contempla a existência de uma cúpula de depositários de uma autoridade conferida e validada simbolicamente: os arquitetos modernistas, em especial Lucio Costa durante o Estado Novo e Oscar Niemeyer nas administrações de Juscelino Kubitschek são exemplares dessa cúpula. No nosso caso, trata-se dos *Architectes du Roi* de Luís XIV (e de seus antecessores e sucessores, que fogem ao escopo desta pesquisa).

Mesmo assim, há uma diferença evidente entre a estética do Estado incarnada na iniciativa de diversos presidentes franceses da segunda metade do século XX, e a estética a serviço do Estado, representada por gerações

9 Não se trata aqui de construir uma oposição maniqueísta entre a falta de competência artística de Hitler e uma vitimização revisionista de Speer, arquiteto bastante talentoso mas integralmente comprometido com a ideologia nazista até o último momento. A anedota relata apenas um exemplo de envolvimento direto da autoridade política na definição dos elementos artísticos que a representam.

de arquitetura francesa entre os séculos XVII e XIX. Ressalvados alguns momentos *kitsch* deste período, onde se vê Luís XIV e Luís XV retratados como deuses romanos, ele resultou em obras amplamente mais bem aceitas — e muito além do círculo da corte — do que o período mais recente, caracterizado por inúmeras polêmicas a respeito do valor artístico de suas realizações. Para abordar o tema central desta pesquisa, não cabe deter-se em demasia nas razões do balanço duvidoso de nossa época, ainda que essa questão seja de grande importância para a prática da arquitetura. Parece-nos mais fundamental, outrossim, entender as circunstâncias que fazem com que a arquitetura clássica francesa tenha escapado, justamente, à mera expressão do circunstancial e das estruturas de poder vigentes, para ganhar seu lugar no inventário das grandes obras da arquitetura ocidental.

1.2. Interesse histórico nos séculos XIX e XX

O estudo da arquitetura clássica se desenvolveu a partir dos anos 1960, com o Pós-modernismo pregando a relevância do caráter figurativo da

arquitetura.¹⁰ Esse estudo não foi, porém, associado à prática da arquitetura clássica que recrudescer desde então. Apesar do pouco crédito concedido às histórias sociais da arte, o fantasma de um determinismo histórico ainda ronda a arquitetura. Principalmente no Brasil, o discurso propalado por nossos mais ilustres arquitetos acerca do “progresso da técnica” e do “compromisso com a modernidade” escamoteia aquele bem mais importante que trataria simplesmente da qualidade da obra, desvinculada de discussões politizadas sobre o seu lugar num fluxo histórico tido por inevitável, mas na verdade fabricado pela historiografia dos vencedores. A estes não importa construir um consenso estético pois, como ensina Manfredo Tafuri, a sociedade capitalista pós-industrial prescinde de ideologias agregadoras.¹¹

O consenso — em que pese a existência de vozes dissonantes, geralmente silenciadas — estabelecido em torno do grupo hegemônico tem naturalmente um impacto decisivo sobre a prática contemporânea: o

¹⁰ Ver Michael Graves. Argumentos em favor da arquitetura figurativa Trad. Vera Pereira. In: Kate Nesbitt *Uma nova agenda para a arquitetura* 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 101–108.

¹¹ Manfredo Tafuri. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* 3. ed. Roma: Laterza, 1977, p. 125.

determinismo aplica-se de modo mais direto ao juízo sobre a prática do presente, e à pecha de “contra-revolucionária” que ronda a opinião dissidente em certas ditaduras corresponde o ostracismo crítico ao qual as sociedades democráticas condenam idéias — artísticas ou não — dissonantes do consenso da situação. Todavia, o juízo sobre a arte do presente é muito bem servido por analogias com a arte do passado. Tal postura é explicitamente recomendada pelo historiógrafo-mor do Movimento moderno Sigfried Giedion:

O historiador, o historiador da arquitetura especialmente, precisa estar em contato próximo com concepções contemporâneas.

Somente quando ele está permeado pelo espírito do seu próprio tempo é que ele está preparado para detectar aqueles trechos do passado para os quais as gerações anteriores não atentaram.¹²

12 [The historian, the historian of architecture especially, must be in close contact with contemporary conceptions. / Only when he is permeated by the spirit of his own time is he prepared to detect those tracts of the past which previous generations have overlooked.] Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition* 4th ed., enl. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1962, p. 5.

Esse posicionamento é apenas a forma mais clara de um uso operativo que se faz da história e que de maneira alguma se restringe ao modernismo. Ele é análogo ao uso alegórico de cenas mitológicas na produção de imagens a serviço de aristocratas e monarcas do Renascimento em diante, até mesmo considerando-se o sentido e contexto original do mito: os “fatos verídicos” da história — e mais ainda aqueles incertos, ou as anedotas históricas — são quase tão maleáveis nas mãos do narrador histórico quanto as lendas. Evidentemente, esses “fatos” históricos — em que pese as atuais dúvidas quanto à mera existência dos mesmos — nunca são recebidos diretamente pelo “leitor” da história, mas sempre são transmitidos passando pelo crivo de uma interpretação historiográfica.

Domina, então, um discurso no qual os valores estéticos de um determinado conjunto cultural são construídos não tanto pelas obras que o compõem, e mais pela historiografia que filtra a evidência histórica oferecida ao conhecimento dos contemporâneos.

O processo de formação do conjunto arquitetônico do Louvre e do palácio das Tulherias tem sido pesquisado e descrito desde antes das

escavações conduzidas por Berty em 1863. Desde o início, há um nítido interesse operativo perpassando diversas reconstituições históricas do monumento.

Um dos primeiros a tentar reconstituir a história do Louvre é o arquiteto e acadêmico Jacques-François Blondel (1705–1774). Ele publica uma comparação dos projetos de Bernini (1665) e da solução adotada em 1667 no quarto volume do seu livro *Architecture française*¹³, compêndio de edificações monumentais existentes no país. Pouco tempo depois, Pierre Patte (1723–1814) faz um levantamento minucioso da fachada do Louvre¹⁴, já então em calamitoso estado de conservação. Essa pesquisa serve-lhe de insumo direto para a restaração do edifício, mas também para estudar o processo de concepção da fachada oriental. Patte tem acesso ao texto manuscrito das memórias de Charles Perrault e comenta fartamente o texto com anotações importantíssimas para a discussão da autoria do projeto de

13 Jacques-François Blondel. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris* v. 4: Paris: Charles-Antoine Jombert, 1756, p. 1–70.

14 Publicado em Pierre Patte. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* Genève: Minkoff Reprint, 1973 (Paris: Rozet, 1769).

Figura 5

Implantação do Louvre no século XVIII
Fonte: Jacques-François Blondel, *Architecture française*, v. 4

1667. Assim, quando Paul Bonnefon publica o manuscrito de Perrault¹⁵, ele inclui as notas de Patte em rodapé do texto original.

No século XIX, a preocupação primordial em fazer desses estudos um norte para a prática contemporânea é demonstrado pela “notável” “indiferença dos arquitetos com a precisão cronológica” e a facilidade com que datações baseadas em anedotas ou claramente contraditórias são publicadas.¹⁶ Assim é que um novo ciclo de interesse operativo pela história do Louvre vem no Segundo Império, quando Napoleão III decide concluir o conjunto monumental do Louvre removendo as edificações que se encontram entre esse palácio e o das Tulherias (Figura 5). Dentre diversas propostas, inclusive algumas vezes propondo que se usasse os projetos de Bernini,

15 Charles Perrault. *Mémoires de ma vie* In: *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669), par Claude Perrault* Paris: H. Laurens, 1909.

16 [... l'indifférence des architectes à la précision chronologique est remarquable ...] Françoise Boudon. *Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français : ce qu'ont vu les revues d'architecture Revue de l'Art*. v. 89, n. 89: 1990, p. 51.

Claude Perrault ou Percier e Fontaine, vence a proposta de Louis Visconti, a qual amplia significativamente a área construída, então destinada a diversos ministérios e espaços cerimoniais do governo. Essa intervenção deve, naturalmente, ser vista no contexto das renovações e *percées* que o prefeito Haussmann vem fazendo na mesma época na malha urbana da cidade de Paris, com as bênçãos do próprio imperador.

Em oposição a esse projeto, em 1852, Ludovic Vitet, *Architecte des Monuments historiques*, inclui como elemento essencial do seu manifesto¹⁷ um detalhado registro histórico da construção do palácio, desde suas origens medievais até o Segundo Império. Enquanto isso, o próprio Visconti havia publicado um memorial justificando sua proposta com referências à história do Louvre.¹⁸

Com a interrupção das obras de ampliação no Louvre ao longo de um século inteiro, entre 1883 e 1983, os relatos históricos do século XX

17 Ludovic Vitet. *Le Louvre* Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1852. Reeditado com comentários sobre a obra executada sob o título *Le Louvre et le nouveau Louvre* Paris: Callman-Lévy, 1882.

18 Louis Visconti. *Réunion des palais du Louvre et des Tuileries* Paris: L. Visconti, Gide, J. Bandry, 1853.

abandonam o caráter diretamente operativo para adotar um enfoque teórico; preocupações com a caracterização de estilos nacionais, de época, ou dos arquitetos envolvidos sobressaem. Na primeira metade do século destacam-se os livros de Marius Vachon (1850–1928)¹⁹, Louis Hauteceœur (1858–1973)²⁰ e Yvan Christ²¹. As novas escavações realizadas em 1964 a mando de André Malraux, ministro da cultura, correspondem a uma preocupação mais recente com a arqueologia histórica e na reconstituição de detalhes do processo de construção. Apenas na última década do século XX, com os textos de Gargiani e Petzet²², volta-se a abordar em pesquisas científicas a história do Louvre numa perspectiva mais ampla, ainda que sem a mesma abrangência de textos clássicos.

19 *Le Louvre et les Tuileries, histoire monumentale nouvelle. “Le grand dessein” de Pierre Lescot* Lyon: J. Deprelle et M. Camus, 1926.

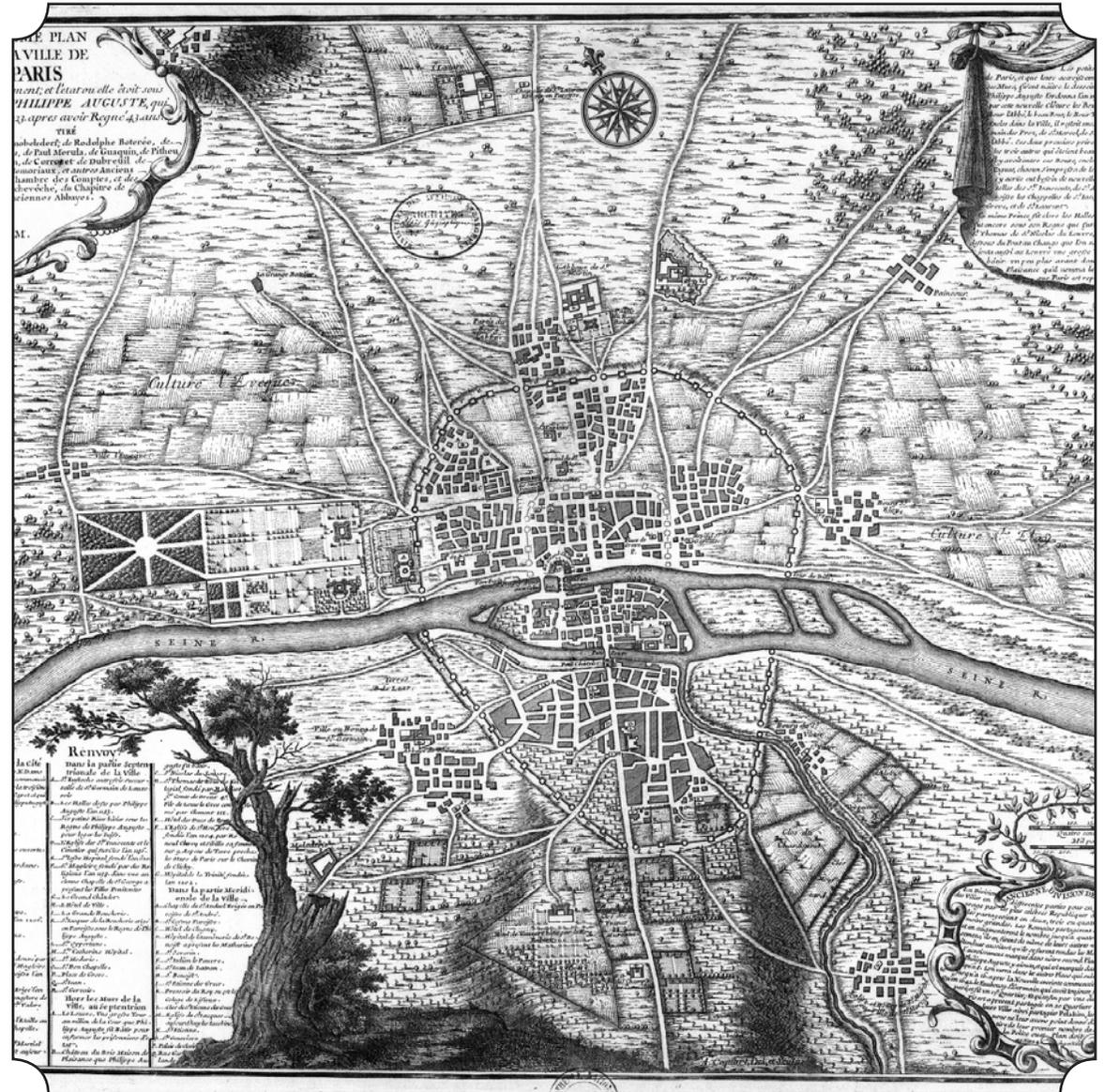
20 *Histoire du Louvre, le château, le palais, le musée, des origines à nos jours, 1200-1940* Paris: SNEP / Illustration, [1953] ; Louis Hauteceœur. *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV* Paris / Bruxelles: Librairie Nationale d’Art et d’Histoire / G. Van Oest, 1927.

21 *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d’un double palais*. Paris: Tel, 1949.

22 Roberto Gargiani. *Idea e costruzione del Louvre. Parigi cruciale nella storia dell’architettura moderna europea* Firenze: Alinea, 1998 ; Michael Petzet. *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*. München: Deutscher Kunstverlag, 2000.

Figura 6 Mapa de Paris em 1223, mostrando o Louvre a oeste da muralha.
 Fonte: Bibliothèque nationale de France 07710747

Seria, contudo, pretensioso alegar que essa fatura de textos históricos seja suficiente para exaurir o assunto, e que a história do Louvre estaria livre de controvérsias. Focar o estudo desta tese nas discussões em torno dos projetos para a fachada oriental não implica considerar o restante da história desse palácio como ponto pacífico; entretanto, um apanhado histórico convencional, ainda que sujeito às contestações de pesquisas especializadas, faz-se necessário para situar o contexto no qual os projetos do século XVII foram realizados e discutidos.



2. *O Louvre antes de Luís XIV*

2.1. Idade Média e Renascimento

O primeiro castelo do Louvre é realizado no âmbito da afirmação da importância política de Paris enquanto capital do reino da França — em oposição ao conceito de reino *franco* usado até então. Em 1190, o rei Filipe II Augusto (1180–1223) ordena a construção de uma muralha ao redor da cidade que começa a se espalhar pela margem direita do Sena (Figura 6). Como fulcro do sistema defensivo ele edifica um castelo na extremidade de jusante da margem direita.

A origem do nome “Louvre” dado a esse castelo é incerta; Hauteceœur relata as hipóteses já levantadas: *lupara*, termo latino indicando um canil para a caça aos lobos, é a versão mais provável, segundo ele; a existência de um leprosário na vizinhança também é possível; a palavra *Lower* designa

um castelo com terraplano, de origem anglo-saxã, ainda que não haja vestígios de castelos anteriores ao Louvre de Filipe Augusto.²³

São Luís e mais tarde Carlos V realizam alterações significativas no castelo de Filipe Augusto (Figura 7). O primeiro já implanta, em contraste com a tradição anterior que centraliza as funções do castelo no torreão, um salão de grandes dimensões junto à muralha oeste do castelo. Esse salão, redescoberto em 1863, encontra-se atualmente no subsolo do Louvre.

A instabilidade política em meados do século XIV, início da Guerra de Cem Anos, e em particular a revolta dos burgueses de Paris liderados pelo *prévôt des marchands* (na prática um prefeito) Étienne Marcel, induzem Carlos V a abandonar o tradicional palácio real literalmente ilhado na Cité. Enquanto o rei reside no Hôtel Royal de Saint-Pol, no extremo leste de Paris e próximo a outro castelo, a Bastilha, o Louvre no extremo oposto da cidade torna-se um local para recepções e lazer de Carlos V, e passa a acolher desde reféns notáveis a parentes do rei, um arsenal, a tesouraria do reino, e salas de paramento.

²³ Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 1–3.

Figura 7

Louvre no século xv
Iluminura das Très riches heures du Duc de Berry
Fonte: Musée Condé, Chantilly

As acomodações contra as muralhas do castelo são expandidas, e o arquiteto Raymond du Temple constrói a partir de 1360 uma grande escadaria helicoidal apoiada sobre a face externa do torreão: nessa época, com a existência de uma nova muralha erigida por Étienne Marcel cinco anos antes, a importância do Louvre enquanto fortificação contra ataques exteriores se perde.

Ao longo do século xv a cidade de Paris, e conseqüentemente o Louvre, são abandonados pela realeza, primeiro em busca de maior proteção para os reis longe dos ataques ingleses, e depois devido às campanhas militares de Carlos VIII, Luís IX e Francisco I na Itália. Apenas com a mudança de Francisco I para Paris em 1527 é que o Louvre volta a ser ocupado pela monarquia.



Reformas de Francisco I e Henrique II

Após a derrota de Francisco I diante de Pavia contra o imperador Carlos V em 1524, o rei da França é feito refém e permanece em Madri até 1526. Após a sua libertação, uma de suas preocupações é levar a arquitetura parisiense a superar a dignidade e a grandeza do palácio onde ele foi prisioneiro.

Apesar de residir a maior parte do tempo no entorno da cidade de Paris, em Saint-Germain-en-Laye e no recém-construído castelo de Madrid, inspirado na arquitetura do seu cativo, Francisco I começa logo a reformar o Louvre (Figura 8). Sua primeira providência, já em 1527, é mandar demolir o torreão para deixar o pátio desimpedido. Em 1546 iniciam-se as obras de reconstrução das alas oeste e sul do castelo, com projeto de Pierre Lescot (1510–1578), fidalgo e homem da corte, diletante em arquitetura.

Uma anedota é invariavelmente lembrada pelos autores franceses, e vários estrangeiros, a respeito do projeto de Francisco I. O arquiteto bônholês Sebastiano Serlio, já então um profissional ilustre, é o encarregado das obras no castelo real de Fontainebleau quando o rei decide reformar o Louvre. “Conta-se que Francisco I havia para tanto solicitado Serlio, mas

que as plantas desse estrangeiro haviam sido consideradas inferiores às de Lescot. Nenhum documento confirma esse fato.”²⁴ Esse boato, de que o projeto de um amador francês fora considerado superior ao de um profissional de renome vindo da Itália, evidentemente tem empolgado os fervores nacionalistas desde o século XIX. Um desenho do *Sesto libro* manuscrito de Sebastiano Serlio representando um palácio ideal, formado a partir de pátios quadrados mas sem nenhuma relação com o sítio do Louvre, tem sido ocasionalmente reivindicado como prova da autenticidade do relato.²⁵

²⁴ Ibid., p. 15.

²⁵ Um dos manuscritos foi publicado pela primeira vez, em edição fac-similar, por Myra Nan Rosenfeld: Sebastiano Serlio. *Serlio on Domestic Architecture. The Sixth Book: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University.* Architectural History Foundation / M.I.T. Press: New York / Cambridge, Mass, 1978. Gargiani considera, sem qualquer justificativa, que o desenho de palácio em questão é “identificabile con il Louvre” (*Idea e costruzione del Louvre, op. cit.*, p. 12). É provável que Serlio tivesse pretensões quanto aos projetos do rei para Paris, porém não há evidência de que ele tenha sido sequer consultado. O cargo de arquiteto real, no início do século XVI, não conferia ao seu titular a qualidade de incontornável nos principais projetos régios que viria a ter nos reinados de Luís XIV e especialmente de Luís XV. Ainda em 1599, Henrique IV frustra as pretensões de exclusividade de

O projeto de Lescot para o Louvre executado entre 1546 e 1555, mais até do que os populares castelos de Chambord, Amboise ou Blois, acabou tornando-se um mito fundador, “monumento preeminente”²⁶ do Renascimento francês. A veracidade da anedota acaba importando pouco uma vez que o discurso migra da oposição específica entre um arquiteto italiano e um diletante francês para a contraposição essencial entre maneirismo italiano e “classicismo” francês. Vitet faz dessa oposição teórica um combate heróico do espírito nacional contra a decadência dos usos estrangeiros.

O primeiro projeto de Lescot, no entanto, sofre modificações em 1549 a pedido de Henrique II e o trecho do palácio existente hoje em dia (Figura 9) corresponde às obras realizadas entre essa data e 1555. A reconstituição do projeto original tem sido objeto de conjeturas entre os historiadores; é quase certo que ele contava com a escadaria monumental no centro, enquanto na versão executada a escada está na extremidade norte,

Jacques II Androuet du Cerceau contra a partilha do trabalho no Louvre com Louis Métezeau, seu principal concorrente (Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 28).

26 [monument-phare] Boudon, *Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français*, *op. cit.*, p. 45.

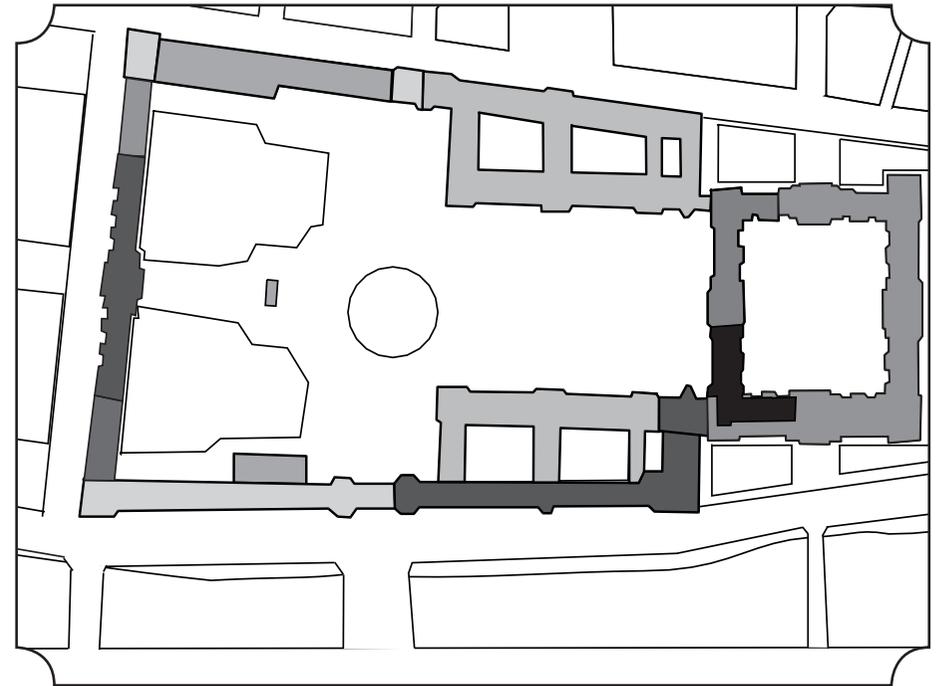
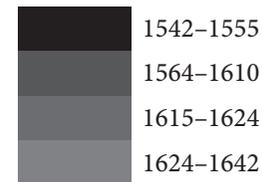
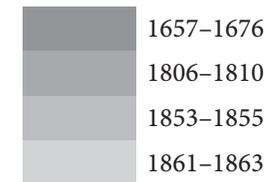


Figura 8



Evolução histórica do Louvre
Adaptado de Arnaud Gaillard
Figura 9



de modo a deixar um grande salão desimpedido em toda a extensão do térreo. Pesquisas recentes, a serem publicadas sob a organização de Sabine Frommel ainda em 2010, apresentam uma reconstituição do projeto original, inclusive da fachada.

Após a morte de Henrique II, a rainha Catarina de' Medici retoma a tradição da monarquia francesa buscar alternativas mais seguras à vida dentro da cidade — desde a época de Carlos V e Étienne Marcel o Louvre está rodeado por terrenos loteados e gradualmente urbanizados. Em 1564, mesmo ano da ascensão de seu filho Carlos IX ao trono, ela inicia a construção do Palácio das Tulherias. No ano seguinte Catarina decide construir uma galeria coberta ligando o Louvre às Tulherias; entre 1566 e 1560, Pierre Chambiges executa — talvez a partir de um projeto de Pierre Lescot — a Pequena Galeria, uma *loggia* transversal ligando o Pavilhão do Rei, extremidade sudoeste do Louvre edificado por Lescot à futura Grande Galeria, edificada sob Henrique IV com projeto de Jacques II Androuet du Cerceau (1556–1614).

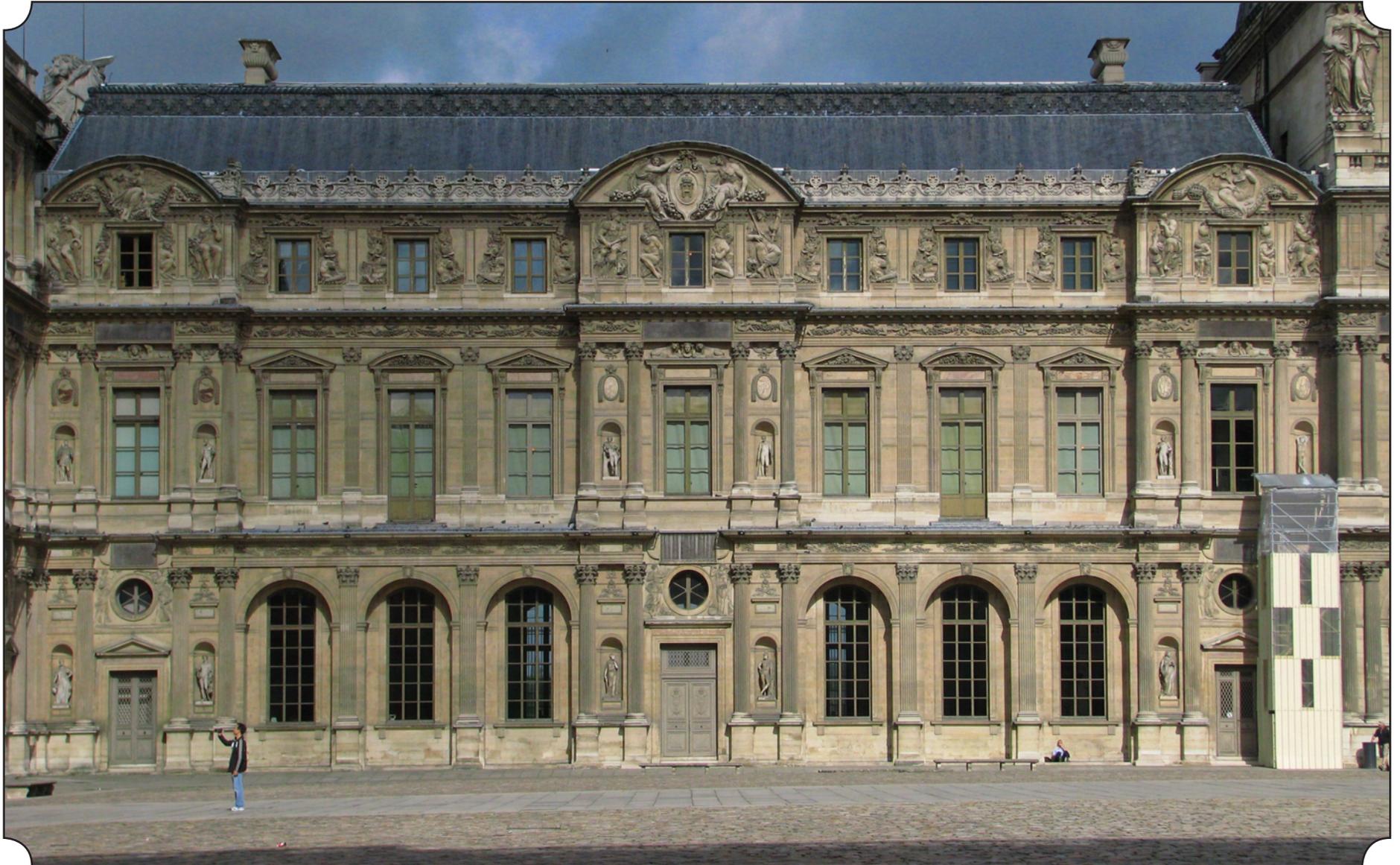
Figura 10

*Louvre, ala oeste, fachada sobre a Cour Carrée
Pierre Lescot (arquitetura) e Jean Goujon (escultura), 1542–1555
Fotografia do autor, julho de 2009*

2.2. O grand dessein do século XVII

Assim como o projeto de Lescot em 1546 é um marco na transformação renascentista do Louvre, para o século XVII um fragmento de afresco no castelo de Fontainebleau (Figura 11) desempenha esse papel. Nessa pintura, percebe-se a intenção de quadruplicar a área do pátio quadrado do Louvre, duplicando o comprimento de cada ala. No espaço entre o Louvre e as Tulherias, aparece outro conjunto edificado com um pátio maior ainda.

Enquanto isso constrói-se, entre 1603 e 1610, a grande galeria ligando os dois palácios. Esta galeria foi durante um tempo a principal peça da rivalidade arquitetônica imaginada por Francisco I com respeito à grandiosidade da arquitetura espanhola. Henrique IV, responsável pela construção da galeria, protagoniza uma anedota relatada por Vitet:



[...] o rei fez Dom Pedro, embaixador da Espanha, percorrer as suas galerias, perguntando-lhe se o seu senhor tinha no Escorial *promenades* dessa extensão com um Paris na ponta.²⁷

Já no século XIX o estilo arquitetônico da galeria passa a ser o fulcro da discussão sobre as características da arquitetura clássica francesa e o bom-gosto arquitetônico em geral. Com a justificativa de instabilidade estrutural, o arquiteto de Napoleão III Hector Lefuel, menos modesto que seu antecessor Louis Visconti, reconstrói a grande galeria e o pavilhão de Flora, ligação com o palácio das Tulherias. Nesse processo, ele elimina a ordem colossal de Jacques II Androuet du Cerceau, que na segunda metade do século XIX era considerada um reflexo da decadência arquitetônica no maneirismo italiano.

Durante a regência e o início do reinado de Luís XIII, as obras no Louvre passam a ser essencialmente reformas de interiores para acomodar Ana da Áustria, a noiva do herdeiro, no antigo apartamento da rainha-mãe

27 [... le roi fit arpenter ses galeries à don Pèdre, ambassadeur d'Espagne, en lui demandant si son maître avait à l'Escurial des promenades de cette longueur avec un Paris au bout.] Vitet, *Le Louvre*, *op. cit.*, p. 53.

Maria de' Medici, e esta no térreo da ala sul e da pequena galeria. Apesar da abertura do canteiro para a ampliação do pátio quadrado do Louvre em 1624, as obras avançam pouco até 1639, quando o novo superintendente das edificações, François de Sublet de Noyers (1588–1645), intervém, provavelmente com o apoio do cardeal de Richelieu, a essa altura a personalidade mais influente no governo de Luís XIII, para aprovar a apropriação de créditos mesmo com o tesouro real no vermelho.

Os sobrinhos de Sublet de Noyers, Roland Fréart de Chambray e Paul Fréart de Chantelou, estudiosos da arte romana antiga e italiana moderna, ajudam em 1641 a trazer de Roma Nicolas Poussin, o mais importante pintor francês em atividade na época, para dirigir a decoração da grande galeria. No entanto, assim como ocorreria mais tarde com Bernini, Poussin se exaspera com as intrigas e a mediocridade dos artistas da corte, que ele qualifica de “borradores”, e com o que ele considerava a baixa qualidade arquitetônica do Louvre. Ele retorna a Roma após menos de dois anos em Paris. Ocorre que os historiadores que comumente atribuem o fracasso de Bernini à sua intolerância por tudo o que ele encontrava na França nunca

Figura 11

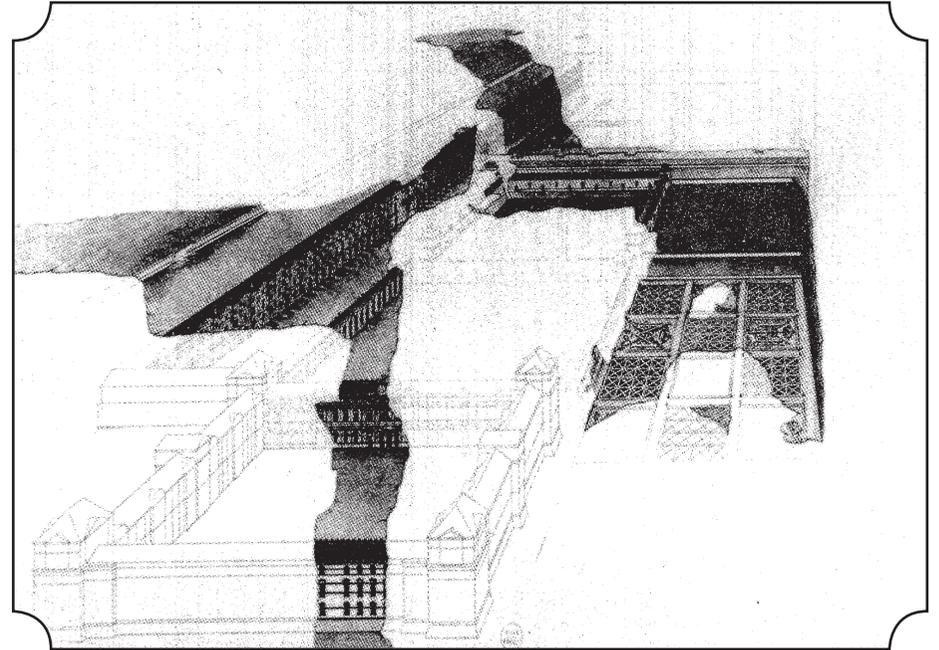
Afresco de Toussaint Dubreuil no palácio de Fontainebleau mostrando o Louvre com a Cour Carrée ampliada
 Fonte: Adolphe Berty. Histoire générale de Paris, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.

censuram a mesma atitude da parte de Poussin, que terminou sua vida extremamente prestigiado em Roma, sem nunca mais voltar a Paris.

A partir de 1624, Jacques Lemercier, primeiro arquiteto do rei e o primeiro a receber esse título depois do balde de água fria que Henrique IV havia jogado sobre as pretensões de du Cerceau, realiza o pavilhão que marca o novo eixo de simetria da ala oeste, e reproduz a fachada de Lescot na parte norte. As obras da nova ala norte estão iniciadas quando termina o reinado de Luís XIII.

Reinado de Luís XIV

Luís XIV, neto de Maria de' Medici, ela própria neta de Cosimo I de' Medici, o construtor da Galleria Uffizi em Florença, herda dos seus antepassados italianos o gosto pela magnificência e uma veia de patrono



das artes excepcional até para os padrões das cortes europeias da época. Além disso, ele é primo de Carlos II de Gonzaga-Nevers, duque de Mântua, o que lhe confere significativos contatos políticos e artísticos na Itália do século XVII. Durante a sua infância, após a morte de Luís XIII, Maria e o ministro-cardeal Giulio Mazarino (1602–1661) dão ao futuro rei, coroado em 1652, uma educação política e artística à italiana. O próprio rei é bastante versado na dança — é difícil saber até que ponto seu talento para o balé é

real ou fabricado por cronistas bajuladores, mas é certo que ele participa de diversos espetáculos — e confirma os protegidos de Mazarino no comando da política artística e industrial.

Nesse meio, destaca-se a figura de Jean-Baptiste Colbert (1619–1683), grande ordenador dessa política durante cerca de vinte anos. Intendente e mais tarde Controlador-geral de finanças (a partir de 1665), Colbert aparece em primeiro plano após a prisão do seu superior imediato, o Superintendente de finanças Nicolas Fouquet (1615–1680) em 1661. Desse momento em diante, Colbert não apenas assume o comando das finanças reais, como também passa a patrocinar e proteger um número cada vez maior de empreendimentos artísticos e manufatureiros, da pintura à tapeçaria e da arquitetura à numismática.

A habilidosa política de aquisições de obras de arte e de importação e formação de artistas empreendida por Mazarino e ampliada por Colbert contribui para o brilho cultural do reinado de Luís XIV. Colbert ajuda a construir, sem dúvida a mando do próprio rei, uma imagem de Luís XIV no duplo aspecto de imbatível líder militar e patrono das artes, uma espécie de Ludovico Sforza do século XVII, para não falar no distante parente do

rei da França, Lourenço o Magnífico. Naturalmente, a arquitetura tem um lugar de destaque nessa política de imagem.

Antes de se chegar nesse auge de grandiosidade, no entanto, a política cultural francesa passa por alguns percalços políticos. Entre a morte de Richelieu e Luís XIII em 1643 e a estabilização política após a *Fronde*, revolta da nobreza de espada e da togada contra o absolutismo nascente, e a entrada de Luís XIV em Paris em 1652, não há qualquer obra nos palácios urbanos da realeza. Assim como ocorre em 1610, as primeiras reformas de Luís XIV concentram-se nos interiores e especialmente nos aposentos da rainha-mãe.

Sob a égide de Mazarino, sucessor de Richelieu no papel de principal ministro do rei, volta-se em 1654 a pensar nas obras de ampliação do pátio quadrado do Louvre. Lemercier apresenta um projeto para a fachada leste, face urbana e monumental do palácio, mas falece no mesmo ano antes mesmo da conclusão da ala norte e do início das obras para ampliação da ala sul. O superintendente de edificações, Antoine de Ratabon (1617–1670), que sucede a Sublet de Noyers em 1656 por intervenção do próprio Luís

XIV²⁸, concentra-se mais na política artística, tendo sido patrono da Real Academia de Pintura e Escultura, enquanto o próprio Mazarino toma as rédeas da obra do Louvre, encomendando em 1659 ao novo primeiro arquiteto do rei, Louis Le Vau (1613?–1678), um projeto para a conclusão do palácio, ao mesmo tempo que o primeiro arquiteto dirigia a obra da

28 A maioria dos cargos administrativos do governo francês no Antigo Regime, tais como o de superintendente das edificações, são veniais, ou seja, providos não por nomeação mas sim pela *compra* do título. Alguns, como os de presidente de Parlamento (tribunal), são ainda “cargos enobrecedores”, ou seja, quem comprar o cargo leva junto uma carta de nobreza, geralmente não transmissível a herdeiros. A expressão “nobreza togada” designa burgueses que se tornam nobres por essa prerrogativa de ofício, em referência às togas dos juízes, e não, como se alega por vezes, aos aristocratas da corte; estes, mesmo quando não exercem atividades militares, fazem parte da “nobreza de espada”.

Por causa da venalidade dos cargos, a intervenção do rei no provimento de um cargo, o que acontece na ascensão de Ratabon e depois na queda de seu sucessor Colbert, é um evento incomum e malvisto. Na ordem política do Antigo Regime, a venalidade dos cargos é tida como uma garantia de independência dos titulares, em contraste com o arbítrio associado às nomeações discricionárias. François Bluche nota suas vantagens e seus inconvenientes em *L'Ancien Régime. Institutions et société* Paris: Fallois, 1993, p. 40–42.

ala norte do pátio quadrado. A data é propícia pois corresponde ao fim da guerra de devolução contra a Espanha, a desmobilização liberando recursos para obras civis.

Não se sabe se por solicitação do cardeal ou por iniciativa própria, Le Vau extrapola os limites do Louvre. Em outubro de 1660, ele apresenta um plano de conjunto prevendo duas praças monumentais diante das fachadas orientais do Louvre e das Tulherias, um novo teatro em substituição ao que seria demolido para a conclusão do pátio quadrado, e, elementos polêmicos, um edifício monumental na margem esquerda do Sena ligado ao Louvre por um auspicioso “Pont de la Paix” (Figura 12).

A ênfase dada por Le Vau à fachada sul do Louvre, nesse projeto, não vinga. Além da incerteza prática quanto à viabilidade de um projeto que extrapola em muito os limites do velho Louvre, pode estar em jogo uma questão simbólica de primeira ordem. O maior monumento arquitetônico em homenagem a Luís XIV, o rei-sol, poderia não ter como marco principal a fachada oriental, iluminada pelos raios do sol nascente? (Figura 13)

Assim, a ponte desaparece nos projetos subseqüentes de Le Vau — ele elabora quatro alternativas entre 1661 e 1664²⁹ — mas não se sabe o que é feito de seus desígnios para a outra margem do rio. O certo é que Mazarino pretende criar, talvez por inspiração jesuítica, um colégio internacional em Paris para integrar culturalmente as elites dos territórios conquistados na guerra recente. A simpatia de Mazarino por Le Vau pode ser causa ou conseqüência do interesse que este arquiteto desenvolve pela arquitetura do barroco romano, a ponto de enviar seu principal assistente, François

29 Todos os projetos atribuídos a Le Vau são discutidos em detalhe por Mary Whiteley e Allan Braham em uma série de artigos publicados entre 1964 e 1965. Allan Braham e Mary Whiteley. Les soubassements de l'aile orientale du Louvre *Revue de l'Art*. n. 3: 1969, p. 30–43 ; Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — II *Gazette des Beaux-Arts*. v. sér. 6, LXIV, n. 1151: déc. 1964, p. 347–362 ; Mary Whiteley e Allan Braham. Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — I *Gazette des Beaux-Arts*. v. sér. 6, LXIV, n. 1150: nov. 1964, p. 285–296. O primeiro projeto, do “Pont de la Paix”, é designado nesses artigos como “Esquema I”, e os demais como “Esquema II” a “Esquema VA”. Outros projetos de Le Vau para o Louvre, designados “Esquema VB” a “Esquema VIIIB”, datam do período 1665–1667. Doravante, por questão de conveniência, será indicada e seguida a nomenclatura de Whiteley e Braham para os projetos de Le Vau no Louvre, em que pesem os raros casos em que ela é incerta, os quais serão apontados e discutidos.

d'Orbay, para um período de estudos em Roma, do qual ele retorna em 1660³⁰.

No início de 1664, contudo, Colbert, que acaba de se tornar superintendente de edificações, decide suspender o andamento das obras, cujas fundações eram iniciadas em 1663. Uma série de circunstâncias explica essa decisão.

Em fins de 1663, ofendido por Charles Le Brun, rival do seu protegido Charles Errard, ter honrado a Colbert com a vice-proteção da Academia de Pintura e Escultura, Ratabon entrega seu próprio cargo de superintendente de edificações a Luís XIV, esperando ser prestigiado com uma recusa do monarca. No entanto, o rei não se faz de rogado e revende o cargo a

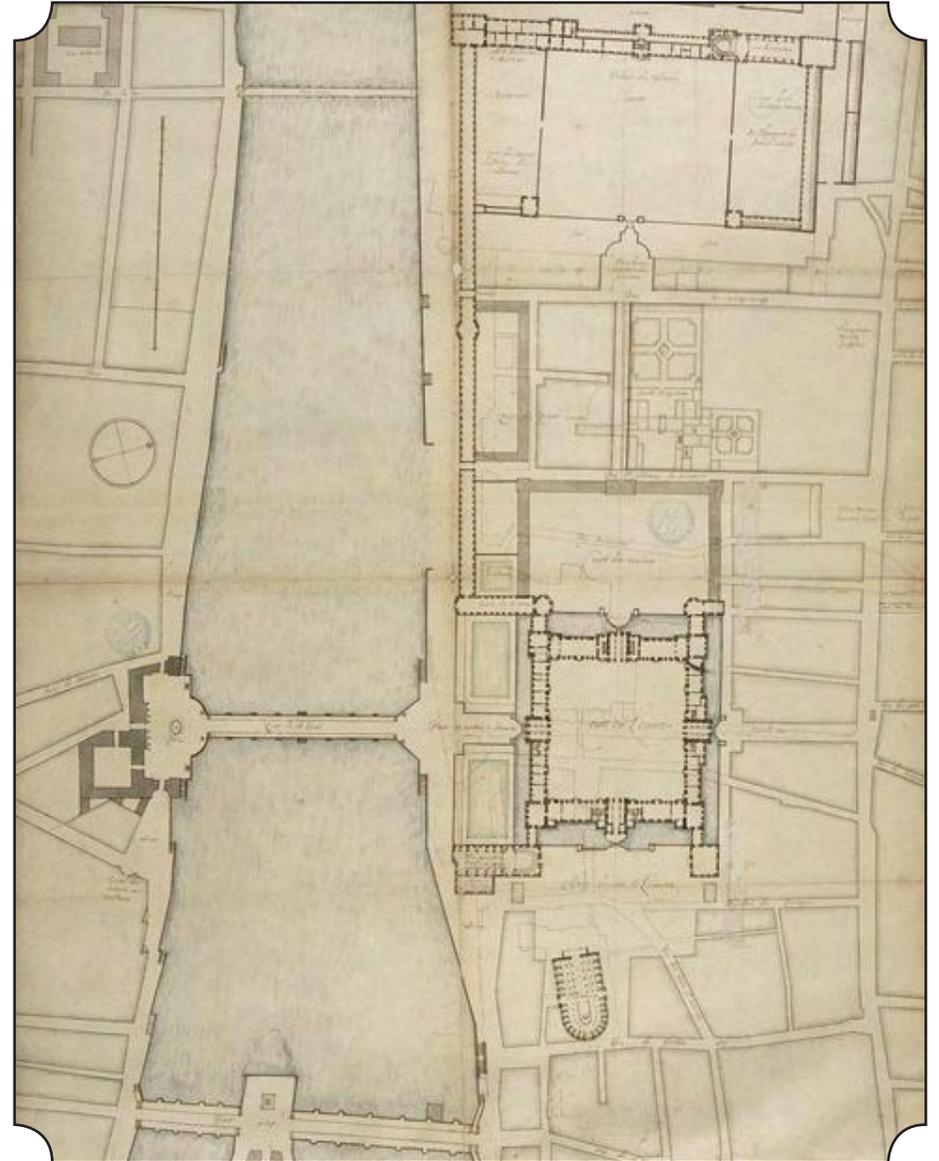
30 O resultado artístico dessa estadia é controverso. Albert Laprade supõe que d'Orbay tenha se interessado mais pelo classicismo antigo e renascentista (Albert Laprade. *François d'Orbay: Architecte de Louis XIV* Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1960, p. 94). Tony Sauvel encara essa afirmação com ceticismo, indicando que d'Orbay poderia muito bem ter se interessado pela arquitetura barroca, mais atual (Tony Sauvel. Les auteurs de la colonnade du Louvre *Bulletin Monumental*. v. CXXII, n. 4: 1964, p. 338). Como a guinada barroquizante no escritório de Le Vau ocorre justamente a partir de 1661, com os projetos monumentais para o Louvre aos quais d'Orbay certamente contribui, a segunda alternativa parece mais plausível.

Figura 12

*Projeto de Louis Le Vau para o Louvre, 1660
dito Esquema I, Plan de la Paix
Fonte: Recueil du Louvre I, 21*

Colbert no Ano Novo de 1664. Le Vau acaba também sofrendo com a rivalidade entre Colbert e Ratabon, e ainda mais por ter sido favorecido pelo antecessor de Colbert na direção das finanças do reino Nicolas Fouquet, aprisionado em 1661 sob acusação de desvio de verbas.

Le Vau, além de arquiteto, é também empreendedor imobiliário: sua família está nessa mesma época loteando e urbanizando a ilha Saint-Louis, em Paris. O próprio Louis Le Vau é o proprietário do terreno na margem esquerda do Sena visado pelo “Esquema I” de Le Vau. Além desse conflito de interesses, Colbert desconfiava da perícia do primeiro arquiteto do rei, alegando que o *hôtel* Bautru, construído pelo mesmo arquiteto, e que o superintendente havia comprado, tem fundações inadequadas. A cumplicidade entre Le Vau e o rei no empenho de grandes verbas para a reforma de Versalhes, que está então apenas sendo iniciada, também incomoda a Colbert.



3. *Desenvolvimento da fachada oriental*

3.1. **Projetos encomendados por Colbert**

O conhecimento atual acerca da evolução da fachada oriental do Louvre no auge da autoridade de Colbert, entre 1664 e 1681, é prejudicado por um incidente ocorrido em 1870, durante a Comuna de Paris, movimento revolucionário que toma o poder na capital no vácuo da guerra franco-prussiana e da queda do regime de Napoleão III. No final desse ano, as lideranças da Comuna instaladas no palácio das Tulherias recuam diante do avanço do exército da recém-instaurada III república.

Ao abandonar o local, os comunardos ateiam fogo ao edifício; o incêndio consome todo o interior do palácio das Tulherias, destruindo a antiga biblioteca real, onde se encontravam entre outros os arquivos originais de Charles Perrault contendo os desenhos do seu irmão Claude e as atas das reuniões de 1667 que levaram à concretização do projeto definitivo para a fachada oriental do Louvre. Em 1883, o governo republicano, num claro

gesto de *damnatio memoriae*, decide demolir as ruínas do palácio, dando ao conjunto arquitetônico do Louvre a sua configuração atual, aberta para o jardim das Tulherias e para os Champs-Élysées.

Participação dos irmãos Perrault

Louis Hauteceœur atribui ao primeiro comissário de Colbert, Charles Perrault, a organização do golpe contra Le Vau.³¹ O benefício que Perrault tira desse evento, contudo, só é visível *a posteriori*, quando a partir de 1673 seu irmão Claude recolhe a fama — contestada desde o início — de ser o autor do projeto finalmente executado: quase dez anos, portanto, depois do complô que Hauteceœur imagina ser urdido contra o primeiro arquiteto do rei.

Os irmãos Perrault pertencem a uma família próspera da burguesia parisiense. O mais velho, Pierre (1611–1680), é advogado mas não tem grande destaque profissional e acaba sendo fraudado, precisando do socorro financeiro do irmão mais novo, Charles (1628–1703), também advogado

³¹ Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 145.

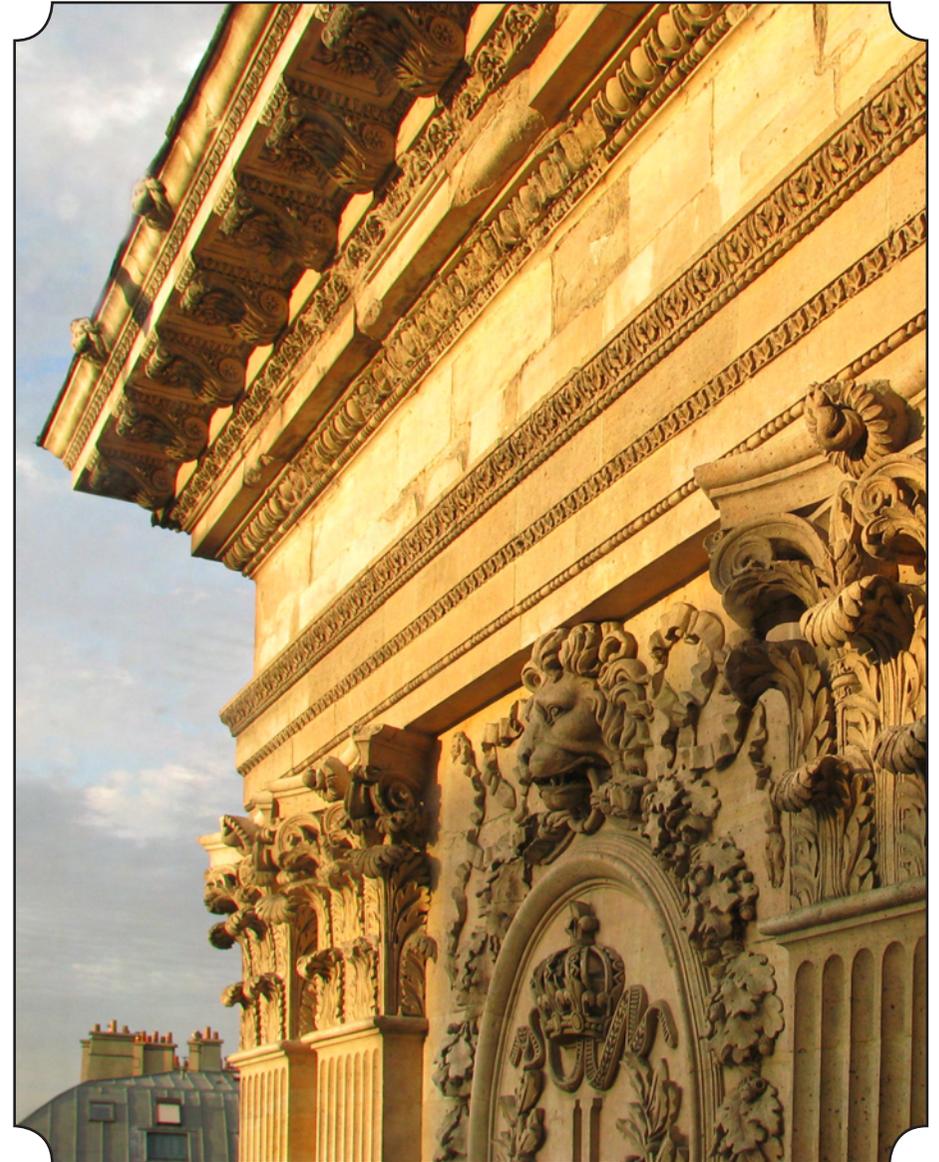
Figura 13

*Pavillon de Beauvais, fachada norte do Louvre
Fotografia do autor, julho de 2009*

de formação. Nicolas Perrault (1624–1662), teólogo jansenista e, portanto, oponente da teologia de inspiração jesuítica favorecida pela monarquia francesa, é estrategicamente discreto, assim como seu irmão Jean; certamente o trânsito de seus irmãos no alto escalão do Estado poupa-o de perseguições diretas.

O irmão do meio, Claude (1613–1688), estuda medicina e torna-se um dos mais ilustres cientistas do seu tempo. É membro da Real Academia de Ciências e pesquisa anatomia e fisiologia; ele morre em 1688 após contrair uma infecção dissecando um camelo. Suas observações sobre fisiologia, apesar de em grande parte incorretas — ele nega a circulação do sangue e defende que os estímulos dos sentidos são percebidos não no cérebro e sim nos próprios nervos, conceito conhecido como *pan-animismo* —, foram bastante influentes no século XVII e contribuíram para a moderna concepção do pensamento como uma função fisiológica.

Entre 1664 e 1683, Claude Perrault ocupa-se de arquitetura; além do seu papel incerto na concepção da fachada oriental do Louvre, ele projeta



em 1667 o observatório de Paris, e talvez o arco de triunfo erigido na Place du Trône. Sua maior e mais incontestável consagração arquitetônica, no entanto, vem da tradução comentada de Vitrúvio para o francês publicada em 1673 e ampliada dez anos depois, ganhando também uma edição resumida.

Charles e Claude são especialmente hábeis para navegar no ambiente social da alta burocracia do Estado. Claude Perrault relaciona-se com o matemático Gottfried Leibniz, mas tem notórias divergências com o astrônomo Giandomenico Cassini a propósito do projeto para o observatório de Paris.

Imposições de Colbert em 1664

Antes mesmo da interrupção das obras por iniciativa de Colbert em 1664, não tardam a surgir projetos alternativos para a finalização do Louvre. Em 1661, Antoine-Léonor Houdin, arquiteto do rei, publica uma gravura em perspectiva de um projeto para o Louvre que inclui uma praça circular monumental e a ligação entre o pátio quadrado e o palácio das Tulherias também pelo lado norte (Figura 14).

Em março de 1664, Colbert aparentemente conclama os arquitetos franceses a se pronunciarem sobre o projeto de Le Vau e a eventualmente fornecerem projetos concorrentes. Dentre esses projetos estaria, segundo o relato de Charles Perrault, uma fachada com colunata cuja idéia ele sugeriu e que foi desenhada por seu irmão Claude. Não se conhece nenhuma outra experiência arquitetônica de Claude Perrault anterior a esse projeto, apesar de alguns de seus desenhos de juventude mostrarem um interesse pelo ornamento de arquitetura.

O teórico da arquitetura André Félibien nota a disparidade de juízos sobre o projeto de Le Vau.³² Além dos desenhos apresentados, destaca-se um memorando (*Advis*) redigido por um amador, propondo uma fachada em forma de colunata aberta, cuja autoria e possível influência sobre o projeto final têm sido extensamente debatidas.

Colbert, provavelmente insatisfeito com o resultado da consulta nacional — Charles Perrault maliciosamente dá a entender que o seu patrão teria ficado inseguro pelo fato do projeto de um médico ser melhor que os de arquitetos profissionais, Hauteceur acusa o ar antiquado da maioria

³² Ibid.

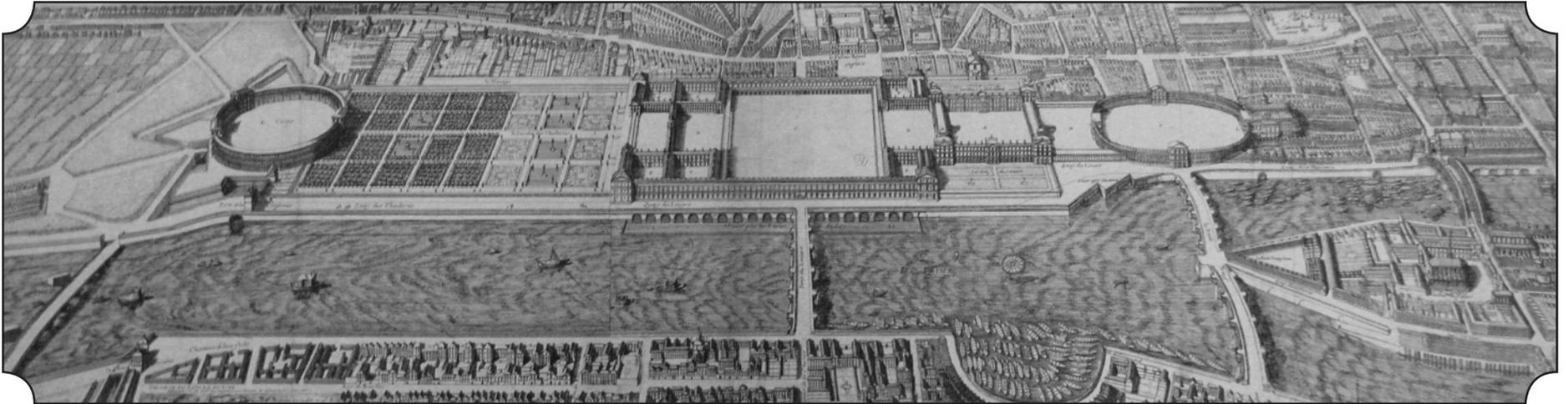


Figura 14

Projeto de Antoine-Léonard Houdin para o Louvre
 Fonte: Musée Carnavalet

dos projetos o custo excessivo de alguns³³ —, decide em meados de 1664 consultar arquitetos italianos.

Num primeiro momento aventa-se a possibilidade de pedir a Poussin para intermediar o contato com os arquitetos italianos. Entretanto, após Charles Perrault redigir uma carta endereçada ao renomado pintor, Colbert

opta por usar os préstimos do abade Elpidio Benedetti, homem de confiança de Mazarino.

O rol de arquitetos convidados a se manifestarem segue portanto a rede de contatos do padrinho político de Mazarino, o cardeal Antonio Barberini: Pietro da Cortona, Bernini e Borromini, os dois últimos tendo trabalhado na construção do Palácio Barberini, são abordados por Benedetti, mas Borromini dispensa o convite. Bernini envia em junho um projeto muito elogiado pelo abade. Pietro da Cortona (Figura 17) teme um conluio

³³ Ibid., p. 150.

de Benedetti com Bernini, e prefere enviar o seu por intermédio de contatos na sua Toscana natal; a manobra não o favorece, pois somente em setembro a missiva chega em Paris, quando as negociações com Bernini já estão bastante adiantadas.

Rainaldi, apesar de ligado aos Pamphili, também é convidado a enviar um desenho (Figura 18). Um envio desconcertante é o de um certo Candiani, descrito como um fidalgo diletante e bastante elogiado por Benedetti. As suas plantas são muito semelhantes ao projeto de Le Vau, mas o desenho é executado sem nenhuma perícia técnica.

A identificação e a discussão dos projetos italianos para o Louvre inicia-se praticamente com o estudo de Louis Hauteœur; antes dele os outros historiadores não se ocupam dos projetos não executados. O grande impulso na atribuição correta dos desenhos italiano ocorre nos anos 1960. Karl Noehles e Paolo Portoghesi discutiram em profundidade as características dos projetos de Pietro da Cortona e Carlo Rainaldi.³⁴

34 Karl Noehles. Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. v. 24, n. 1: 1961, p. 40-74 ; Paolo Portoghesi. Gli architetti italiani per il Louvre *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura (Roma)*.

Apogeu e queda do Louvre de Bernini

O maior interesse dos franceses no ano de 1664, contudo, parece voltado para os projetos de Bernini. O primeiro projeto enviado de Roma (Figura 15) apresenta uma colunata colossal em fachada enquadrando arcadas, com um jogo de curva e contracurva lembrando em escala mais monumental a fachada de S. André no Quirinal, projetada pelo próprio Bernini em 1658.

Colbert faz sérias objeções quanto aos poços de iluminação previstos por trás da fachada e à distribuição interna, e Bernini envia uma segunda versão, com um perfil geral côncavo, e uma terceira com uma fachada ainda cheia de ressaltos mas livre das curvas originais (Figura 16). Nesse meio tempo, em Paris decide-se convidar Bernini a vir pessoalmente desenvolver seu projeto junto ao rei e à superintendência das edificações.

Bernini chega a Paris no início de junho de 1665, após uma longa viagem na qual ele recebe tanta atenção dos emissários do rei quanto

v. 31-48, Saggi di storia dell'architettura in onore del professore Vincenzo Fasolo, 1961, p. 243-268.

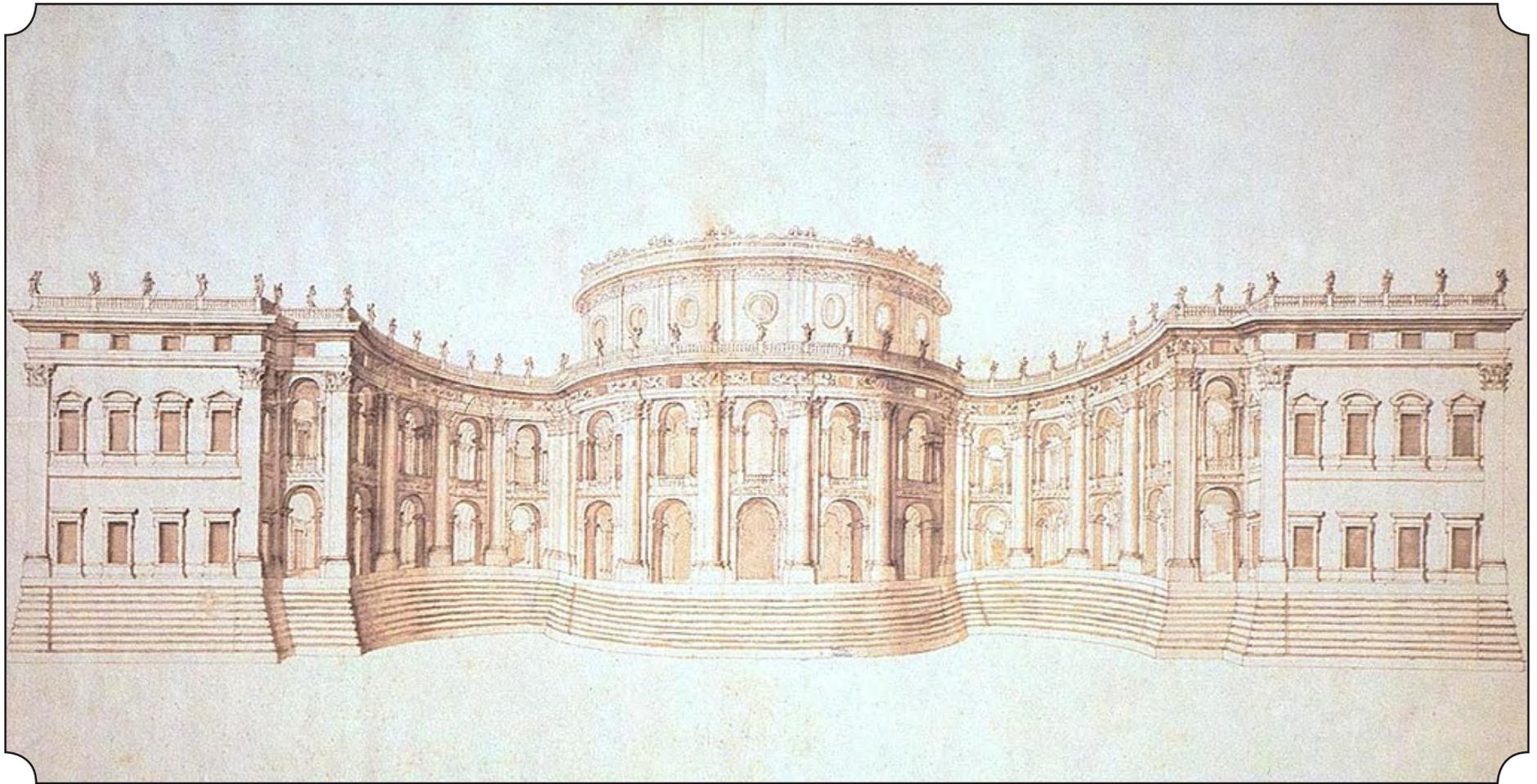


Figura 15

*Primeiro projeto de Bernini para o Louvre, 1664
Fonte: Recueil du Louvre I, 4*

um verdadeiro monarca. Paul Fréart de Chantelou, o sobrinho de Sublet de Noyers, é destacado para acompanhá-lo e assisti-lo durante sua estadia. Chantelou escreve nesse período um diário detalhado que é ainda hoje a principal fonte de pesquisa sobre a temporada parisiense de Bernini.³⁵

O comportamento de Bernini para com seus anfitriões franceses já deve ter rendido mais discussões do que as características dos seus projetos, ao menos na historiografia francesa. Não há autor que discuta os desenhos de Bernini para o Louvre e não arrisque um palpite na disputa de credibilidade entre as memórias de Charles Perrault, que denuncia a má educação e arrogância do artista italiano, e o diário de Chantelou, que retrata Perrault como um almofadinha oportunista e Colbert como um indeciso.

Em todo caso, a discussão do temperamento de Bernini e a da qualidade dos seus projetos costumam estar sempre associadas na historiografia francesa, como duas facetas de um “espírito italiano” unitário. Já entre os historiadores italianos, percebe-se um nítido desligamento com respeito às anedotas sobre o relacionamento de Bernini com Perrault e Colbert.

35 Paul Fréart de Chantelou. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* Paris: Gazette des beaux-arts, 1885.

Graças ao diário de Chantelou e às memórias de Charles Perrault, o andamento das atividades no ano de 1665 é relativamente bem documentado. Sabe-se que Bernini produz um projeto com ressaltos mais discretos, incorporando elementos já propostos por Le Vau, tais como galerias de circulação no pátio quadrado. Até os últimos dias de sua presença em Paris, ele corrige e retrabalha as fachadas (Figura 19) e as plantas para atender a exigências de Colbert. Pouco antes do seu retorno à Itália ele presencia, em 17 de outubro, a colocação da pedra fundamental das fundações do seu projeto.

No entanto, há sérias controvérsias sobre atividades paralelas e atitudes dos protagonistas ao longo do ano de 1665. Chantelou registra um boato de que Le Vau, Le Brun e Mansart estariam se reunindo para estudar projetos alternativos. Para Hauteceœur, a colocação da pedra fundamental teria sido apenas um subterfúgio planejado para afastar Bernini e desvencilhar-se do seu projeto sem aparentar má-vontade.³⁶ Já em agosto de 1665, o cenógrafo de Luís XIV Carlo Vigarani nota a ocorrência de uma “conspiração” para promover um novo desenho fornecido por um arquiteto

36 Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 58–59.

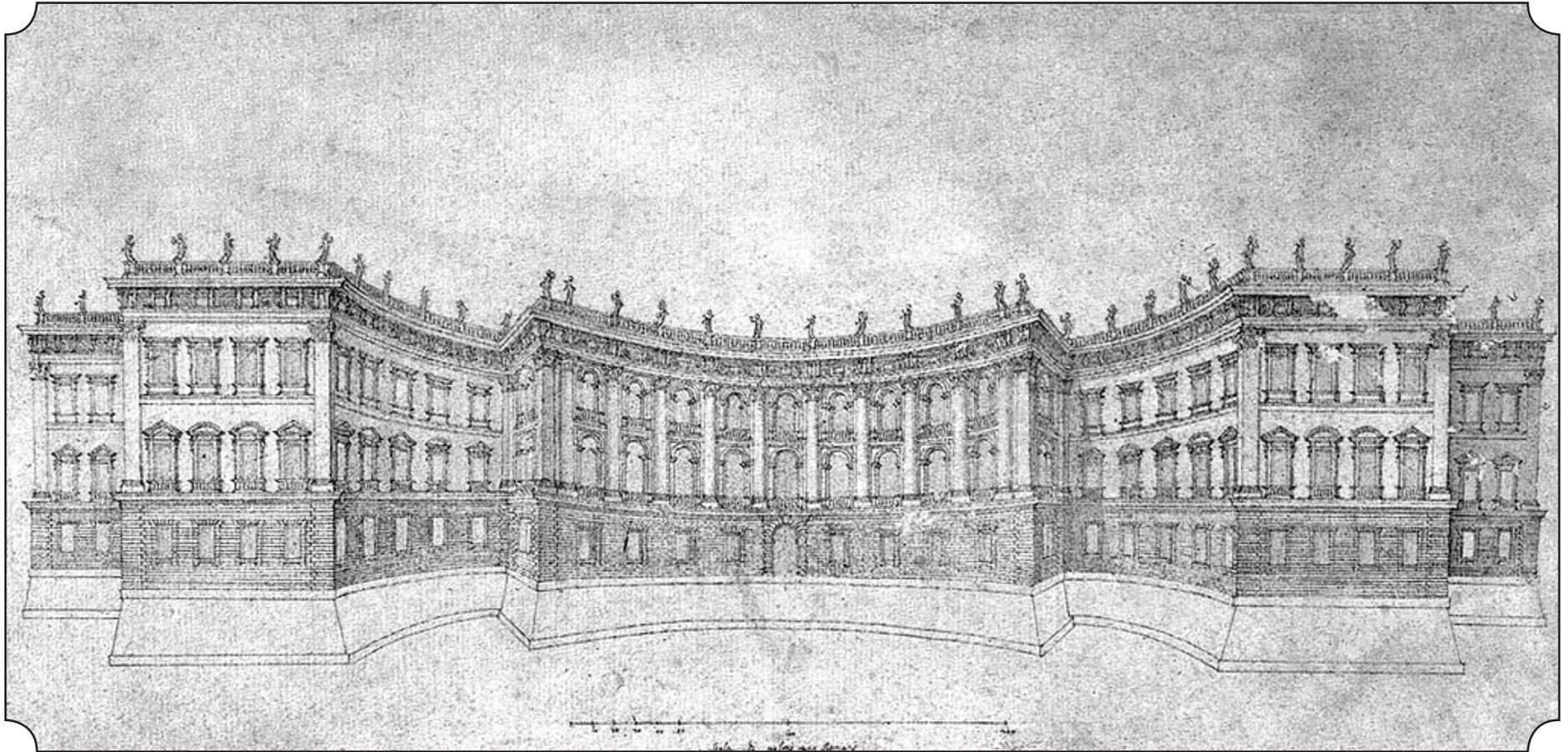


Figura 16

Fachada do segundo projeto de Bernini para o Louvre, 1664
Fonte: columbia.edu

ordinário do rei³⁷ — Gargiani acredita que se trate de Louis Le Vau, mas é possível que Vigarani se referisse ao irmão caçula François Le Vau, este sim arquiteto “ordinário”, isto é, *propriétaire* de cargo e não *nomeado* “primeiro” arquiteto como Louis.

O ano de 1666 aparentemente transcorre sem que se interrompa o trabalho nas fundações de Bernini, porém o interesse de Colbert se concentra na restauração das Tulherias e o de Luís XIV em Versalhes. Antes de 1667 não há notícia de novas decisões no tocante ao Louvre. Então, abruptamente, na primavera desse ano, o projeto de Bernini é rejeitado, o rei é chamado a escolher um novo projeto dentre duas ou mais propostas apresentadas, e forma-se oficialmente uma comissão, o *petit conseil*, para dar forma definitiva ao Louvre — não necessariamente nessa ordem.

O resultado dessas deliberações, consolidado no decorrer de 1668, é a famosa colunata que hoje adorna a fachada leste do palácio. O processo de desenvolvimento do projeto, que resultou na obra construída entre 1668 e 1672, é incerto. Entretanto, é possível discernir uma influência significativa — e debate-se até que ponto ela é decisiva — de Claude Perrault nesse

³⁷ Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, *op. cit.*, p. 99.

desenvolvimento, provavelmente com o apoio de seu irmão Charles. O sucesso com que este promove, durante os acontecimentos tanto quanto nas suas memórias escritas posteriormente, a causa do seu irmão diante da especialização dos arquitetos profissionais, Louis e François Le Vau e François d’Orbay, é reflexo da confiança que lhe confere o superintendente de edificações Colbert.

Charles Perrault não apenas maneja bem a sua carreira de burocrata, mas conquista aliados importantes nos altos círculos literários e filosóficos franceses, inclusive o então renomado escritor Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595–1676)³⁸, outrora apologista de Richelieu e portanto bem cotado nos círculos oficiais. Entre 1687 e 1694 ele sente-se suficientemente amparado — ou sem nada a perder, já que seu protetor Colbert o renega pouco antes dele próprio perder o favor do rei e falecer, em 1683, e Charles já vive então de renda — para atacar de frente alguns de seus rivais, especialmente o poeta Nicolas Boileau (1636–1711).

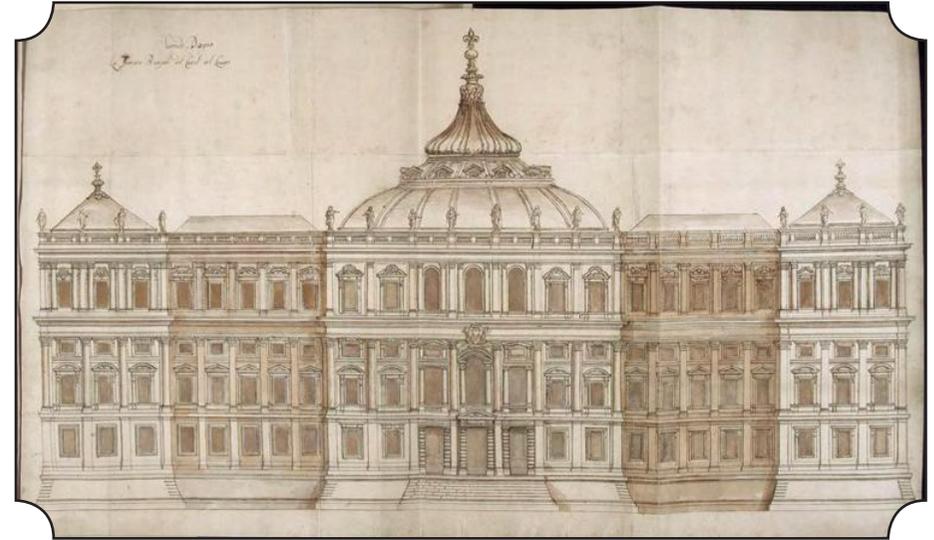
³⁸ Marc Fumaroli. Les abeilles et les araignées In: Anne-Marie Lecoq (org.). *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Gallimard, 2001, p. 128.

Figura 17 Projeto de Pietro da Cortona para a fachada oriental do Louvre, 1664
 Fonte: Recueil du Louvre I, 16

3.2. Querela dos Antigos e dos Modernos

O episódio da disputa entre Charles Perrault e Nicolas Boileau é geralmente visto como o ponto alto da Querela dos Antigos e dos Modernos, uma vez que o embate literário entre ambos escritores abre-se em 1687 com o poema *Le siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault³⁹, o qual critica implicitamente a admiração pela Antigüidade promovida por Boileau e seus partidários. Boileau revida indiretamente, contestando a Claude Perrault a autoria da fachada leste do Louvre e, conseqüentemente, atacando a credibilidade de Charles, que sustenta seu irmão e reafirma por escrito a reivindicação em 1688 e em 1702.

Na verdade, já entre 1674 e 1678 Boileau e Pierre Perrault debatiam no âmbito literário.⁴⁰ Antes mesmo, por ocasião da construção da fachada oriental do Louvre, Colbert era aconselhado a cortar quantidade de



gratificações a letrados, entre eles Boileau, para garantir recursos para a obra⁴¹. E, completando o panorama sócio-político da Querela, o fabulista Jean de La Fontaine, amigo de Boileau, não apenas fora protegido de Nicolas Fouquet: La Fontaine ainda tem a temeridade de defender o réu em fábula endereçada ao rei.⁴² Também em 1674, Charles Perrault e Jean Racine debatem os méritos artísticos do libreto de Quinault para a ópera

39 Charles Perrault. *Le siècle de Louis le Grand* Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1687.

40 Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, *op. cit.*, p. 54.

41 A reação de Boileau contra esse corte é relatada por Vachon, *Le Louvre et les Tuileries*, *op. cit.*, p. 122.

42 Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, *op. cit.*, p. 137.

Alceste, sob a sombra do prestígio que Colbert e o compositor, Giambattista Lulli, tinham diante do rei.

A construção, ela própria moderna, da oposição entre Antigos e Modernos como um embate entre reacionários e progressistas é tão reducionista quanto a sua interpretação como uma rixa pessoal entre os Perrault e Boileau. Em primeiro lugar, Marc Fumaroli aponta as convergências entre Antigos e Modernos:

Divididos sobre a autoridade e a fecundidade a serem reconhecidas, ou não, aos modelos literários da Antigüidade, os Antigos e os Modernos do reinado de Luís XIV estavam tacitamente de acordo para afastar o italiano e as letras italianas dos seus esquemas historiográficos e, conseqüentemente, do centro do cenário contemporâneo. O sol não mais brilha sobre a Itália, mas sobre a França. Esses rivais do sul, antes temíveis, tinham se tornado primos provincianos atrasados, que era preciso recolocar rispidamente no seu lugar. O zelo pela nação francesa e por seu monarca animava no mesmo grau os Antigos e os Modernos franceses do *Grand Siècle*, e eles só tinham diferenças no que diz respeito à definição da literatura e das artes:

serão elas instituições tradicionais, fundadas pelos e sobre os autores da Antigüidade, ou instituições novas, postuladas pelo “progresso” da língua francesa e a “perfeição” do “século áureo” francês e cristão iluminado pelo Grande Rei?⁴³

Além disso, os autores franceses do século XVII são:

[...] muito mais “constrangidos”, segundo o termo de La Bruyère, pelo Estado absolutista ao qual eles estão submetidos uns e outros sem escapatória [...] preocupados, como Racine e Boileau, em

43 [Divisés sur l'autorité et la fécondité à reconnaître, ou non, aux modèles littéraires antiques, les Anciens et les Modernes du règne de Louis XIV étaient tacitement d'accord pour écarter l'italien et les lettres italiennes de leurs schèmes historiographiques et, par conséquent, du centre de la scène contemporaine. Le soleil ne brille plus sur l'Italie, mais sur la France. Ces rivaux du Sud, autrefois redoutables, étaient devenus des cousins de province arriérés, qu'il importait de remettre sèchement à leur place. Le zèle pour la nation française et pour son monarque animait à un même degré les Anciens et les Modernes français du Grand Siècle, et ils ne différaient que sur la définition de la littérature et des arts : sont-elles des institutions traditionnelles, fondées par et sur les auteurs antiques, ou bien des institutions neuves, postulées par le « progrès » de la langue française et la « perfection » du « siècle d'or » français et chrétien éclairé par le Grand Roi ?] Ibid., p. 26.

Figura 18 Projeto de Carlo Rainaldi para a fachada oriental do Louvre, 1664
Fonte: *Recueil du Louvre I*, 10

oferecer a um rei louvores que se pretendiam tão duráveis quanto as obras-primas da literatura da Antigüidade.⁴⁴

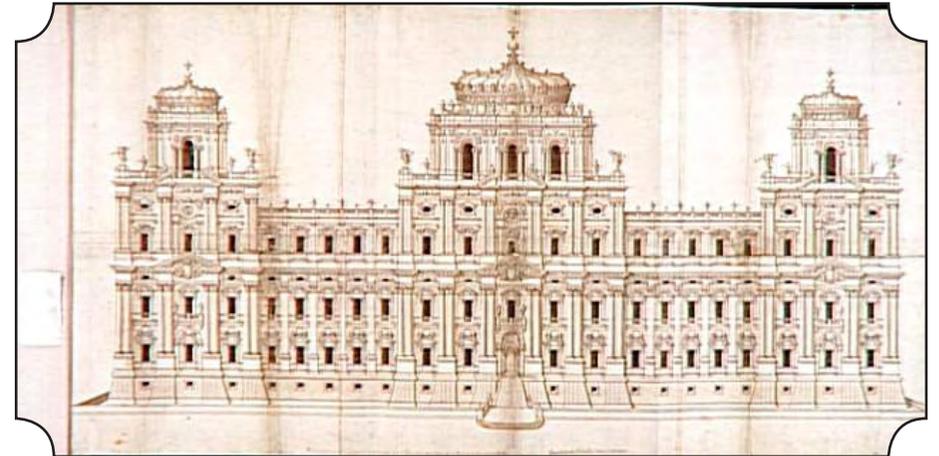
Por outro lado, Fumaroli revela a mensagem política dos Antigos: “Boileau nunca entrou nesse estranho neoplatonismo da razão de Estado.”⁴⁵ Assim, invertem-se os termos do debate, de modo que os Modernos é que são servis, escravos da moda, enquanto que a Antigüidade encarna a liberdade de escolha, “uma margem de movimento da qual não dispõem os Modernos, privados por assim dizer de suprimento”⁴⁶.

De qualquer forma, o reflexo arquitetônico da Querela literária é mais nebuloso do que os acirrados debates entre escritores. Na verdade, a

44 [...] beaucoup plus « contraints », selon le mot de La Bruyère, par l’Etat absolutiste auxquels [sic] ils sont soumis les uns et les autres sans échappatoire [...] préoccupés, comme Racine et Boileau, d’offrir à un roi des louanges qui se voudraient aussi durables que les chefs-d’œuvre de la littérature antique.] *Ibid.*, p. 57.

45 *Ibid.*, p. 131–132.

46 [...] une marge de jeu dont ne disposent pas les Modernes, privés pour ainsi dire d’arrière-pays.] *Ibid.*, p. 153.



principal justificativa para a existência de tal Querela em arquitetura é a polêmica entre Claude Perrault e o primeiro diretor da Academia de Arquitetura, François Blondel, a respeito justamente da colunata do Louvre. Blondel critica o uso de colunas emparelhadas nessa edificação, invocando a falta de precedente na Antigüidade para justificar sua preocupação com a instabilidade estrutural inerente às proporções do vão — preocupação plenamente justificada tendo em vista que Jacques-Germain Soufflot e Pierre Patte, em meados do século XVIII, praticamente reconstróem a colunata que sofria sérios problemas estruturais com a corrosão das armaduras metálicas propostas por Perrault. Este retruca na segunda edição da sua tradução de

Vitrúvio, defendendo pelo lado estético a criação de motivos não atestados na arquitetura antiga e ressaltando o progresso técnico da sociedade moderna.⁴⁷

No entanto, a Querela arquitetônica tem um componente talvez ainda mais significativo para a prática profissional, para além de problemas estéticos e tecnológicos:

Ao contradizer a opinião comum fiel a Vitruvius na questão dos ajustes ópticos, o acadêmico [Claude Perrault] rejeita na realidade as relações entre teoria e prática consagrados pelo uso, ao mesmo tempo que ele ataca uma das prerrogativas essenciais dos homens da arte, o que confere à sua atitude o seu real alcance. Na idade clássica [o século XVII], a aplicação da teoria se assenta, de fato, sobre uma negociação permanente entre o rigor das regras e as circunstâncias peculiares a cada projeto, negociação que se traduz no mais das vezes pelo aumento ou pela diminuição de partes da obra. Ora, a crítica de Perrault refere-se precisamente a um dos casos mais representativos de adaptação das regras aos imperativos da

⁴⁷ Picon, *Claude Perrault, op. cit.*, p. 138–141.

edificação. Ela recusa no mesmo passo ao arquiteto a possibilidade desse paciente trabalho de negociação entre teoria e prática que o diferencia ao mesmo tempo do amador ilustrado, instruído somente com os preceitos da arte, e do técnico dominando unicamente as questões construtivas.⁴⁸

Contudo, a principal contribuição de Claude Perrault para o debate arquitetônico “moderno” é a caracterização das qualidades arbitrárias, ou, numa terminologia mais atual, “socialmente derivadas” da beleza “cujo

⁴⁸ [En prenant le contre-pied de l'opinion commune fidèle à Vitruve sur la question des corrections optiques, l'académicien rejette en réalité les rapports entre théorie et pratique consacrés par l'usage, en même temps qu'il s'attaque à l'une des prérogatives essentielles des hommes de l'art, ce qui confère à son attitude sa véritable portée. A l'âge classique, l'application de la théorie repose en effet sur une négociation permanente entre la rigueur des règles et les circonstances particulières à chaque projet, négociation qui se traduit le plus souvent par l'augmentation ou la diminution des parties de l'ouvrage. Or la critique de Perrault porte précisément sur l'un des cas les plus représentatifs d'adaptation des règles aux impératifs de l'édification. Elle dénie du même coup à l'architecte la possibilité de ce patient travail de négociation entre théorie et pratique qui le différencie à la fois de l'amateur éclairé, instruit seulement des préceptes de l'art, et du technicien maîtrisant uniquement les questions constructives.] *Ibid.*, p. 136.

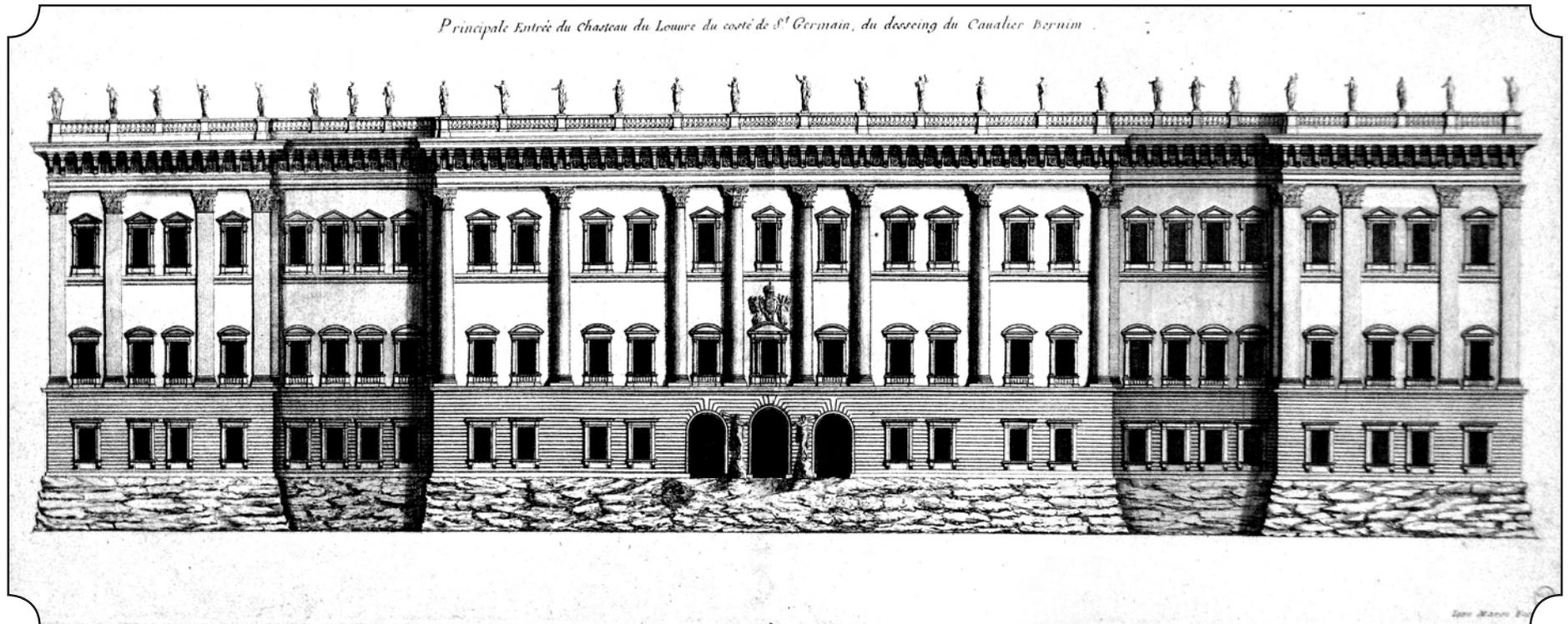


Figura 19

*Fachada oriental do último projeto de Bernini para o Louvre, 1665
Gravura de Jean Marot
Fonte: Musée Carnavalet*

conhecimento raciocinado que forma aquilo que se chama bom-gosto é o único fator que distingue os arquitetos”⁴⁹. Em que pese a indignação dos

49 [... dont la connaissance raisonnée qui forme ce que l'on appelle le bon goût

Antigos, liderados por François Blondel, contra qualquer insinuação acerca da relatividade do gosto estético, a Academia de Arquitetura, dominada pelos partidários de Blondel, forçosamente reconhece sua incapacidade em definir as qualidades absolutas do bom-gosto:

Reporta-se então ao juízo dos eruditos (e não ao das pessoas nobres) para estabelecer a qualidade do prazer que se aproxima do bom-gosto, afirmação de qualquer forma mais satisfatória do que uma segunda [...] que decreta sem medo da tautologia que “o bom-gosto é aquilo que agrada às pessoas que têm gosto”.⁵⁰

Ao mesmo tempo, contudo, que se assume essa dificuldade em definir o bom-gosto, reivindica-se o uso da “razão” — enquanto senso inato

distingue seule les architectes ...]Ibid., p. 145.

50 [On se réfère donc au jugement des érudits (et non des personnes nobles) pour établir la qualité du plaisir qui se rapproche du bon goût, affirmation tout de même plus satisfaisante qu'une seconde ... qui décrète sans crainte de la tautologie que « le bon goust est ce qui plaît aux gens qui ont du goust ».] Werner Szambien. *Symétrie goût caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800* Paris: Picard, 1986, p. 99.

de proporções, conforme esclarecido por Alan Colquhoun⁵¹ — para estabelecer doutrinas estéticas, ensejando a qualificação pejorativa de “dogmatismo” a essa tendência da teoria estética francesa no século XVIII⁵². Em qualquer caso, o desenvolvimento do projeto do Louvre precede em grande parte essas discussões, que são muitas vezes impropriamente aplicadas ao próprio projeto. Na verdade, a realização da colunata corresponde apenas aos primeiros passos na direção das discussões estéticas acerca da arquitetura, as quais até então eram muito pouco discutidas. Isso não tem impedido, porém, historiadores do século XX de invocar argumentos relacionados ao “racionalismo” do século XVIII para caracterizar uma obra do século XVII.

A seqüência dos acontecimentos no início de 1667, bem como a composição do *petit conseil*, são controversas, e a ordem dos fatores aqui é que é de capital importância para a atribuição e a análise dos projetos. O cerne da argumentação nos capítulos a seguir é a análise das interpretações

51 Como visto anteriormente, p. 90ss.

52 Hanno-Walter Kruft. *Geschichte der Architekturtheorie* München: C. H. Beck, 1985, p. 139ss.

fornecidas pelos historiadores acerca desse e dos outros períodos incertos no planejamento do Louvre.

PARTE II
Estudo Histórico

