AUTONOMIA HETERONOMIA ARQUITETURA^{*}

AUTONOMY HETERONOMY ARCHITECTURE

Silke Kapp^{**}

RESUMO

Analisa-se alguns pressupostos histórico-críticos da noção de autonomia da arquitetura, a fim de evidenciar que essa autonomia não é primordialmente independência da forma plástica, mas abrange a compreensão da arquitetura como uma forma específica de conhecimento e ação.

Palavras-chave: Arquitetura; Arte heterônoma; Mimesis.

ABSTRACT

Some historical and critical presumptions of the idea of autonomy in architecture are analysed, in order to show that such autonomy is not primarily based on independent aesthetic shape, but implies the concept of architecture as a specific form of knowledge and action.

Key words: Architecture; Heteronomous art; Mimesis.

^{*} O presente texto foi apresentado no seminário "Arquitetura e Conceito", promovido pelo Núcleo de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da UFMG, em agosto de 2003.

^{**} Arquiteta, Mestre e Doutora em Filosofia, Professora Adjunta do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG.

Este trabalho aborda um tema que perpassou a discussão arquitetônica das últimas décadas com certa persistência, mas pelo qual o interesse parece agora temporariamente esgotado: a autonomia ou heteronomia da arquitetura. Uma primeira questão instigante a respeito desse tema é justamente tal intermitência. Por que arquitetos, críticos e estudiosos de arquitetura se ocupam da chamada autonomia em alguns períodos e, em outros, ela simplesmente sai de cena? O que torna essa idéia pertinente ou não? Que tipo de debates ela suscita?

A recapitulação do que se escreveu sobre arquitetura e autonomia durante a segunda metade do século XX mostra que a discussão esteve quase sempre ligada à noção de “arte” e à sua proximidade ou distância em relação à produção arquitetônica. Quem diz “autonomia da arquitetura” em geral se refere a um *status* artístico ou a certas possibilidades artísticas; coisa que notadamente não ocorre quando a autonomia é discutida em outros campos, como a ciência natural ou o direito, por exemplo. Além disso, cabe observar o quanto a noção de arte subjacente a essa identificação entre autonomia arquitetônica e caráter artístico costuma ser idealizada e conservadora. Com poucas exceções, ela se concentra ou em qualidades plástico-visuais tradicionais, como harmonia, unidade, variedade, ou no âmbito semântico e simbólico, incluindo as polêmicas sobre o ornamento, ou, ainda, na reedição de tipos e tipologias legados pela história da arquitetura.¹ Nos últimos cinquenta anos, muitos arquitetos entenderam a autonomia como liberdade de produzir objetos belos ou instigantes mesmo que em detrimento de

¹ A discussão mais recente da autonomia arquitetônica em relação à função provém sobretudo do movimento neoracionalista italiano das décadas de 1960 e 1970, a *Tendenza*. Trata-se de uma tentativa de preservar a arquitetura das conseqüências técnicas e econômicas das grandes metrópoles, enfatizando a determinação morfológica da cidade pelos tipos historicamente estabelecidos. Duas publicações se tornaram cruciais para o movimento: **L'architettura della città** (1966) de Aldo ROSSI; e **La costruzione logica dell'architettura** (1967) de Giorgio GRASSI. Embora o raciocínio desses autores fosse bastante mais elaborado, acabaram por contribuir para uma compreensão da autonomia como dedicação extemporânea à integridade e à pureza dos tipos tradicionais.

exigências da técnica ou do uso. Uma vez que em outras artes tradicionais, como a pintura, a música ou a poesia, autonomia designa convencionalmente a emancipação do culto e da utilidade, pensa-se também uma suposta autonomia arquitetônica como independência, ainda que problemática, em relação às demandas externas que dão origem às construções.²

Dado esse sentido específico que o termo “autonomia” adquiriu entre os arquitetos, o debate a seu respeito é cultivado nos períodos em que se priorizam aspectos plásticos ou possibilidades de significado dos objetos arquitetônicos. O que, por sua vez, ocorre na mesma medida em que a forma arquitetônica deixa de ser compreendida como uma interferência concreta e direta na vida da sociedade, para se tornar um *medium* em que essa sociedade é refletida e comentada, mas não atingida ou alterada substancialmente. Em contrapartida, quando se priorizam aspectos codificáveis no discurso aparentemente mais objetivo da responsabilidade social e das disciplinas de suporte matemático, como economia, técnica ou estatística – nesses momentos, o problema da autonomia parece perder sua relevância. Eis o que, a meu ver, vem ocorrendo há cerca de dez anos. Saímos de uma constelação em que a arquitetura almejava recuperar certo *status* artístico e em que se discutiam linguagem, interpretação, leitura, sentido e significado, numa perspectiva muito mais afeita ao comentário crítico que ao engajamento. E entramos numa constelação em que importam mais as relações concretas entre espaço construído e ambiente social, cultural e natural, e em que a idéia de uma crítica indireta por meios arquitetônicos deu lugar a um tipo de objetividade por vezes muito pouco crítico. Nesse contexto, o tema da autonomia adquiriu o tom de coisa obsoleta.

Volto a esse tema ainda assim, porque penso que ele abrange bem mais do que uma conexão ligeira entre arquitetura, arte e produção de belos objetos.³ Ele envolve o dilema entre a orientação da produção arquitetônica por critérios externos ou por critérios gerados ou processados no interior da própria disciplina. Dito de outro modo, o tema da autonomia envolve a pergunta pela arquitetura como um conhecimento específico e, o que é mais importante, como uma forma específica de conhecimento. Nesse sentido, há, sim, um vínculo entre autonomia arquitetônica e arte, mas ele tem muito pouco a ver com a produção de coisas

² Como exemplo dessa noção arraigada, cito o bom artigo de Liane LEFAIVRE e Alexander TZONIS, “The question of autonomy in architecture”. Não obstante a reflexão aprofundada, os autores têm por pressuposto tácito que autonomia na arquitetura é autonomia da forma plástica: “Firm believers in the idea of autonomy in architecture see architecture as having its own problems and its own way of thinking, independent of any other concern. They conceive built form as determined by purely formal norms and assume that such norms are the only suitable criteria for judging the quality of buildings. Sociological, economic, political, and technological concerns are taken as necessary evils that must be tamed, compromised, or exploited for the designer to be able to concentrate on the central problem of architecture, which is form”.

³ Um texto bastante abrangente nesse sentido é “Funcionalismo hoje” de ADORNO (1967).

belas e é um vínculo antes negativo que positivo. Correndo o risco de fazer uma assertiva aparentemente desprovida de sentido, proponho que compreendamos a arquitetura como “arte heterônoma” e que nisso está a sua especificidade e, paradoxalmente, também a sua autonomia. Tentarei, em seguida, dissecar essa hipótese.

O que é autonomia? De saída, podemos dizer simplesmente que autonomia é o “direito” de se autogovernar. Auto-nomos, normas ou leis próprias; Hetero-nomos, normas ou leis do outro, do *heteros*. O termo “autonomia” se aplica, por exemplo, aos estados ou às instituições que têm o direito de determinar suas regras sem imposições externas. Isso não significa que a instituição autônoma seja ilhada, isolada das demais. Pelo contrário, o estado autônomo somente tem sentido quando existem outros estados em relação aos quais sua autonomia se define e pelos quais ela é reconhecida na interação.

No entanto, há um outro aspecto ainda mais crucial: autonomia não é apenas o direito, mas, principalmente, a capacidade de dar a si mesmo suas próprias normas. Também nesse sentido, a autonomia só existe quando há algo de heterônimo em jogo, quando há algo de exterior, de outro. Mas, a autonomia como capacidade de autodeterminação pode ocorrer à revelia das forças heterônomas, ao passo que, como direito de autodeterminação, ela é concedida por essas forças mesmas.

Difícilmente encontraremos situações concretas que exemplifiquem os dois aspectos isoladamente, mas podemos arriscar algumas aproximações. Existem crianças cujos pais lhes concedem o direito de regerem-se a si mesmas – elas fazem o que bem entendem. Todavia, como entendem apenas seus desejos imediatos, determinados pela sedução irresistível de coisas e eventos que elas não compreendem, não são propriamente autônomas. Exemplos da situação inversa talvez sejam as histórias – verdadeiras ou não – dos mártires da religião, da filosofia, da ciência ou da arte. A figura do mártir representa a capacidade de regência interna tão determinante que, no embate com um *status quo* não disposto a conceder o direito a isso, ela vale a própria morte.

Esses exemplos ajudam a esclarecer meu argumento, embora não resistam a uma análise aprofundada. Como mencionei antes, não encontramos os dois aspectos da autonomia em completo isolamento um do outro, porque são interdependentes. O direito à autonomia costuma possibilitar e promover a autonomia como capacidade e, inversamente, essa capacidade costuma forçar o seu reconhecimento como um direito. Ainda assim, é possível distinguir entre os dois aspectos na análise de situações concretas. E é até mesmo crucial que essa distinção seja feita, porque toda autonomia concreta está atrelada a um devir histórico em que o direito de autogovernar-se e a capacidade para isso se desenvolvem de modo assíncrono. Um estado autônomo, por exemplo, não surge do nada e, sim, de um grupo que já tem alguma capacidade de reger-se a si próprio e força o seu reco-

nhecimento externo. Inversamente, um país pode continuar tendo uma autonomia formalmente reconhecida, mesmo depois de perder a capacidade efetiva de definir suas próprias leis. A mesma coisa vale para os diversos subsistemas do conhecimento. Uma disciplina pode ter capacidade de gerar suas próprias normas e continuar por muito tempo submetida às normas de outra disciplina mais antiga.

A noção de autonomia é uma das mais caras à Idade Moderna e uma das que mais a caracterizam. Nenhuma outra época desenvolveu uma cultura de tantos compartimentos e com critérios valorativos tão diferenciados. Para os pensadores da Antigüidade, importava a autonomia dos Estados ou das Cidades e, em algum grau, a autonomia dos homens livres (isto é, dos seres humanos de sexo masculino, não escravos). A idéia de uma autonomia de partes do conhecimento em relação a outras partes ou de certas instituições em relação ao Estado fazem muito pouco sentido nesse contexto histórico. O mesmo vale para a noção de “arte autônoma” como um território não ocupado pela ciência, pela religião ou pelos afazeres práticos. O que os gregos denominam *techne* e os romanos traduziram por *ars* são atividades próximas ao que nós chamamos de ofícios. Elas sempre envolviam normas externas, dadas pela utilidade cotidiana, pela guerra, pelo culto ou pela vida política. Aliás, nem mesmo essas esferas tinham autonomia umas em relação às outras. Da mesma maneira que muitas manifestações que hoje entendemos como artísticas eram ações culturais, também os hábitos cotidianos, as brincadeiras e as piadas tinham vínculo com uma estrutura religiosa que, por sua vez, não era assunto privado e estava diretamente imbricada à constituição política. A compartimentação da cultura em subsistemas de lógicas próprias e relativa independência é uma característica da Idade Moderna.

O chamado “sistema moderno das artes” é um desses sistemas de lógica própria. Se ele abrange tradicionalmente escultura, pintura, música, poesia e arquitetura, é porque, ao menos em algum momento histórico, a diferença entre esses meios foi menos importante do que a similitude entre eles e a sua diferença em relação a todas as outras atividades humanas. Ou seja, em algum momento, a afinidade entre a arquitetura e as outras quatro disciplinas então consideradas artísticas determinou a sua interpretação como uma das Belas Artes. Ora, igualmente a todos os demais fenômenos concretos que podem ser descritos como autônomos, o sistema das artes tem um devir histórico, determinado, por um lado, pelo direito de a arte dar a si mesma as suas próprias normas e, por outro lado, pela sua capacidade para fazê-lo. O termo “Arte” indica a situação específica de uma parte da produção humana no interior do contexto sociocultural da Modernidade e, ao mesmo tempo, uma qualidade específica dessa produção. Uma vez que tal qualidade é anterior à situação social em que a Arte se torna um sistema apartado, tentarei primeiro e muito brevemente indicar essa qualidade específica, partindo de uma passagem da **Estética** de Hegel. Em seguida, retomo a discussão sobre a arquitetura.

Hegel explica a origem da arte pela necessidade que o homem sempre teria tido de refazer “para si” aquilo que no seu estado natural lhe é incomensurável. Imagino que Hegel tenha pensado em algo não muito distante do que os arquitetos hoje gostam de chamar de “apropriação”; digamos que o homem teria a necessidade de se apropriar da natureza, de torná-la familiar. Hegel considera que um caminho para isso é o pensamento, que vence a adversidade como que virtualmente, interpretando-a e dando-lhe algum sentido. O outro caminho é a ação, que modifica as coisas dadas, imprimindo-lhes o selo do humano e tirando do mundo exterior a “áspera estranheza” (HEGEL, 1989, p. 51). Essa reconciliação de homens e coisas no *medium* das coisas – e não no *medium* dos homens, que é o pensamento – tem necessariamente que acatar também as peculiaridades daquilo em que intervém, pois, do contrário, o estranhamento não se desfaz; uma ação violenta seria simplesmente revidada. Almeja-se, portanto, uma acomodação duplamente direcionada, das coisas aos homens e dos homens às coisas. Para Hegel, esse procedimento ou esse tipo de racionalidade é específico da ação artística e persiste nela, ainda que muito transformado, ao longo de toda a história da arte. A arte seria, portanto, o oposto da submissão unilateral do objeto às determinações do sujeito. Ela seria como que uma via de mão dupla, em que o conteúdo humano vale somente quando é capaz de adequar-se ao diverso de si ou “conservar-se no negativo de si” (HEGEL, 1989, p. 234). Para Hegel, essa é a maior virtude e, ao mesmo tempo, a maior deficiência da arte. Como se sabe, ele foi o primeiro filósofo a diagnosticar a morte da arte. Ele o fez por considerar que duas evoluções do espírito humano teriam superado as possibilidades da ação artística: primeiro, a reconciliação interior do indivíduo por meio da religião, e, depois, o domínio da natureza por meio da ciência. Hegel tem a convicção de que a religião revelada e o pensamento moderno que se reflete na ciência e na filosofia teriam tornado a racionalidade de adequação mútua entre homens e coisas dispensável.

Diversos outros autores definiram esse tipo específico de racionalidade operante na arte a partir do termo *mimesis*. *Mimesis* designa não a imitação figurativa da natureza, mas um comportamento ou procedimento que “concede direito de voz e voto” (DUARTE, 1993, p. 134) ao seu objeto. Esse objeto não é abordado como uma instância transcendente, como algo de abstrato ou como exemplar de um gênero. Para a racionalidade mimética, objeto significa sempre uma singularidade concreta, como um pedaço de pedra, um sítio específico, uma história, um mito, uma situação. Curiosamente, o vínculo entre a arte e essa espécie peculiar de procedimentos designado pela *mimesis* é muito mais constante na história do pensamento ocidental do que a conexão entre a arte e o belo.

O século anterior a Hegel, o século XVIII, constitui o período histórico em que a racionalidade mimética foi claramente apartada de outras modalidades de pensamento e ação. Não que antes não houvesse distinções entre as atividades humanas e disputas fabulosas em torno dessas distinções. A Idade Média instituiu

seus sistemas de classificação e ensino diferentemente da Antigüidade, e sobretudo o Renascimento alterou em muito a posição social de cada uma das artes. Mas essas épocas não geram nenhum sistema de Belas Artes e nem tampouco uma teoria geral da estética. A estética como disciplina filosófica, a própria filosofia da arte, o juízo de gosto e a conjunção tradicional das cinco grandes artes são fenômenos surgidos no século XVIII. Caberia perguntar por que isso aconteceu, mas explicá-lo fugiria um pouco aos nossos propósitos. Limito-me a indicar que, a reboque da emancipação das ciências naturais, houve múltiplas tentativas de normatizar científica ou pseudocientificamente as disciplinas que se estabeleceram depois como Belas Artes. Na poesia, por exemplo, a chamada doutrina clássica francesa tenta impor regras, como preceitos métricos, encadeamento lógico da narrativa, clareza das descrições, eliminação de hipérboles e de temas sobrenaturais, para adequar as obras a uma racionalidade de cunho sistemático e aparentemente mais cabível ao aprazimento das pessoas ditas “razoáveis”. O resultado são poemas de milhares de versos perfeitos, mas que, na prática, foram considerados absolutamente insípidos e entediantes pelo público. Décadas de querelas acabaram por evidenciar que não é possível fazer poesia mediante uma lógica similar à do pensamento científico (KAPP, 1999).

Na arquitetura, tais tentativas de sistematização também se fizeram. Especialmente marcante é a tradução da obra de Vitruvius pelo médico francês Claude Perrault, publicada em 1674. Perrault escreve um livro ricamente ilustrado e comentado que, no fundo, não é uma tradução, mas uma nova doutrina.⁴ Um de seus pontos-chave é a simplificação das relações numéricas das ordens arquitetônicas. Perrault pretende abolir as equações extremamente complexas, preconizadas nos tratados mais antigos, e substituí-las por equações simples o suficiente para serem memorizadas e aplicadas diretamente. A compreensão atual desse episódio é difícil, porque tendemos a identificar toda e qualquer ordem numérica com a ordem matemática na qual a ciência natural moderna se apoiou. Na verdade, para entender o que Perrault propunha é preciso saber que, na tratadística mais antiga, o número tem um valor antes analógico do que lógico. A analogia indica não uma relação abstrata de identidade, mas uma relação de equivalência entre pares de singularidades dessemelhantes. Quando, por exemplo, se derivavam as ordens arquitetônicas da constituição do corpo humano, gerando relações numéricas complexas ou truncadas, não se tratava de uma construção lógica, mas de uma transposição analógica. As proporções que compõem o corpo eram transpostas para as relações entre elementos arquitetônicos. O propósito disso não era a figuração, mas a consonância do objeto arquitetônico com uma ordem cósmica regida por essas mesmas relações proporcionais, que abrangem o corpo humano e a boa arquitetura, mas também a alma e a natureza em geral. Proporções “har-

⁴ Sobre Perrault e o significado de sua versão de Vitruvius, cf. RYKWERT (1983) e (1996).

mônicas” só poderiam ser alcançadas mediante uma ação muito delicada, precisa e complexa em cada obra particular. Em contrapartida, Perrault propõe uma fórmula genérica, a ser seguida por todos e em qualquer circunstância. Alguns estudiosos interpretaram isso simplesmente como libertação do dogmatismo da tradística clássica. Mas, a meu ver, essa interpretação ignora a disputa mais importante entre a compreensão, digamos, “mística” do número e a sua compreensão técnico-científica. Nesse sentido, Perrault é um marco nas tentativas de aproximar a arquitetura de uma lógica técnico-científica. Ao menos num primeiro momento, essa tentativa fracassou, pois a influência imediata de Perrault no pensamento acerca da arquitetura foi pequena. A arquitetura ainda era vista como uma operação de natureza mimética, ou seja, uma operação que se aproxima das situações particulares delicadamente.

No entanto, as controvérsias em que Claude Perrault e seu irmão Charles estavam envolvidos, mais conhecidas como “querela entre antigos e modernos”, acabaram por evidenciar que há campos da cultura passíveis de sistematização e progresso cumulativo, e outros campos em que as avaliações dependem de talentos individuais e do então chamado “gosto”; nas palavras de Charles Perrault (1964, v. I, “Préface”), que há “artes cujos segredos se podem calcular e medir” e “coisas do gosto e da fantasia”. Especialmente a produção do belo – em todas as suas modalidades – foi posta nesse segundo grupo. A distinção entre artes e ciências, até então inexistente ou apenas marginal, resultou da “querela”. No decorrer do século XVIII, ela dá forma ao “sistema moderno das artes”, agrupando em torno da idéia de imitação ou *mimesis* aquelas atividades humanas cujos segredos não se podem calcular ou medir (KRISTELLER, 1986, p. 179-240). As Belas Artes são artes imitativas. Mas, para dizê-lo mais uma vez, *mimesis* designa aí um certo procedimento, não a simples reprodução imagética de algo dado; ela designa, enfim, aquele tipo peculiar de racionalidade que procurei descrever acima com a ajuda da estética hegeliana.

As classificações são múltiplas e flutuantes nesse período, como aliás o são ainda hoje. Alguns autores põem gramática, história, ótica e jardinagem entre as Belas Artes, outros excluem poesia e música. Que eu saiba, o primeiro autor a formular precisamente o agrupamento das cinco artes maiores que se tornou mais convencional foi d’Alembert, no “Discurso Preliminar” da célebre **Enciclopédia**. No entanto, o que mais nos interessa notar é o fato de a arquitetura ser incluída nas Belas Artes, mas com freqüentes ponderações, sobretudo em razão do seu vínculo ao uso. O abade Batteux, por exemplo, separa as belas artes que teriam apenas o prazer como fim, das artes híbridas, em que prazer e utilidade se misturam. O primeiro grupo inclui pintura, escultura, poesia, música e dança; o segundo, eloqüência e arquitetura (BATTEUX, 1755).

Tudo isso é mais do que um episódio curioso da história, porque evidencia que se perdeu paulatinamente a noção de uma aplicação da racionalidade mimé-

tica para outra coisa que não o prazer estético. As tarefas concernentes à produção e à reprodução da sociedade foram, cada vez mais, direcionadas para a lógica sistematizante da nova ciência e das filosofias, teorias e técnicas correlatas.⁵ Um tipo de racionalidade que, em outras situações históricas, esteve visceralmente ligado à sobrevivência humana passa a ser exclusivo das Belas Artes. Essas, por sua vez, são restringidas à esfera do entretenimento, da expressão subjetiva ou da ameniização do aprendizado moral. Embora pensadores, artistas e arquitetos importantes tenham se oposto à tendência de extirpação das faculdades miméticas das esferas da práxis e do conhecimento, ela prevaleceu. A associação, agora tão arraigada, entre arte, produção do belo e prazer estético é um fenômeno histórico proveniente do século XVIII. Nessa associação se fundamentou a autonomia institucional da arte que chega ao auge no século seguinte e que a própria arte tenta romper inúmeras vezes no decorrer do século XX.

Volto então àquela dupla noção de autonomia que esbocei no início: a autonomia da arte concerne à capacidade que ela tem para dar a si mesma suas normas e ao direito que a sociedade lhe concede de fazê-lo. Tal capacidade está ligada à racionalidade específica com que a arte opera e que, em diferentes formas e manifestações, é bastante antiga. Já o direito é um fenômeno moderno, decorrente de uma situação sociocultural que almeja a sistematização em todos os âmbitos e à qual tal racionalidade essencialmente assistemática interessa pela possibilidade do aprazimento, mas não como força atuante na esfera prática e nem tampouco como conhecimento legítimo. Portanto, a autonomia da arte representa a sua emancipação em relação ao culto e ao uso, mas representa, igualmente, a sua neutralização. O vínculo aparentemente essencial da arte com o belo deve muito mais a esse lugar inofensivo destinado a ela pela sociedade moderna que às suas próprias determinações.

Como a arquitetura se enquadra nesse contexto? Na minha opinião, ela é uma disciplina que nunca encontrou lugar nos sistemas e subsistemas da sociedade moderna. Já indiquei acima que os autores do século XVIII costumavam incluí-la nas Belas Artes, mas quase sempre com ressalvas. No século XIX, idéias de racionalização semelhantes às de Perrault são retomadas, porque a demanda de espaço edificado acirra a criação de métodos de projeto e construção passíveis de sistematização e reprodução. Especialmente J. N. L. Durand promove processos arquitetônicos muito mais próximo da racionalidade técnica do que da racionalidade mimética. Isso, por outro lado, não abala o *status* da arquitetura como bela arte. No início do século XX, Adolf Loos tenta distinguir claramente entre arquitetura e arte, quando, ao mesmo tempo, suas obras são verdadeiras demonstrações de procedimentos miméticos. No sistema de ensino, a arquitetura já esteve

⁵ Toda a obra filosófica de Theodor W. ADORNO contém inúmeras reflexões sobre isso, mas cabe verificar especialmente a **Teoria estética**.

entre as belas artes, migrou para as engenharias e depois para as ciências sociais aplicadas. Até hoje, freqüentemente se ouvem comentários, positivos ou negativos, sobre a formação “generalista” dos arquitetos. Poderíamos, enfim, listar inúmeros episódios desse gênero. Eles atestam, não apenas uma controvérsia entre arte, ciência e vida cotidiana na arquitetura, mas, principalmente, a falta de uma compreensão da arquitetura como uma forma específica de conhecimento e ação. Sem essa compreensão, ela como que arrasta consigo todas as suas determinações caducas: do mal-estar diante dos raciocínios técnicos, que ela nunca incorporou da forma que queriam os tecnicistas, até uma pretensão artística engessada nos preceitos de 200 ou 300 anos atrás. Isso é tão sério que, como enfatizei no início, até mesmo a discussão sobre autonomia e heteronomia na arquitetura foi tomada de empréstimo, atrelada a uma liberdade plástica que, no fundo, nada mais é do que o empenho naquela produção de objetos aprazíveis da qual a cultura moderna incumbiu as Belas Artes, mas que elas próprias raramente tomaram por essencial.

Se tentássemos entender a arquitetura nessa perspectiva histórico-crítica, algumas noções poderiam ser substancialmente modificadas. Em primeiro lugar, a sua afinidade com outras artes não seria entendida pelo viés da produção de belos assessorios, mas pelo caráter mimético de seus procedimentos. Em segundo, tais procedimentos não seriam atribuídos apenas a um aspecto, complementado ou mitigado pela técnica e pela necessidade, mas à produção arquitetônica por inteiro. Em terceiro, a autonomia da arquitetura não seria identificada com uma frívola liberdade de criação de fenômenos imagéticos mais ou menos aleatórios e mais ou menos aprazíveis, mas com a capacidade de mobilização de procedimentos miméticos para a esfera da práxis cotidiana. Finalmente, a especificidade desse lugar social sujeito a heteronomias de todo tipo diferenciaria a arquitetura de artes autônomas. Arquitetura autônoma seria arte heterônoma por excelência – arte pela racionalidade mimética, heterônoma pela inserção dessa racionalidade na práxis.

Partindo desses pressupostos, seria extremamente oportuno analisarmos como os preceitos técnicos incidiram na produção arquitetônica desde o século XVIII, como a idéia de arte heterônoma se distingue da noção tradicional de arte aplicada e como a técnica nada artística da estetização dos objetos de consumo se tornou comum na arquitetura, pois acredito que a maior parte do que se faz nela em nome da arte é, na verdade, nada mais do que estetização.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Funktionalismus heute*. In: **Ohne Leitbild** – Parva Aesthetica. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70 [s.d.].
- BATTEUX, Abbé Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe (1746)*. In: **Cours de belles lettres**. Göttingen: Leiden, 1755.
- DUARTE, Rodrigo. **Mímesis e racionalidade**. São Paulo: Loyola, 1993.
- HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik I**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989.
- KAPP, Silke. **Non satis est**. Excessos e teorias estéticas no esclarecimento. 1999. Tese (Doutorado) – UFMG, Belo Horizonte.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *El sistema moderno de las artes*. In: **El pensamiento renacentista y las Artes**. Madrid: Taurus, 1986, p. 179-240. (Artigo original em inglês de 1951).
- LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. *The question of autonomy in architecture*. **The Harvard Architecture Review**, 1984. Disponível em: <http://www.bk.tudelft.nl/dks/publications/onlinepublicationsbody.htm>. Acesso em 12/7/2003.
- MÜLLER, Michael. **Autonomie der Kunst**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1972.
- PERRAULT, Charles. **Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (1688-1697)**. Ed. Hans Robert JAUSS, Max IMDAHL; München: Eidos, 1964.
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RYKWERT, Joseph. **The dancing column**. On order in architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- RYKWERT, Joseph. **The first moderns**. The architects of the eighteenth century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1983.

Endereço para correspondência:
SILKE KAPP
Rua República Argentina, 608/ap. 204 – Sion
30315-490 – Belo Horizonte – MG
e-mail: skapp@arq.ufmg.br