

à volta da metodologia
estruturalista: uma análise e
uma proposta para a
investigação em história da arte

ilídio jorge silva

1. *prolegomena*

Quando lemos uma explanação sobre as metodologias contemporâneas de investigação em história da arte, aparece-nos um rol de instrumentos metodológicos, aglomerados em territórios mais ou menos estanques, e colocando questões totalmente diferentes, na aparência, à história das manifestações artísticas da humanidade.

Na realidade, parece-me que o cerne da história da arte sempre foi o significado da obra de arte como produto da acção do homem: se é preciso estabelecer uma barreira fundamental no percurso daquela a partir do momento em que, após a revolução científica/positivista dos sécs. XVIII/XIX, se afastou da interrogação dos fins da arte (a *essência*) e passou a concentrar-se nos meios (os modos e as circunstâncias da *existência* da arte) - abandonando a Filosofia da Arte em direcção à Crítica¹ - e experimentando, nos últimos 150 anos, pelo menos, diversos paradigmas de inteligibilização da obra de arte, é bastante evidente que a formulação da arte como forma de expressão sempre foi consensual².

Depreender daí que, com o surgimento da semiótica como ciência de corpo inteiro, na sua definição actual de estudo dos *signos* em relação a *códigos*, e portanto da relação *significado/significante*³ (depois dum longa tradição “*avant la lettre*”, iniciada de forma rigorosa pelo menos na Grécia antiga), havia uma certa inevitabilidade da sua aplicação ao estudo do fenómeno artístico não vai um grande passo. Juntemos a isto o desenvolvimento da psicologia, relacionando a percepção com a conceptualização (e a percepção *como* conceptualização), em especial com a psicologia da forma (*Gestalttheorie*⁴), e da teoria da empatia (*Einfühlung*) postulando uma relação de envolvimento e identificação entre o indivíduo e o objecto artístico (opondo-se portanto à contingência óptica dum *pura visualidade*⁵) e verificaremos que o aparato científico (e já não para-filosófico) está presente para que aquilo que era virtual - a identificação da história da arte com a análise linguística e literária - se tornasse um corpo teórico - na medida em que provava que a metáfora linguística da expressão artística era um facto (cujo sucesso se verifica até num levantamento rápido das denominações e formulações

aproximativas usadas por grande parte dos textos exemplares das várias correntes da historiografia artística da contemporaneidade).

É preciso precisar, no entanto, que o estruturalismo, como corrente interpretativa da história da arte, é uma realidade histórica em si, constituída por um corpo de doutrina com sujeitos e resultados específicos (evolução que prossegue, acompanhando a evolução das ciências e teorias que lhe estão na base⁶), em que a prossecução daquilo que pude enunciar tão universalmente, se revelou através de sucessos e lacunas e numa negociação com outras visões, no contexto das correntes metodológicas do último século e meio.

Partamos da subdivisão que Argan e Fagiolo⁷ fazem delas para fazer uma análise sucinta.

Se há no positivismo um afã de deslocar a inteligibilidade da arte do *individualismo* vasariano e do idealismo, predominantemente hegeliano, para a leitura do significado, a relação mecanicista directa do conceito determinista que propugna para a história traíem uma conceptualização da arte que ainda é uma filosofia da arte, mesmo se positiva (Taine, chamando à sua obra máxima, em 1881, "*Philosophie de l'Art*", di-lo involuntariamente - apesar de este ser um idealismo ao qual se suprimiu a teleologia⁸); assim, a doutrina da Escola de Viena é a primeira verdadeiramente moderna da historiografia da arte. Integrando as conquistas de cientificidade do positivismo, mas reintroduzindo a dimensão intrinsecamente formal e objectiva da arte na sua interpretação, a teoria Fiedleriana da pura visualidade tocou a essência do fenómeno artístico (e autores como Wölfflin e Riegl serão citados como percussores essenciais por autores tão díspares como Cesare Brandi⁹ e Arnold Hauser¹⁰), mas o processo de abstracção que advém da afirmação ostensiva da forma e dos seus mecanismos *ópticos* como constituindo essa essência, arrastou uma eliminação virtual do indivíduo (chegando, em Wölfflin, ao conceito da "história anónima"¹¹), e das forças sociológicas e culturais (de que o princípio da *Kunstwollen* Rieglariano é mais uma acentuação que uma atenuação¹²). A corrente sociológica de Hauser e a metodologia iconológica de Warburg/Panofsky/Wittkower, são colmatações laterais das estreitezas de delimitação da perspectiva formalista, tal como o estruturalismo era a sua superação em termos de instrumentos metodológicos, ao deitar mão aos recursos científicos entretanto desenvolvidos, que já referimos.

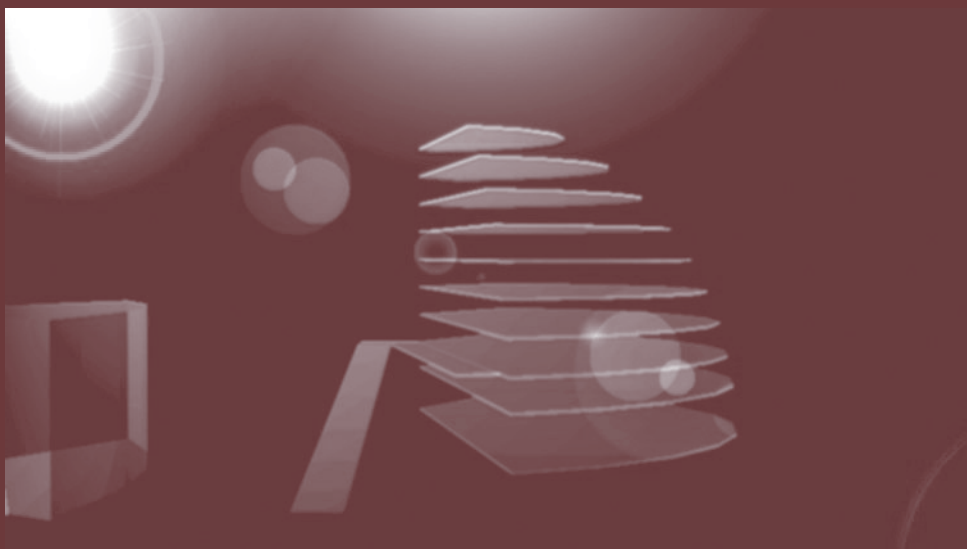
Uma boa maneira de aquilatarmos as possibilidades e deficiências, assim como de precisarmos a caracterização da metodologia estruturalista em matéria de arte será analisá-la comentando um dos seus produtos mais exemplares: “*Architecture in the age of Reason*” de Emil Kaufman¹³, a reavaliação englobante da arquitectura do período revolucionário dos sécs. XVIII/ XIX; Não o fazemos por acaso ou por uma preferência subjectiva - Kaufman, um dos “três grandes” desta corrente, em conjunto com Cesare Brandi e Rudolf Arnheim, é provavelmente o mais “historiador” dessa tríade, assim como Brandi é sobretudo um “analista” e Arnheim um “teórico”.

2. o método estruturalista: uma análise a propósito de “architecture in the age of reason”

2.1. sucessos: os pressupostos e as bases teóricas

Os suportes teóricos que fundamentam a formulação do processo artístico na história, tal como Emil Kaufman os vê, são caracterizados, antes de mais nada, por serem sempre implícitos e não explícitos. Duma forma absolutamente confiante, Kaufman recorre a uma dupla subtileza: omitir a parafernália das sustentações e dos predecessores, elidindo o peso da apologética teórica a que tantos autores recorrem, apresentando antes - e nem sequer a destacando como pré-substanciação - um conjunto coerente de conceitos simples que ele faz surgir no percurso através do objecto de estudo, e, nos universos teóricos a que faz referência, através da escolha e manuseamento desses conceitos base que utiliza, seleccionando cuidadosamente aqueles a que alude e a que nível de consensualidade o faz, produzindo uma variação altamente consciente do *kreitón logos* Protágórico¹⁴. Há portanto um processo circular de eliminação de campos de turbulência, produzindo uma estrutura esquemática de “linhas de guia” altamente operativa.

Como referência a corpos teóricos, surgiria em primeiro lugar o universo da *Gestalttheorie*, que surge nas definições basilares de *sistema* (“relação *Gestalt*/ideal”) e *composição*¹⁵, que são conceitos que nesta formulação se reportam à psicologia da forma (assim como *configuração*,



que Kaufman utiliza no mesmo ponto, e como sinónimo de *Gestalt*), tal como são definidos, e cuja utilização aqui é indissociável do conceito de *pensamento visual* e da relação gestaltica das partes com o todo^{16 17}.

Em segundo lugar, é possível detectar conceitos que pressupõem, senão a aplicação, pelos menos a homologia semiótica de base: não só a já referida definição de sistema (a dita “relação *Gestalt*/ideal” pode ser lida como aquela que existe entre *configuração/código*, mesmo que estritamente numa dimensão de conteúdo formal¹⁸) assim como a sua dimensão significativa, em que Kaufman insiste especificamente¹⁹.

Por outro lado, há ainda traços do *Einthülung* na correlação entre *sistemas* (que são códigos, ao contrário dos *estilos*, que são repertórios formais) e “atitudes mentais gerais de uma época determinada”, embora Kaufman se mantenha deliberada e claramente exterior à correlação directa entre referente artístico e significação geral - conceptual e não apenas formal - entre empatia e semiose (quedando-se portanto numa *Weltanschauung* de raiz Wölffliniana²⁰); a sua prudência em relação à análise literária (e literal) da arquitectura é evidente ainda no distanciamento cuidadoso que exhibe ao referir as correntes da *Architecture Parlante* setecentistas²¹.

2.2. sucessos: o paradigma

É fundamental utilizar a noção de *paradigma* (como concatenação teórica específica) para falar da definição metodológica de Kaufman. Pretendendo claramente analisar um período histórico na arte e descrevendo-se como integrando a continuidade da historiografia (dentro do processo de reabilitações sucessivas de períodos ignorados)²², não recusando o que o precede, nem a ele se colocando em contraposição, o *paradigma teórico* de Kaufman é essencialmente orientado pelo pragmatismo, formulando uma estruturação operativa da relação descrição/narração (paradoxo básico da historicidade que todo o historiador tem de negociar²³), complementada pela mecânica da *Gestalttheorie* e de uma linguística estruturalista limitada à sua dimensão *gramática*, aplicada à forma. Como disse no ponto anterior, definem-se os suportes de uma análise crítica, mas elidem-se todas as considerações ideológicas/filosóficas

²⁴, a favor de uma preponderância (pelo menos aparente) dos factos, tal como se recusa toda a categoria que não seja dialéctica, instrumental (incluindo a periodização clássica, crendo ele na continuidade absoluta da evolução histórica e da inexistência de momentos monolíticos ²⁵).

2.3. sucessos: o método e o raciocínio histórico: os *conceitos operativos*

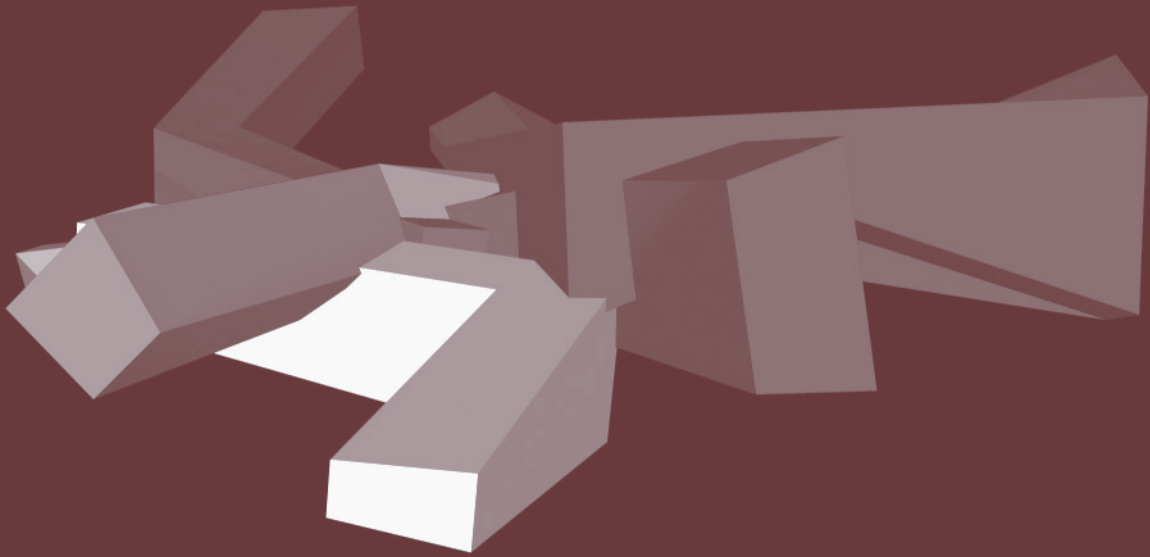
Emil Kaufman, fiel ao seu desejo máximo de objectividade, postula o raciocínio do investigador como forçosamente indutivo ²⁶, mas a verdade é que me parece verificável que ele é o primeiro a quebrar esse dogma. Karl Popper, primeiro, e Feyerabend mais recentemente, já tinham determinado a falência do método indutivo, pela necessidade de pressupor sempre a adopção de um *pré-conceito* para a inteligibilização da informação, que é sujeitado depois a uma verificação ²⁷; no elogio que o nosso autor faz de Wölfflin como tendo utilizado o “único método «válido» indutivo” ²⁸, deduzindo a impossibilidade de inexistência de uma “etapa preliminar”, está apenas a falar do que se chamaria em epistemologia o *contexto de descoberta*, que é a base de escolha dum hipótese, mas uma actividade complexa e basicamente não racional ²⁹. Não que não haja um ciclo dedutivo/indutivo, mas essa indução verifica-se sobre factos lidos sob um ângulo. Isto é, ironicamente, precisamente visível na forma de apresentação da obra em análise (que Kaufman há de ter especialmente cuidado em fazer homóloga do seu processo de raciocínio, até porque também critica o divórcio equivalente que teria encontrado em Wölfflin): em “*Architecture in the Age of Reason*”, à quinta página, o autor já enumerou pela primeira vez um conjunto de *conceitos operativos* da estruturação da relação das partes com o todo - o seu objecto - que chama primeiramente “tendências” e depois “princípios” (a “unificação”, “centralização”, “concatenação” e “gradação” barrocas ³⁰); ao fazê-lo, já pressupõe que a evolução da arquitectura é uma sucessão de modos de conceber a relação entre o todo e as partes e que elas são do domínio da conceptualização formal. Assim, as observações que faz até chegar à definição de *sistema* como o “problema básico da arquitectura” ³¹, são já orientadas por uma hipótese, que é verificada e complementada por esta definição, sendo, a partir daí, todo o desenvolvimento da exposição/raciocínio uma repetição deste ciclo.

Verifica-se ainda que, no seu *paradigma de análise* (princípios teóricos organizados em corpo, anteriores à acção), como nos *conceitos operativos* (entidades de classificação e descrição, como desmontagem funcional do paradigma, à volta dos quais se estrutura a argumentação), a procura de simplificação do modelo de explicação (que levou à elipse do primeiro e à sumaridade dos segundos), se produziu, na sua coerência a toda a prova (derivada em parte dessa mesma elementaridade), uma brilhante construção de inteligibilidade, dentro de um período, ao reformular as questões que se punham à história da arquitectura entre o séc. XVIII e XIX (como disse Goff, a propósito da sessão inaugural de Lucien Fébvre no *Collège de France*, em 1933, o facto histórico só existe no interior de uma história-problema³²), se incorreu também numa clara abstracção radical de alguns dos termos intervenientes numa dimensão completa da historicidade, voltando-se portanto ao problema sempre apontado ao estruturalismo na análise artística histórica³³.

24. problemas: agentes e os sujeitos

A supressão do indivíduo não pode ocorrer numa metodologia estruturalista³⁴, e não ocorre totalmente em Kaufman, que vislumbra o indivíduo (até atrás dos seus pré-conceitos normativos de que falei) tanto como emissor/codificador dum mensagem como seu receptor e interprete (e a sua suposta indutividade circula à volta da verificação da consciência desses indivíduos nas obras e testemunhos), mas a procura de cientificidade do processo semiótico na relação significado/significante, deixa de fora, ou parece fazê-lo, todos aqueles que não estão directamente envolvidos na produção dos signos artísticos ou da sua interpretação. Sobrepor, à psicologia profunda e individual do sujeito, a psicologia universal da percepção, é uma redução forçada, e, em última instância, desnecessária, porque primária, uma vez que, tal como toda a percepção é “pensamento”, toda a actividade cerebral é uma forma de representação (como produtora de e expressa por *símbolos*³⁵), assim como a construção social da relação entre indivíduos é instituída por uma criação e comércio de signos, que abstraem, da experiência imediata, matéria intermutável³⁶.

A dimensão histórica dos indivíduos poderá ser dita como uma variação dos modos de produção sígnica.



2.5. problemas: a cultura

São sobretudo os conteúdos culturais não arquitectónicos e não artísticos que Kaufman afasta, na sua reabilitação da arquitectura dos “revolucionários” iluministas, tão desejoso de demonstrar que os sistemas formais têm uma lógica autonomizável própria, como de evitar as armadilhas deterministas (e talvez as ressonâncias culturalistas Warburguanas). Tal não pode, no entanto, ser defendido senão como medida programática, e o estruturalismo não pode recusar como dados/mensagens da linguagem artística os *campos de significação* dos corpos teóricos/culturais de cada época³⁷; bastar-nos-á ler Panofsky³⁸ para ver que é evidentemente uma semiose que está implícita na iconologia e tipologia como codificações – recusá-las seria recusar uma grande parte da dimensão semântica da arte (mesmo se resumirmo-nos a ela seja o erro simétrico de empobrecermos a relação gramática dos signos, tornando-a uma casuística).

2.6. problemas: as mentalidades e os valores

Finalmente, são as mentalidades, como *representação* das relações entre os indivíduos e a cultura (como regulando as representações e os juízos dos indivíduos em sociedade³⁹), que estão também ausentes em Kaufman e em grande parte dos estudos de história da arte sob uma óptica estruturalista. Como disse Fébvre, cada época, de uma mesma civilização, é caracterizada por um conjunto de utensílios mentais, que ele define como o estado da língua, em léxico e sintaxe, ferramentas e linguagem científica, e “*apoio sensível do pensamento*”⁴⁰: a historicidade define-se precisamente aí, e entronca directamente no juízo estético, sendo este tipo de valor que identifica a história da arte⁴¹.

Nada mais legítimo que o problema que Argan coloca ao método estruturalista, partindo da identificação fundamental de Brandi da significação na arquitectura (em que aquela, ao responder a necessidades, objectivando-as, as *significa*⁴²): de que esse sistema de sinais pode não ter valor estético e/ou funcionar a nível estético e não estético – para os que não possuam o código para lhe decifrar esse significado – o que deslocaria a questão para um âmbito sociológico⁴³. No entanto, não só não cremos que o “âmbito sociológico” não seja uma

codificação de mecanismos passíveis de *traduções* formais (*i.e.* uma semiose), como a questão do valor estético nos parece ser do campo do juízo crítico (que o mesmo Argan identifica e justifica, noutra local, como necessário à história da arte ⁴⁴), que é reformulado em cada época e portanto não intrínseco ao objecto, assim como, por outro lado, concordo com a visão de J. Von Schlosser, com precedentes em Benedetto Croce ⁴⁵, de que há uma história da execução dos objectos, pelas tradições e convenções artísticas, codificadas e transmissíveis, e uma história das obras e dos artistas – embora me fique por aí, não anuindo à postulada estanqueidade entre artes e ofícios que faz derivar daí, até porque todos se entre-informam e passeiam no campo uns dos outros – em última instância o que interessa na produção formal humana é ser forma de expressão, e não sequer ser um esforço de afirmação estética, porque pode sê-lo ou não, independentemente mesmo de tal ser consciente e intencional ao indivíduo produtor.

Uma terceira dificuldade surge da sucessão no tempo dos sistemas expressivos, de que a redundância periódica da mensagem, que é então substituída por outra, de idêntico grau de significação mas princípios diferentes (que parece ser o ponto de vista de Kaufman), não é resposta suficiente ⁴⁶, mas, mais uma vez, o problema recoloca-se com possibilidades de solução se virmos a história na sua totalidade como um *sistema aberto* ⁴⁷ no qual os novos elementos da experiência humana são integrados nos códigos, tal como as hierarquias de valores, ao alterar-se, correspondem a novas articulações de estruturas de convencionalidade com afinidades representativas (códigos) – a afirmação da inexistência de descontinuidades por Kaufman aponta na realidade para precisamente isto, e é então apenas a sua elipse das dimensões de mentalidade que torna débil a justificação desse processo.

3. uma proposta metodológica de raiz estruturalista para o estudo da história da arquitectura

Não pretendo afirmar que encontrei alguma solução definitiva para os problemas que esta metodologia apresenta, na sua difícil relação com a historicidade, mas proponho, segundo as críticas que fiz nas análises que vim fazendo neste texto (e seguro das virtudes que encontro

na formulação teórica de base e na sua aplicação historiográfica), alguns princípios que me parecem aplicáveis a uma exploração experimental, numa tentativa de as obviar.

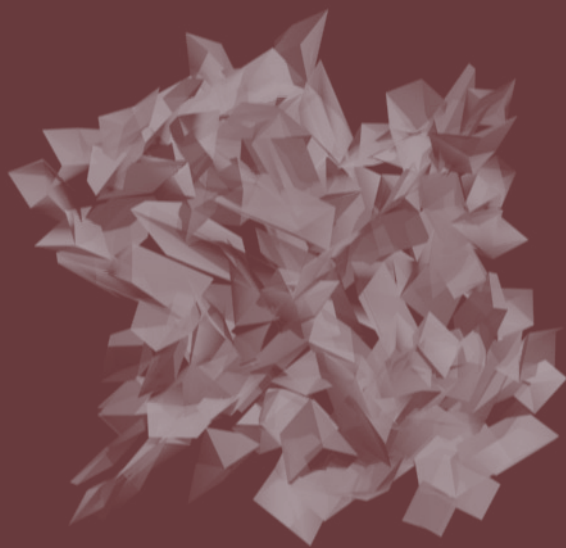
3.1. a arquitectura como linguagem e a oportunidade duma análise estruturalista: questões científicas

Considerando como chave substancial para a identificação de uma linguagem arquitectónica, a questão da *essencialidade* da conformação do espaço na definição de arquitectura, o que o tornaria o objecto material dessa linguagem, comecemos por defini-lo:

O espaço, tal como é percebido ⁴⁸, pode ser definido como uma forma não material constituída pelo campo de tensão de formas materiais ⁴⁹ (podendo esse campo ser polarizado à volta de uma só forma ou existir entre formas) possuindo ele próprio forças resultantes; caracteriza-se pela qualidade dessa tensão, que varia segundo os atributos com valor espacial ⁵⁰ dessas formas. Sendo o espaço também uma forma e dotado de um campo de tensões/forças, interage com qualquer outro espaço com o qual esteja em presença (havendo sempre a considerar, nesse caso, a função da fronteira/limite/filtro dessa relação; na inexistência absoluta desse elemento, estamos em presença de um só espaço e não de uma interacção ⁵¹).

Assim, são os espaços individuais que me parecem naturalmente concebíveis como signos, constituindo uma unidade mínima significativa (sendo portanto o equivalente de um *lexema*, uma “palavra” sem flexões ⁵²), um elemento discreto ⁵³, que os tornam também unidades combináveis, num eixo da selecção (dentro das várias hipóteses de espaços), ao qual corresponderá um eixo de combinações (de vários espaços entre si), que em conjunto têm as características de uma linguagem ⁵⁴.

Por outro lado, a análise estruturalista experimenta-se particularmente bem sobre essas unidades espaciais, já que, ao tornar o objecto/signo um elemento discreto, se pode alargar a procura de padrões de regularidade codificados nas obras arquitectónicas como um todo e estabelecer formas propositivas de interpretação, identificadas que ficam as distinções ⁵⁵ de *língua* (as leis que permitem as articulações elementares de signos - no caso as arquitectónicas, nas suas assepções de tectónica e programática, que lhe estão na génese ⁵⁶), *fala* (acto



concreto de utilização das regras da língua - cada uma das realizações edificadas na sua variação real) e *discurso* (convenção mediadora, entre a *língua* e a *fala*, que estabelece as formas de articulação dos *campos de significado*⁵⁷).

A análise do discurso, contextualizada na individualidade dos exemplos (de *fala*) é o objectivo do estudo num *paradigma de significação*⁵⁸, e essa contextualização retira-o da especulação literária/teórica, devolvendo-o ao campo da história da arte. A (existência da) *língua* - o estabelecimento de que as formalizações são significantes e que a sua expressão desses conteúdos se faz por estruturas formais, intrínsecas, *gestálticas* - é um pressuposto. Os campos de significado organizam a experiência, tendo em vista a expressão, em códigos parcelares segundo o tipo de assunto, não sendo sempre totalmente coerentes entre si, e variando na construção de uma identidade segundo uma específica articulação (tal como as estruturas conceptuais de carisma da ordem/regra/período estilístico/etc, entretecem em cada época relações não totalmente lineares, de sobreposição, simbiose, oposição, hierarquização, etc, sem deixarem de coabitar nas realizações artísticas).

3.2. a complexidade do signo artístico arquitectónico

Ao dizermos que um espaço individual é uma unidade mínima significante, está implícito que ele constitui em si mesmo uma ordem espacial elementar, e que, dentro da linguagem arquitectónica, definida como dizendo respeito à espacialidade⁵⁹ e, necessariamente, à sua conformação, já na delimitação e modelação do espaço existe uma individualidade significante; usando a terminologia de Kaufman, poderemos falar do ideal/*gestalt* espacial de cada época, como, por exemplo, os espaços isotrópicos Renascentistas⁶⁰, os sincopados e simbolicamente subdivididos espaços Maneirista⁶¹, ou os espaços como tensão entre diversidades integradas do Barroco⁶²).

Qualquer espaço, como signo arquitectónico tipologizável, é ainda um signo composto (formado por signos mais simples⁶³) e complexo (porque sujeito a figuras de retórica, de estilo, etc⁶⁴), visto que, sobre uma teia de códigos/estruturas parcelares (contíguos mas não contínuos), cuja articulação é fortemente singularizada pelos contextos de origem (geograficamente,

temporalmente, economicamente, socialmente, culturalmente, etc), se produz, a cada vez que espaços funcional/simbolicamente análogos se realizam, um novo registo de significação, em que entram em funcionamento processos de dialectização, neologismo, metalinguicização, etc, em que os padrões de regularidade geral estão grandemente dependentes da forma de cada discurso específico.

Assim, dentro dessa unidade arquitectónica, existem sub-signos, entidades significantes que pertencem a linguagens formais/artísticas diferentes (mas com concatenações de campos de significados homologas), que relevam da construção, desenho, escultura, pintura, etc, e que são elementos *conformadores* da arquitectura, mas não têm existência independente dentro daquela linguagem (não constituem entidades espaciais, embora qualifiquem - *adjectivem* - a espacialidade) - janelas, portas, mísulas, cornijas, escadas, etc. - e a que poderíamos chamar *morfemas*⁶⁵, no que diz respeito à arquitectura. Dentro dos seus universos linguísticos específicos, eles também se reportam a vários códigos, que igualmente relacionam estruturas de forma a estruturas de conteúdo, e representam, como conceitos, *temas* sujeitos a *flexões e desinências* (ambiente estilístico, personalidade do autor, características de execução), que são igualmente importantes uma vez que informam sobre os conteúdos arquitectónicos.

3.3. conceitos operativos e estratégias de indagação

Finalmente, creio serem, ainda, evidentes as vantagens e a necessidade da adopção de conceitos que sejam noções organizadoras dos dados, como estruturantes da observação e forma de a tornar funcional (operativa) e ao mesmo tempo inteligibilizante.

Gostaria, sobre o sucesso inegável do *modus operandi* de Kaufman, de capitalizar créditos para uma proposta renovada, mas, tal como tenho vindo a tentar explicar, acredito ter de diferir num elemento fulcral, que é a distância que vai, em termos de conceito operativo central, entre o *sistema* e o *código*. Preferimos o segundo porque o sistema é uma construção lógica, funcional, esquemática, que se organiza para permitir a significação, mas tem em vista um código, que é a única formação que associa semanticamente valores de sistemas diferentes⁶⁶; cada sistema é uma dimensão apenas das relações que o signo suporta (no caso do sistema em Kaufman,

uma dimensão *sintáctica*, “gramatical”). O código será então uma organização de conteúdos/ formas que podemos considerar completa, nas dimensões *semântica*, *sintáctica* e *pragmática*, três dimensões que não podem ser separadas senão analiticamente, porque têm uma existência interdependente.

As relações pragmática e semântica têm uma proximidade problemática, tendendo para sistemas matriciais afins (tipologias e simbologias, respectivamente, que podem ser muitas vezes simbióticos), embora a primeira seja sobretudo uma dimensão em formação, de que se pode acabar por retirar um sistema semântico, e a segunda um sistema que pode ser apropriado de diferentes modos pragmáticos. A relação sintáctica por sua vez é uma morfologia combinatória estabelecida por uma dimensão lógica, mas que não deixa de ter consequências semânticas – as relações formais esquemáticas de “sucessão”, “articulação” ou “remate” têm significados (“caminho”, “síntese”, “fim”, por exemplo) por mais latos e não específicos que sejam.

Além disso há um segundo nível de complexidade que é preciso considerar, que é o de o discurso ser estruturado pela articulação de não um, mas vários códigos simultâneos, correspondentes a outros tantos campos de significados.

Como poderemos então definir algumas estratégias de indagação ao objecto de estudo?

Em primeiro lugar reintegrando o estudo do contexto não estritamente formal/artístico/arquitectónico como um pré-requisito da determinação de códigos correctos para a decifração mais rigorosa dos signos, aí onde residia uma das principais objecções à metodologia estruturalista⁶⁷; introduzindo no inquérito ao objecto/obra de arte/arquitectura, para além da descrição quantitativa do levantamento, uma descrição por categorias interpretativas: das variações (tipos de flexões e desinências) dos elementos (*morfemas*) intervenientes na conformação do espaço base (*lexema*⁶⁸), das mesmas variações quando consideradas sobre os *lexemas* que produzem os *enunciados* (“frases” arquitectónicas); concluir, do estudo desses dados, hipóteses de classificação de dispositivos formais que caracterizem uma identidade artística.



¹ Leia-se Giulio Carlo Argan, *Guia de História da Arte*, “Teoria da Arte/8”, Lisboa, Estampa, 1992 (com Maurizio Fagiolo), pp. 90-91.

² Pelo menos já é assim expressa (e em termos de relação entre significado/significante) em Vitruvio, *De Architectura libri decem*, livro I, cap. I (*Les dix livres d'architecture de Vitruve - corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, Bruxelas, Pierre Mardaga éditeur, 1979, p. 3).

³ Veja-se Umberto Eco, *O Signo*, 2ªed., Lisboa, editorial Presença, 1981, p. 74.

⁴ Surgida no início do séc. XX, pelos estudos de Wertheimer, Köhler, Koffka, etc (veja-se Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, pp. 5-7)

⁵ *Reine sichtbarkeit*, na designação original.

⁶ Fernando Tudela, em *Hacia una Semiotica de la Arquitectura* (Sevilha, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, s.d.. p.17-18) caracteriza a evolução dessa relação linguística/arquitetura nas suas várias fases: uso metafórico dos conceitos, tentativa de aplicação rigorosa, crítica da fase anterior, descoberta de novas formas de aplicação.

⁷ Argan e Fagiolo, o.c., pp. 34-41 e pp. 87-102.

⁸ Jacques Le Goff, “História” (in AAVV., *Enciclopédia Einaudi*, vol. “I - Memória/História”, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 174,175).

⁹ Cesare Brandi, *Struttura e Architettura*, Torino, Giulio Einaudi, 1975, pp.34-35.

¹⁰ Veja-se todo o cap. IV do seu *Philosophie der kunstgeschichte*, Munique, Verlag, 1958 (*Teorias da Arte*, Lisboa, editorial Presença, 1988), pp. 107-242.

¹¹ *Idem*, *Ibidem*.

¹² Otto Pächt, na sua apresentação à obra de Alois Riegl *Historische grammatik der bildenden künste*, Viena, 1899 (*Grammaire Historique des Arts Plastiques: Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, 1978) distingue claramente a diferença entre *Kunstwollen* e *Kunstwillen* (*apetência* artística e *vontade* artística, respectivamente), o segundo termo é que corresponderia ao livre arbítrio real que costumam fazer derivar da expressão de Riegl - *Kunstwollen* é um compromisso subtil, acentuando a predisposição de um período (p. XVI).

- ¹³ Lido na edição espanhola (*La Arquitectura de la Ilustracion*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1974), a que se referem todas as indicações de paginação.
- ¹⁴ Gilbert Romeyer-Dherbey, *Os sofistas*, “Biblioteca básica de Filosofia/31”, Lisboa, edições 70, 1986, pp. 26-30.
- ¹⁵ Kaufman, o.c., pp. 11, 97.
- ¹⁶ Veja-se a relação entre composição e *Gestalttheorie* *Temas de composição*, 1ª e 2ª parte, Porto (texto dactilografado; resenha teórica para os 2º e 3º anos da cadeira de Estudos de Composição, do curso de pintura da E.S.B.A.P., actualizada anualmente), 1996 , p. 72.
- ¹⁷ Kaufman, o.c., p.97.
- ¹⁸ Sobre as relações sistema/código veja-se Eco, o.c., p. 76.
- ¹⁹ Kaufman, o.c., p. 98.
- ²⁰ Veja-se Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche grunbegriffe*, Munique, 1915 (*Principes fondamentaux de l’Histoire de l’Art*, Paris, Gallimard, 1966 , p. 77).
- ²¹ Kaufman, o.c., pp. 122, 163, 166, 174, 183, 187, 199.
- ²² Kaufman, o.c., p. XXIX.
- ²³ Goff, o.c., ponto 1.3., pp. 169-178.
- ²⁴ Kaufman, o.c., p. XXX, 103.
- ²⁵ Kaufman, o.c., pp. 95-98, 160.
- ²⁶ Kaufman, o.c., pp. 196-197.
- ²⁷ Tudela, o.c., pp. 12-13.
- ²⁸ Kaufman, o.c., pp. 196-197.
- ²⁹ Tudela, o.c., pp. 12-13.
- ³⁰ Kaufman, o.c., p. 5.
- ³¹ Kaufman, o.c., p. 11.
- ³² Goff, o.c., p. 167.
- ³³ Argan, o.c., pp. 40-41.
- ³⁴ Mesmo nas recentes correntes que querem substituir o paradigma da intenção (do sujeito de comunicar) pelo da significação (ou pura interpretação) na análise semiótica da arquitectura (para uma

crítica a essa tendência, leia-se Tomás Llorens, no prólogo ao livro de J. P. Bonta, *Sistemas de significacion en Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 13-16).

³⁵ Arnold Hauser, o.c., p. 47.

³⁶ Veja-se Eco, o.c., p. 97, e Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, s.l., Doubleday, 1955 (s.l., Penguin books, 1983), p. 27.

³⁷ A cultura é um sistema de signos (Eco, o.c., p. 169-170).

³⁸ Panofsky, o.c., *passim*.

³⁹ Veja-se Roger Chartier, *El mundo como representacion: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992. p. 23.

⁴⁰ Chartier, o.c., pp. 19-20.

⁴¹ Argan, o.c., p. 14.

⁴² Brandi, o.c., p. 37.

⁴³ Argan, o.c., pp. 40-41.

⁴⁴ *Idem*, pp. 18-19.

⁴⁵ Otto Pächt, o.c. , pp. XXIII-XXIV. Ou seja, se há coisas que orbitam directamente à volta de tradições expressivas (de linguagem) e há outras que as transcendem gerando significados estéticos, não há terrenos estanques, nem definições de principio que as separem; inclusive, no tempo, um objecto pode ser sucessivamente considerado banal e uma obra prima.

⁴⁶ Uma vez que a mensagem estética é legível e fruível mesmo sem a componente “novidade” da informação transmitida (veja-se Argan, o.c., p. 40).

⁴⁷ Veja-se entrada “sistema” in José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofia*, s.l., Círculo de Leitores, 1989, pp. 288-289.

⁴⁸ A questão de como o espaço é, é fenomenologicamente irrelevante (veja-se José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofia*, s.l., Círculo de Leitores, 1989 pp.122-123).

⁴⁹ Leia-se Rudolf Arnheim, quando afirma que “*Fisicamente o espaço é definido pela extensão de corpos materiais ou campos em presença uns dos outros (...). Para além disso são as influências mútuas de coisas materiais que determinam o espaço entre elas*”; ou “*Deixando de lado a energia que o habita o espaço não se pode dizer*

como existente fisicamente”, e que, psicologicamente “...a experiência [do espaço] é gerada só através da intervalação de objectos” (*A dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 10).

⁵⁰ Subsignos de outras classes de linguagem (escultórica, construtiva, funcional, etc), que têm uma presença significativa na conformação do espaço e dele constituindo *morfemas*; assim, uma fechadura não é um morfema arquitectónico de uma sala (uma vez que à partida a sua mudança não altera significativamente a qualidade espacial daquela), mas uma porta (ainda mais como sendo uma entidade participante da fronteira espacial duma sala) é-o. O caso muda no entanto de figura se falarmos da porta como signo construtivo (óptica na qual a fechadura é um morfema importante, contribuindo para o seu significado de *encerramento*) ou se colocarmos o caso de a fechadura assumir proporções “*Lewis Carrollianas*” (ou se o buraco da fechadura for intencionalmente estudado como uma forma de abordagem de um espaço, como no célebre caso do portão do priorado da Ordem de Malta, no Aventino, em Roma, com mão de Piranesi), impondo-se ao espaço; da mesma forma um padrão decorativo pode ser um atributo relativamente irrelevante (acentuando elementos volumétricos e/ou construtivos que teriam uma força própria suficiente) ou introduzir tensões que alterem a percepção do espaço.

⁵¹ Na intervenção Berniniana sobre a *sala Duccale* do Vaticano (1656), a extensa eliminação da parede não produz uma continuidade simples: os troços remanescentes de parede e padieira indicam virtualmente o corte e os panejamentos que os anjos sustêm cristalizam a elisão/presença do limite e a ligação dos dois espaços como uma revelação de algo que estava fechado (Rudolf Wittkower, Bernini. The sculptor of the roman baroque, 4ª ed., Londres, Phaidon, 1997, p. 277).

⁵² Eco, o.c., pp. 69-70.

⁵³ Sobre o problema da continuidade do signo arquitectónico leia-se Tudela, o.c., pp. 97-98.

⁵⁴ Eco, o.c., pp. 70-71.

⁵⁵ *Idem*, pp. 86-89.

⁵⁶ Resolvendo a objecção de Brandi (o.c., pp. 41-42).

⁵⁷ Conceito inspirado nos desenvolvimentos, em sociologia, da teoria da análise de discurso, que identificou uma unidade analítica de base, os “repertórios interpretativos” (“*interpretative repertoires*”), que são conjuntos conexos de formas de expressão e raciocínio organizados à volta de temas específicos

pelos indivíduos(veja-se o livro de Jonathan Potter e Margaret Wetherell, *Discourse and social psychology - beyond attitude and behaviour*, Londres, Sage, 1989).

⁵⁸ Segundo a classificação de Llorens (o.c., pp.13-16) que é aquele em que a interpretação dos conteúdos substitui a procura dum mensagem definida comunicada (*paradigma de intenção*).

⁵⁹ Aliás um dos modelos de superação do problema da continuidade do signo arquitectónico sugerido por Tudela, o.c., pp. 99-100.

⁶⁰ A Praça ducal de Vigevano.

⁶¹ O pátio dos Uffizi, em Florença.

⁶² A praça de S. Pedro em Roma.

⁶³ Eco, o.c., p. 29.

⁶⁴ *Idem*, p. 35.

⁶⁵ *Idem*, pp.69-70.

⁶⁶ *Idem*, p.76.

⁶⁷ Argan, o.c., p. 40.

⁶⁸ Eco, o.c., pp.69-70.