

Oikema, de Claude-Nicolas Ledoux: arquitetura para libertinos?

Guilherme Bueno

Professor da Escola de Belas Artes da UFMG. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ. Pesquisador vinculado ao PROARQ-FAU-UFRJ.

Contato: buenog@ufmg.br

RESUMO

Este ensaio enfoca a Oikema – projeto para uma casa de prazeres, um bordel público desenhado pelo arquiteto iluminista Claude-Nicolas Ledoux, publicado em 1804. Discute-se-o a partir dos seguintes tópicos: arquitetura como mediadora entre experiência pública e privada; arquitetura e sensações; arquitetura e gênero; arquitetura e heterotopia.

Palavras-chave: Ledoux, Claude-Nicolas, Arquitetura – iluminismo, Arquitetura e gênero

ABSTRACT

This paper focus on the Oikema – project for a House of Pleasures, a public brothel designed by French architect Claude-Nicolas Ledoux (published by him in 1804). Topics as architecture mediating public life and privacy; architecture and aesthetic experience ; architecture and gender ; architecture and hetertopy are the guidelines for its discussion.

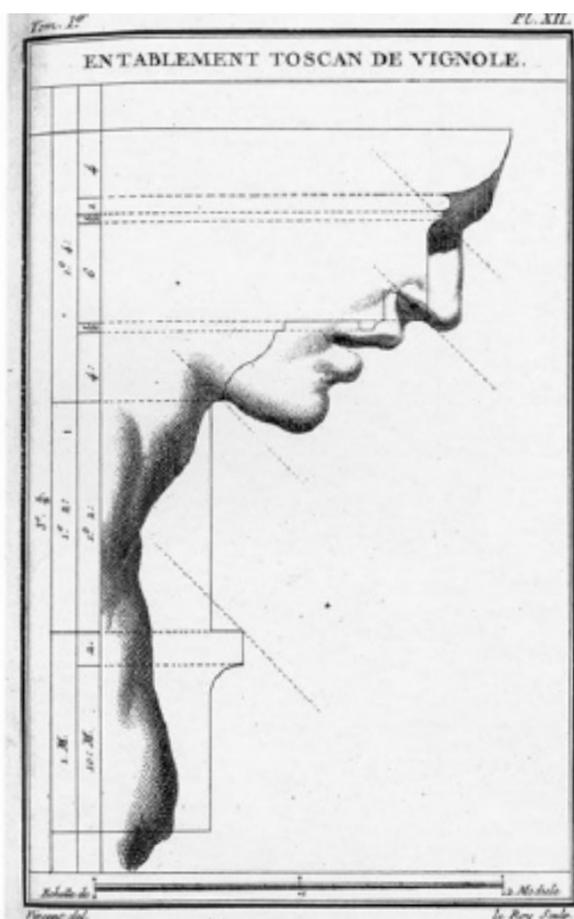
Keywords : Ledoux, Claude -Nicolas, Architecture – Enlightenment Period, Architecture and Gender

Uma vez que trataremos do complexo arquitetura-corpo¹, ao invés de falarmos de história, pensemos em sua biografia na modernidade. Uma aterrorizante sombra esbate sobre realizações tão díspares quanto o Falanstério, de Fourier, as fábricas AEG (Peter Behrens) e Fagus (Walter Gropius), a cozinha comunal do Narkomfin (Moisei Ginzburg), o infame Zeppelinfeld (Albert Speer) e os inomináveis campos de concentração: espaços de trabalho ou usinas do genocídio, projetos de transformação ou sepulturas coletivas em vida, independente de valerem-se da transparência do vidro ou esconderem suas abominações com paredes opacas, eles imprimem uma nova ordem das estratégias de vigilância e coerção engendradas pelo fenômeno arquitetônico. Sabemos que a arquitetura existe sob este estranho regime no qual agregar é definir o lugar (ou não lugar) de si e do outro, seja na catedral gótica (o vitral vai muito além da funcionalidade luminosa: é a janela pela qual os raios de Deus tocam e espiam os fiéis) ou num lar convencional: “a janela panorâmica é um elemento essencial na casa do pós-guerra norte-americano. Converte o edifício em uma vitrine da vida doméstica. [...] O que a enorme janela revela não é um espaço privado, mas uma representação pública da vida doméstica, uma imagem da ‘normalidade socialmente aceita’”, conforme nos adverte Beatriz Colomina². A relação entre arquitetura e corpo, portanto, oscila e se complementa menos no “sábio jogo de volumes sob a luz” de Le Corbusier do que nos diferentes níveis em que exterioridade e interioridade atuam: a imposição escópica antevê nossa ocupação física; no espaço construído, habitamos a nós mesmos e outros. Ao nos “vestir”, ela negocia os territórios do ser social, e as esferas privada e pública refazem constantemente a pergunta sobre o viver juntos. A arquitetura contém e, portanto, ajuíza. Sua metáfo-

ra do corpo é fomentada ao ponto de enunciar uma *architecture parlante*, possuidora de uma retórica que cobre da representação à analogia, capaz de incutir em nós sentimentos específicos: da simetria e proporção herdadas das teorias de Vitruvius (via Alberti e Palladio), passando pela antropomorfização de elementos como cariátides, atlantes, “perfis” de ordens ou colunas itifálicas, a associação de gêneros e estilos (o dórico teria um caráter “masculino”, por sua austeridade; o jônico portaria uma “graça” feminina), chega-se ao foro íntimo (diria que não por acaso, isso ocorre no mesmo momento da “revolução do Romance”). “Nos edifícios, para o sublime, a grandeza de dimensões parece ser um requisito, pois a imaginação não desperta nenhuma ideia de infinitude em poucas e pequenas partes. Nenhuma grandeza na maneira pode efetivamente compensar a falta de dimensões apropriadas[...]. Observei que colunatas e alamedas de árvores de uma extensão moderada são, sem sombra de comparação muito mais grandiosas do que se tivessem coberto distâncias imensas”, instruíra Edmund Burke³.

Examinaremos o enfeixe entre biopolítica e “bioestética” a partir de um caso que, malgrado não realizado, guarda teor fundacional: a *Oikema*, ou projeto para uma casa de prazer, do arquiteto Claude-Nicolas Ledoux (cujo desenho foi publicado somente em 1804 em seu livro *A arquitetura considerada em relação a arte, a moral e a legislação*). Trata-se de um bordel público, notável por sua planta-baixa fálica, previsto para as cercanias de Chaux, redesenhada para se tornar um protótipo de cidade industrial.

No campo da arte e da arquitetura, desenrola-se da metade final do século XVII até o final do seguinte um rudimento de estética experimental que assinala a transição de uma tratadística para uma ensaística



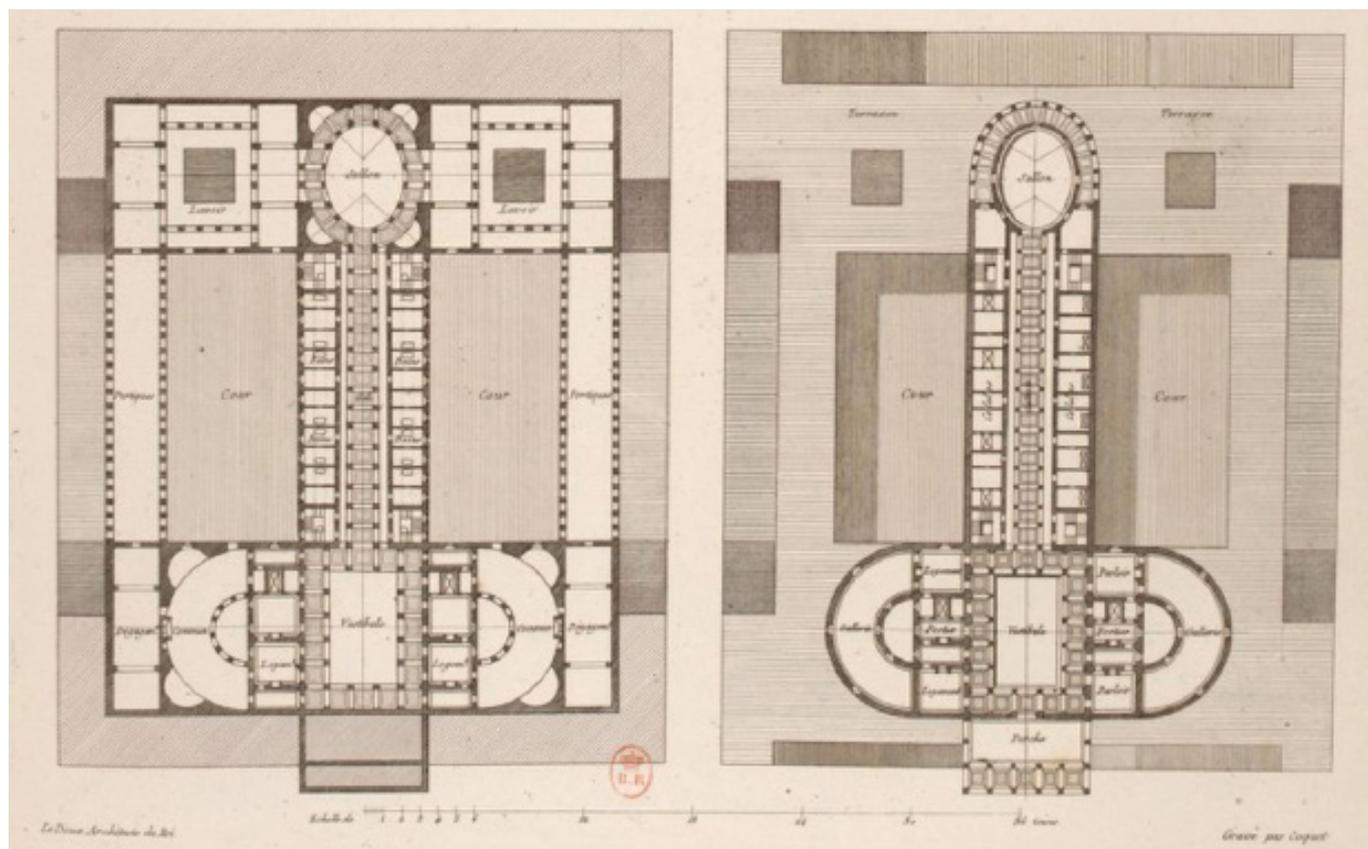
Acervo Bibliothèque National de France

Jacques-François Blondel (a partir de Vignola): entablamento da ordem toscana. Publicado em *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, 1771-1777.

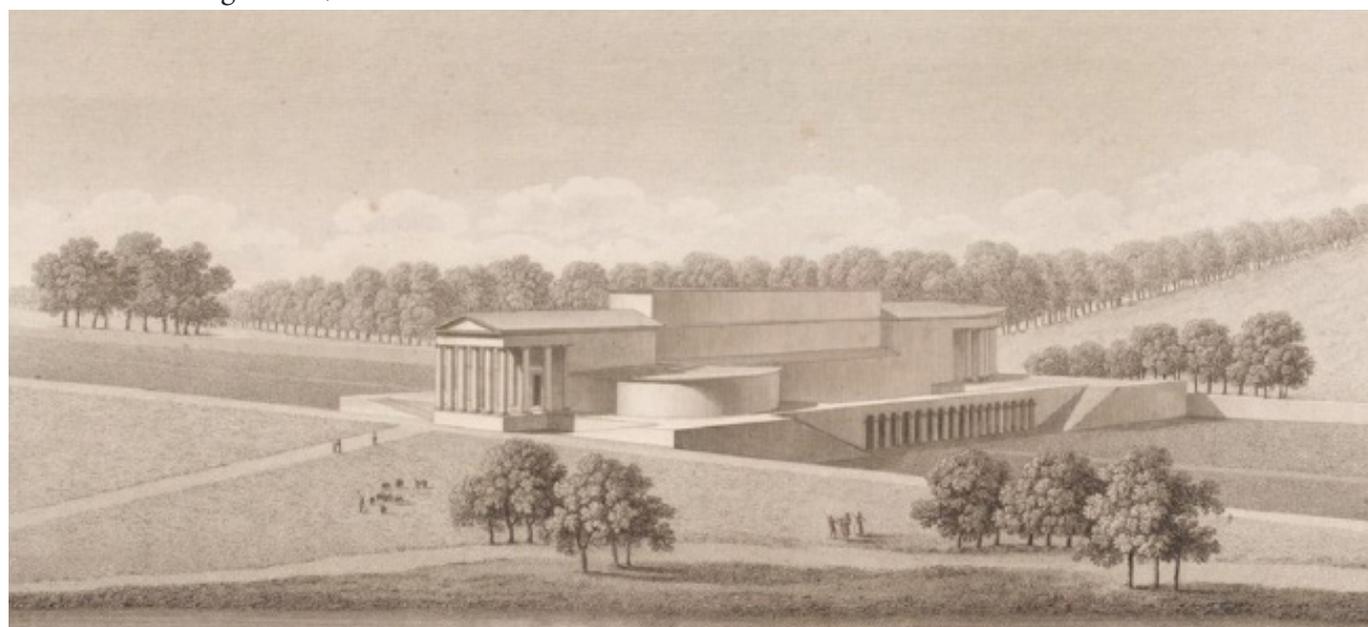
sobre o domínio dos afetos provocados pela forma, exemplificada na ansiedade do sublime e na afável beleza do pitoresco. Um princípio de equivalência introjeta uma reflexividade entre a interioridade do espaço construído e aquela do indivíduo e, de modo geral, dessa com a própria obra de arte (a título de comparação, pensemos na projeção dos leitores da *Nouvelle Héloïse* e de Werther). A profícua literatura a esse respeito abrange “praticantes” como o abade Laugier (*Ensaio sobre a arquitetura*, 1753), Jacques-François Blondel (*Curso de Arquitetura ou tratado da deco-*

ração, distribuição e construção dos edifícios, 1771-1777), Nicolas Le Camus de Mézières (*O gênio da arquitetura ou a analogia desta arte com as nossas sensações*, 1780), Germaine Boffrand (*Livro de arquitetura, contendo os princípios gerais desta arte*, 1745), Étienne-Louis Boullée (*Arquitetura. Ensaio sobre a arte*, 1770-1784; não me furto a uma citação eloquente: “acredito sim que nossos edifícios, sobretudo os edifícios públicos, deveriam ser, de algum modo, poemas. As imagens que eles oferecem a nossos sentidos deveriam despertar em nós sentimentos análogos ao uso para o qual esses edifícios são consagrados⁴²) e chega a autores como o citado Burke (*Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias sobre do Sublime e do Belo*, 1757) e Kant (*Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, 1764). No primeiro grupo tal exame deriva de questões como gosto, decoro e *paragone* (o quanto a arquitetura se aproximaria em sua estrutura mais da música, ou da poesia, da escultura...) e recorre aos meios e estímulos de outras artes para delimitar ou intensificar sua impressão.

Conforme nos assinala Paulette Singley, a *Oikema* poderia ser vista como um exemplar da *architecture parlante*, no que a forma simboliza sua função. A tradução de Oikema é ambígua: “habitação”, “casa”, “templo”, “bordel” e “prisão”⁵. Seria uma casa a libertar do jugo do amor imoderado e atribulador da ordem, se considerarmos que sua proposta surge numa geração tocada pelas desventuras do cavaleiro De Grieux em *Manon Lescaut* e intoxicada pelo mito do jovem Werther e da *Wertherfieber*⁶? Um monumento aos leitores da *Nouvelle Héloïse*? Ou contraponto libertino ao cárcere demolido da Bastilha? Por ora, o que se deve distender desse picaresco ensaio construtivo é dele corrigir a encenação do prazer, totalizando-o — uma arquitetura que não representa



Claude-Nicolas Ledoux. Oikema. Planta baixa. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.



Claude-Nicolas Ledoux. Oikema. Vista em perspectiva. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

a luxúria (ainda que a teatralize), mas organiza-a sob uma saudável coletividade “democrática” — e nisso ele mais uma vez se alinha ao efeito moralizante da *Nouvelle Heloise*. O êxtase barroco e a malícia rococó têm sua produtividade social redefinida: depura-se a languidez convulsiva da Santa Teresa e da Beata Ludovica (Bernini), desviados do céu para a razão plena, equacionando a dualidade sensível/intelectivo (no mais, a arquitetura é uma arte “racional” que provoca emoções). Sob essa ótica, as implicações da *Oikema* recaem tanto sobre uma condição do abstrato humano e de identidades em jogo no período imediatamente pós-revolucionário quanto na construção daquilo designado por Foucault como a “temperança”: “[...] para se constituir como sujeito virtuoso e temperante no uso de seus prazeres, o indivíduo deve instaurar uma relação de si para consigo que é do tipo ‘dominação-obediência’, ‘comando-submissão’, ‘domínio-docilidade’ [...]. É o que se poderia chamar de estrutura ‘heautocrática’ do sujeito na prática moral dos prazeres”⁷. Seu caráter educativo e formativo (para não dizer iniciático), realiza, melhor dito civiliza e forçosamente converte (e converge) a função da sexualidade no “ritual” de sociabilidade proporcionado pela arquitetura (cometendo um anacronismo, ela transforma o dionisíaco em apolíneo), organizando a subjetividade, a individualidade e o coletivo numa normatização recíproca do íntimo e do universal (a experiência sexual depende da presença do outro e de sua ratificação por aqueles que partilham do mesmo grupo que a frequenta). A libido reinventa seu acordo tácito comunitário. O ofício do arquiteto é o de dublê do moralista.

Um adendo: a existência e regulação oficial de bordéis públicos foi um fenômeno recorrente na Europa desde o século XV. Tomava por pretexto aspectos sanitários, financeiros e morais, agindo não menos sobre comportamentos “desviantes”⁸. Nesse aspecto, a *Oikema* não deixaria de ser uma versão atualizada desse método. Porém, o fato dela ser projetada para esse fim revela o aprimoramento de uma técnica de implantação de um tipo de excitação e estetização para um padrão de corpo. Na prática, ela inicia na alegoria e se distende na *promenade architecturale*. A descrição do cenário feita por Ledoux é elucidativa:

Já dissêmo-lo: o vale que suporta esse edifício está rodeado de prestígios sedutores — um vento doce acaricia a atmosfera; as variedades de [plantas] odoríferas da floresta — o tomilho, a íris, a violeta, a menta, sopram seus perfumes sobre esses muros. A folhagem que os abriga expande o frescor e se agita em murmúrios. A onda amorosa estremece sobre o rio que a estreita; suas fricções aguçam o ar e o eco explode em sons deliciosos.

Ó fibra móvel demais! Irritas-te. A artéria acelera seus movimentos e rompe o fio que sustenta o princípio da vida. Onde estou? O clarão do prazer se lança e o império da volúpia subjuga esses lugares plenos de encantos à aurora do desejo que estende seus raios sobre uma terra preferida.⁹

Disposto em uma planície às margens do rio, nota-se a ausência de um jardim, que podemos interpretar

sob dois ângulos: o primeiro é eliminar vestígios de civilização concorrentes com o prédio (afinal, o jardim seria uma transição entre a natureza “construída” e o edifício, remetendo indiretamente a uma ocupação urbana, quando a intenção, até certo ponto, é a dele funcionar como relativo idílio); acentuado o contraste entre prédio e natureza como extremos, sugere-se um provisório (e calculado) retorno ao estado do bom selvagem. Um grupo revigora-se nesse lenitivo contra o massacre bestificante da vida moderna. A arquitetura “(re)funda” e “salva” a civilização: objetiva-se e objetiva-se uma experiência interessada, problematizando o nexos do prazer estético como um prazer erótico, como nos lembra Hubert Damisch¹⁰, porém numa escala de assembleia. O terreno, preâmbulo e adendo ao espaço construído, condensa uma paisagem submissamente “feminina” e erotizada, cuja vegetação não se furta a metáforas gustativas (tomilho, menta) e mitológicas (violeta, eco): tudo são preliminares. Seu toque prenuncia o que será vivido dentro do prédio e as “artérias aceleradas” fazem dela um organismo no qual se entrelaçam e se fundem a arquitetura e seus ocupantes. É ainda a paráfrase de uma passagem da *Nouvelle Héloïse*:

Eu encontro a campina mais risonha, o verde mais fresco e vivo, o ar mais puro, o céu mais sereno; o canto dos pássaros parece ter mais ternura e volúpia. O murmúrio das águas inspira um langor mais amoroso. A vinha em flor exalta de longe os perfumes mais doces. Um charme secreto embeleza todos os objetos e fascina meus sentidos¹¹.

O aspecto do edifício só pode ser percebido pela *promenade architecturale* (ela não se entrega na vista em perspectiva); seguindo na circulação a disposição

dos volumes, eles replicam o movimento orgânico do sêmen (reforçando o criar como poética, invenção, germinação e povoamento). A arquitetura convidaria ao ingresso na maturidade, elevando-nos da condição animal, pois mais do que criar um lugar, o mundo é fundado pela arquitetura¹². O programa formal tira proveito de uma relativa dualidade entre o olho e o corpo. A relação verticalidade x horizontalidade (o erguimento e a disposição dos volumes) nos remeteria prontamente a retórica já circulante à época da verticalidade como um “princípio” masculino e a horizontalidade, feminino e daí as implicações inerentes ao erigir-nos como bípedes. Porém, essa articulação dos eixos, descontada a necessidade prática, suscita outros proveitos daquela antítese: o mito da origem da arte depende da postura ereta e, por extensão, instaura o caráter auto-repressivo do olhar como maneira de perceber o mundo (penso em Freud e em sua leitura cruzada com Kant feita, mais uma vez, por Damisch). Grosseiramente falando, a origem “vertical” da arte seria “masculina”. A *Oikeuma*, aciona a alternância entre o “bom selvagem” e o homem civilizado, o homem do desejo e o homem da cultura, por meio dessas sucessões entre o cidadão escópico (o indivíduo que vê o edifício e caminha em sua direção e dentro dele) e aquele que deita, retornando ao mundo anterior ao seu “mal-estar”. Ele precisa deitar para, saciados seus apetites, voltar a ficar de pé com justeza.

Retomemos, a partir de três instâncias, a questão do edifício direcionar socialmente a sensação, ao fazer da luxúria a soleira das luzes. A primeira apoia-se na análise de Jean Starobinski ao falar sobre a libertinagem no século XVIII “como uma das experiências possíveis de liberdade” que “procede de uma insubmissão por princípio sem a qual [...]

o trabalho sério da reflexão não poderia se desenvolver”, inerentes a um século que “se queria livre para a caça ao prazer como para a conquista da liberdade¹³”. Isso não é rejeitado pela *Oikema*, mas nela envolve um problema de classes na partilha do prazer. Nos anos imediatamente anteriores à Revolução Francesa, a equação liberdade-libertinagem fora topos da campanha antimonárquica por meio de panfletos e opúsculos clandestinos que a associavam a dissolução e decadência¹⁴, presente com o mesmo peso nos tratados médicos e moralistas da época (sem entrar em detalhes, pensemos no *Le Pornographe*, de Rétif de La Bretonne¹⁵ e nas experiências contemporâneas do leitor de Sade ou dos romances licenciosos). Sua regulação profilática chega a deslocar a eugenia aristocrática por outra da “pátria” baseada na aspiração republicana da auto-propriedade do corpo (nem pátria-mãe, nem *Vaterland*), ainda que ela o entrelace a um caráter coletivo, de dissolução do ser num novo todo¹⁶. Simultaneamente há o viés anti-clerical da *Oikema*, legitimando a civilidade do coito interrompido. Lugar de “correção”, ela ademais coibiria práticas condenáveis (como os recorrentes estupros coletivos registrados na crônica policial francesa) e as “imorais” *Molly Houses* (clubes privados existentes na Inglaterra e na França destinados a encontros homoafetivos clandestinos), reivindicando-se parte de um modelo de educação da cidadania, expressa pelo próprio Ledoux:

Ó vós, por quem os deuses têm cuidados zelosos, vós que possuis as graças, o espírito, os talentos — únicos suportes do amor — mostrai-nos o caminho que conduz a constância, mostrai-nos o caminho que o homem honesto deve percorrer e do qual ele pode se aplaudir no

curso perigoso da idade inexperta. A natureza proclamou vosso poder, gravou-o nos corações, cabe a vós dirigir as paixões, regularizá-las. Cabe a vós lembrar ao homem suas obrigações primeiras, pelo interesse que o liga à vossa glória. [...] O que um governo não ousa fazer, a Arquitetura o afronta: aquilo que se faz por um jogo de animação de superfícies pétreas; aquilo que convocou todas as formas para contrastá-las; aquele que arriscou seu usufruto depositado sobre a arte, pode bem engajar também o fundo. Ele fixará as imaginações vagabundas sobre um monumento que desperte o pressentimento do pudor, e, em suas combinações, ele destruirá os abusos consentidos. [...] Aqui o bem comanda. Ele vai neutralizar as paixões da cabeça para preparar os deliciosos acessos do coração e, se ele acaricia a corrupção aparente, não é senão para se identificar como princípio que sustém os grandes interesses da sucessão de gerações. [...] Aqui a arquitetura é mais poderosa que o amor. Mais poderosa que o amor? Ela ordena aos ventos do norte para soprar nesses arcos múltiplos, sobre estes vãos reconfortantes, para consolidar a fibra relaxada e reanimar as forças desaparecidas. [...] Tal é o poder das impressões sobre a natureza do homem que retoma seu equilíbrio¹⁷.

A segunda instância é tipicamente heterotópica. Pertencente ao complexo de Chauv, mas dele afastada, a *Oikema* recebe jovens que se restauram

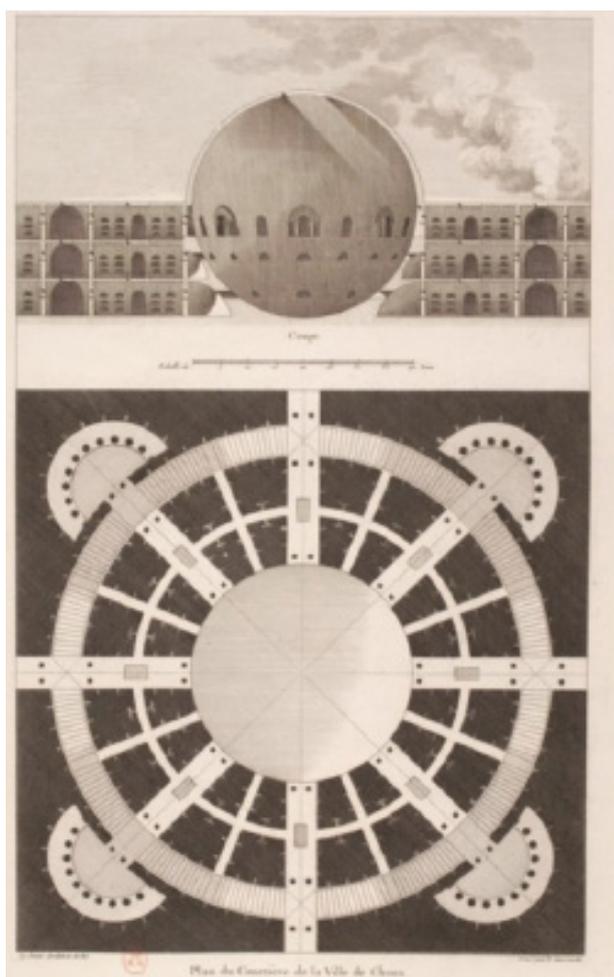
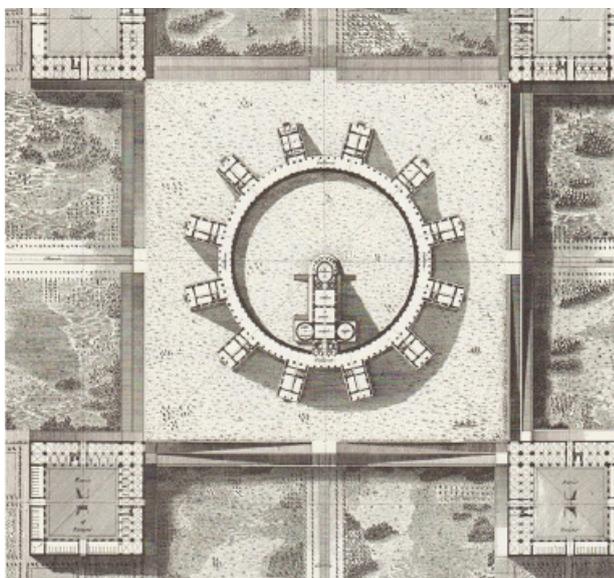


Acervo Bibliothèque National de France

Claude-Nicolas Ledoux. Oikema. Projeto para Chaux, Salinas Reais. Publicado em L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, 1804.

do exaustivo ambiente da cidade, onde seriam tentados por um cotidiano alienante e politicamente venenoso, do qual precisam ser “tratados” em seu temporário isolamento, ao conhecerem seus sentimentos (e, mais uma vez, Starobinski nos lembra o quanto o afastamento na natureza é desejável para Rousseau: “poucas coisas realizariam meus desejos — menos males corporais, um clima mais ameno, um céu mais puro, um ar mais sereno¹⁸”). Como toda heterotopia moderna, ela é falocrática — o paradigma do universal é o pênis

heterossexual —, pois sempre retorna ao primado do masculino¹⁹; no jogo amoroso, o cidadão-homem é sujeito; a mulher, sujeita a ser objeto, tal como a arquitetura domina a natureza. Reifica-se o cânone da universalidade da experiência estética como algo viril e a partir do viril (seja ela arquitetônica, artística, libidinal, enfim, todas as forças corpóreas) — Foucault nos fala do “caráter ‘viril’ da temperança²⁰” —, em contraste com o sentimentalismo feminino. É um escalonamento que referenda o masculino como metro de sensibilidade completa e equilibrada a ser



imitado (algo claro nas inúmeras versões correntes a “explicarem” a “imperfeição” do gozo feminino²¹).

Terceira instância: em mais de um momento, Ledoux repetiu o esquema da “planta-pênis”. Numa outra versão para uma casa de prazeres destinada a Montmartre, ele a insere em uma planta circular, simulando o ato da penetração. Por ironia, num projeto com propósito inverso (um cemitério), ele rotaciona o esquema — excluído o falo —, girando a circulação do edifício não mais para seu interior, mas para fora. Sem querer reduzir sua lógica ao simplismo, para além do tipo de ritmo pulsante de movimento dos corpos figurado pela analogia entre a vida (cópula) e a morte (descarnação) encenando esses “temas falantes”, há um aspecto emblemático: a arquitetura-pênis sucede a “arquitetura-corpo” do Rei, seja do monarca como viga do estado (que se lembre a gravura do *Leviathan*, de Hobbes, seja da cidade como um corpo no qual ele era a cabeça, agora guilhotinada. O edifício-pênis isolado dissolve na horizontalidade de seus frequentadores a antiga metáfora do rei como “pai” e “cabeça”. Ao mesmo tempo, desmembra a disposição espacial tipológica inspirada no modelo monárquico, cuja centralidade axial era indexada no leito real²².

ACIMA: Claude-Nicolas Ledoux. Projeto para uma casa de prazeres públicos em Montmartre, Paris. Publicado em: Daniel Ramée. L'architecture de C. N. Le Doux, 1847.

ABAIXO: Projeto para cemitério em Chaux. Publicado em L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, 1804.

Nisso, eu acrescentaria a subversão do classicismo para um estabelecimento “democrático”, que antagoniza o uso das ordens como símbolo hierárquico, outrora exemplificado na colunata da fachada leste do Louvre conduzida por Louis Le Vau, Charles Le Brun e Claude Perrault sob os auspícios de Luiz XIV que, voltada para o Sena, ergue-se como marco de um poder cujo “cabeça” virara as costas para a cidade²³. A queda do poder absolutista um século depois seria cristalizada na derrubada da Bastilha como “castração” dessa arquitetura do poder, como depreendemos de Bataille:

A arquitetura é a expressão da própria sociedade, do mesmo modo como a fisionomia humana é a expressão do indivíduo. Todavia, esta comparação deve se relacionar sobretudo com as fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes). Com efeito, apenas o indivíduo ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquitetônicas propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como barragens, opondo a lógica da majestade e da autoridade sobre todos os elementos perturbadores. [...] A tomada da Bastilha é simbólica desse estado de coisas: é difícil explicar esse movimento de multidão senão pela animosidade do povo contra os monumentos que são seus verdadeiros mestres. [...] Atenhamo-nos a arquitetura, cujas produções monumentais são atualmente os verdadeiros mestres sobre a terra, agrupando a



Frontispício para *Leviathan*, de Thomas Hobbes, 1651

sua sombra multidões servis, impondo a admiração e o espanto, a ordem e a coação; de certo modo aí temos o homem²⁴.

Essa arquitetura libertadora e não se exime de um paradoxo final. Quatro anos, no máximo onze, é o intervalo entre as pontas que desenham o arco que



Acervo British Library.

Francisco Goya y Lucientes. Prancha 33 dos Desastres da Guerra (“Que hay que hacer más?”), 1810-1814.

une civilização e barbárie. Numa delas está a publicação da *Oikema*; noutra, o início da produção dos Desastres da Guerra, de Goya. Na crônica do horror, um cadáver pendente emasculado. Não é coincidência o lugar crítico designado ao falo (ou a sua aniquilação): nessa dupla presença-ausência do órgão, as alegorias extremas da procriação e do extermínio, da auto-determinação e da humilhação, constroem e partilham o trauma de uma cultura; a posse do falo designa a autoridade. A “temperança” da *Oikema*, esse novo “templo ao amor secularizado” a celebrar a vida e desacorrentá-la do dogma, prepara jovens aptos a matar melhor e com mais razão. Um prognóstico unheimlich para a tragédia do século XX²⁵.

Notas de fim:

1. Uso esses termos adaptados de Hal Foster, quando comenta as várias conotações de “complexo” na relação entre arte e arquitetura. Ele esclarece as três maneiras pelas quais usa essa palavra em seu livro *O complexo arte-arquitetura*: “A primeira é simplesmente para designar os vários conjuntos em que a arte e a arquitetura são justapostas e/ou combinadas [...]. Também emprego “complexo” para indicar como a subordinação capitalista do cultural ao econômico não raro provoca a reformulação dessas combinações arte-arquitetura como pontos de atração e/ou locais de exibição. Embora o “complexo arte-arquitetura” não seja tão ameaçador quanto o “complexo militar-industrial” (ou sua presente encarnação, o “complexo militar-entretenimento”), também merece nossa vigilância. Por último, utilizo o termo “complexo” quase no sentido de diagnóstico de um bloqueio ou uma síndrome [...]”.

Ainda que de modo essencialmente instrumental, adaptamos aqui o par de Foster para uma relação arquitetura-corpo, não nos desvencilhando — não obstante — de todas as implicações por ele cogitadas em seu par. Ver FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2015: 13.

2. COLOMINA, Beatriz. *Dupla exposição: Alteração de uma casa suburbana (1978)*. In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano et al. 27. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008: 135

3. BURKE, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990: 69-70 (seção “Magnitude in BUILDING”). Sobre esta força persuasiva, vale complementá-la com seu outro comentário acerca do controle da luz (seção “Light in Building”): “Como o manuseio da luz é uma questão de suma importância na arquitetura, é válido indagar o quanto esta observação é aplicável a construção. Penso, portanto, que todos os edifícios calculados para produzir uma ideia de sublime precisam ser ou escuros ou sombrios [...]: a escuridão produz efeitos maiores sobre as paixões do que a luz [...] para fazer um objeto mais potente, devemos fazê-lo o mais diferente possível dos objetos com os quais convivemos imediatamente” (Id.Ibid.: 74).

4. BOULLÉE, Etienne-Louis. Arte. Ensaio sobre a arte. A tradução do texto foi feita por Igor Fracalossi e se encontra disponível no site <https://www.archdaily.com.br/br/01-158245/arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullée> (última consulta: 19-10-2019).

5. As traduções constam em Liddell & Scott: 1030. O uso como “prisão” é mais frequente no grego bíblico.

6. A *Wertherfeber*, cujos contornos reais são mais sensacionalistas do que efetivamente concretos, foi um dos primeiros fenômenos midiáticos de massa: fora descrito como a simultânea personificação assumida por uma geração de Werther e Charlotte, protagonistas do romance inaugural de Goethe, e uma epidemia de suicídios

de jovens a repetir o destino trágico do primeiro. Para um exame detalhado, ver: ANDREE, Martin. *Wenn Texte töten: über Werbter, Medienwirkung und Mediengewalt*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. A respeito da recepção de *La Nouvelle Heloise*, ver os capítulos finais de: THIEGHEM, Philippe van. *La Nouvelle Heloise de Jean-Jacques Rousseau: avec index de tous les noms cités*. Paris : E. Malfere, 1929.

7. FOUCUALT, Michel. História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres. São Paulo: Graal, 2006: 66

8. Ver a este respeito MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corps et sexualité dans l’Europe d’Ancien Régime. In : VIGARELLO, Georges (org.) Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières. Paris : Seuil, 2005 : 176-246 (em especial 212-223).

9. LEDOUX: 200.

10. DAMISCH, Hubert. Le jugement de Paris. Paris: Seuil, 1992.

11. ROUSSEAU. Parte I, carta XXXVIII, O.C., II: 116.

12. Essa é uma digressão bastante complexa, para a qual não dispomos de espaço aqui. No entanto, ela pode ser esclarecida a partir da reinterpretação do tratado de Vitruvius por R.D. Driggs, analisando o quanto a arquitetura organiza uma “cosmogonia”. Cf. DRIPPS, R. D. The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture. Cambridge : MIT Press, 1997.

13. STAROBINSKI, Jean. L’invention de la Liberté. Genebra: Skira, 1994:10.

14. Ver a este respeito GOULEMOT, Jean-Marie. Estes livros que se lêem com uma só mão. Leitura e

leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000

15. DE LA BRETONNE, Rétif. *Le pornographe, ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. Londres e Haia, 1770.

16. A questão controle dos apetites e produtividade sexual não pode ser tomada alheia a sobrevivência de superstições que condicionavam às circunstâncias do ato sexual, trazendo consequências na codificação de uma nova etiqueta da libido.

17. LEDOUX. *Op. Cit.*: 199-201 (os trechos foram interpolados por mim).

18. Carta a Mirabeau, 31 de janeiro de 1767. Citado por Starobinski: 104.

19. Problema aliás recorrente no Neoclassicismo, identificado por Albert Boime na misoginia de algumas obras chave de Jacques-Louis David, o grande mestre da escola: “Vários críticos observaram que as mulheres na pintura [O Juramento dos Horácios] de David formam um grupo contrastante com aquele dos três irmãos. De fato, o pai [dos Horácios] vira as costas para as mulheres, expelindo-as do ato de juramento. Elas são também diminutas em escala, localizadas similarmente abaixo dos heróis masculinos. Enquanto os homens são rígidos, confiantes, as mulheres estão desmaiadas e desoladas [simpering]. A virilidade e disciplina masculinas são aqui contrastadas com a emotividade e suavidade femininas. [...] Aqui está exemplificada a desvalorização do espaço feminino, a ser posteriormente sancionada de forma oficial durante a Revolução, a compartimentação clara dos atributos masculinos e femininos que confinam os sexos a determinados papéis”. In: BOIME, Albert. *Art in the Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987: 398-399.

20. “O que é afirmado através dessa concepção do domínio como liberdade é o caráter “viril” da temperança. Assim como na casa cabe ao homem comandar, assim como na cidade não é aos escravos, às crianças nem às mulheres que compete exercer o poder, mas aos homens e somente a eles, do mesmo modo cada um deve pôr em obra sobre si mesmo suas qualidades de homem. O domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio, isto é, comandar o que deve ser comandado, obriar à obediência o que não é capaz de se dirigir por si só, impor os princípios da razão ao que desses princípios é desprovido; em suma, é uma maneira de ser ativo em relação ao que, por natureza, é passivo e deve permanecê-lo. Nessa moral de homens feita para homens, a elaboração de si como sujeito moral consiste em instaurar de si para consigo uma estrutura de virilidade: é sendo homem em relação a si que se poderá controlar e dominar a atividade de homem que se exerce face aos outros na prática sexual [...] sob essa condição de “virilidade ética” é que se poderá, segundo um modelo de “virilidade social”, estabelecer a medida que convém ao exercício da “virilidade sexual”. [...] A temperança é, no sentido pleno, uma virtude do homem”. FOUCAULT, M. *Op. Cit.*: 77. Algumas páginas a frente (p. 79), ele arremata: “Essa liberdade-poder que caracteriza o modo de ser do homem temperante não pode conceber-se sem uma relação com a verdade. Dominar os seus próprios prazeres e submete-los ao logos formam uma única e mesma coisa: o temperante, diz Aristóteles, só deseja ‘o que a justa razão (orthos logos) prescreve’.”

21. Essa hierarquização transparece inclusive — para voltarmos a um campo mais especulativo — na própria distância que separa a imagem e a prática arquitetônica: a primeira cristalizada numa alegoria feminina e a segunda como uma tarefa masculina, descrita nos termos da mitologia de sua economia subliminar (resistência, força, tensão, sobriedade, virilidade, etc.).

22. Um comentário tipicamente modernista levanta essa disposição espacial simetricamente regulada pelo aposento do rei: “A publicidade da vida privada ia a tal ponto, que até mesmo as cerimônias do ‘lever’ (levantar-se) e ‘coucher’ (deitar-se) ocorriam sob uma grande assistência; as recém-casadas, no passado, iam para a cama [acompanhadas] em grande sociedade. [...] A aspiração a representação governava o programa construtivo no particular assim como no todo. A cama era disposta tão solenemente centralizada na parede principal de seu espaço, como [se fosse] um trono ou um altar, e — do mesmo modo como se comportavam as partes do espaço e os móveis relacionados uns aos outros, também as partes maiores do edifício. O salão principal se localizava no meio, ele ordenava os espaços vizinhos simetricamente de ambos os lados e assim por diante se submetiam os edifícios vizinhos, jardins, aleias ao poder de direcionamento irradiado do meio do edifício principal. Essa enorme ênfase no centro diz: [...] eu sou a escala”. MEYER, Peter. *Moderne Architektur und Tradition*. Zúrique: Dr. H. Girsberger & Cie, 1928 : 10-11. Essa observação é atualizada por [XXXX]: “O dormitório nem sempre foi usado como um quarto de dormir. [...] A cama para ser usada estaria no quarto além. Pois, desde cedo, o real uso dos quartos era (e certamente depois da mudança da corte para Versalhes) ditado diretamente pela prática real. A cama do rei com seu dossel era identificada como o assento do poder, talvez muito mais potente do que seu trono com dossel. A cama era o verdadeiro foco do ritual real. O grau de intimidade com o rei fazia-se de uma só vez aparente pela maneira com a qual alguém era recebido em relação a ele — seja no salão precedente ou no próprio dormitório, seja no estrado ou fora dele. Mesmo quando o dormitório estava vazio, quem passava por ele deveria fazer uma reverência a cama”. MIDDLETON, Robin. Introduction. In: MÉZIERS, Nicolas Le Camus de. *The Genius of Architecture; or the Analogy of that Art with our Sensations*. Santa Monica: The Getty Center for the

History of Art and the Humanities, 1992: 33.

23. Ver “Perrault’s Collonade and the functions of the Classical Order”. In : DAMISCH, Hubert. *Noah’s Ark. Essays on Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2016.

24. BATAILLE, Georges. Verbete “Arquitetura”, parte do Dictionnaire publicado na revista Documents. n. 2, maio de 1929. Ainda que em um verbete sobre arranha-céus, o poder fálico implícito a arquitetura é problematizado por Michel de Leiris na edição n. 7, publicada em 1930, p.433: [...] como no mito dos Titãs, aqui encontramos a tentativa de escalar o céu — isto é, destronar o pai e se apoderar de sua virilidade — seguido do esmagamento das revoltas: castração do filho por seu pai, de quem é rival. Além disso, o acasalamento, mesmo casual, dessas duas palavras – o verbo ‘arranhar’ de um lado e o substantivo ‘céu’, do outro — evoca imediatamente uma imagem erótica, na qual o building (que arranha) é um falo ainda mais nítido que aquele da Torre de Babel e o céu, que é arranhado (objeto de avidez do tal falo), a mãe desejada incestuosamente (assim como ela o é em todas as tentativas de rapto da virilidade paternal)”.

25. O presente texto, com pequenas alterações, foi apresentado no 14º. Congresso Internacional de Estética Brasil — “Artes do Corpo; Corpos da Arte”, realizado em outubro de 2019.

Referências Bibliográficas

BOIME, Albert. *Art in the Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

BOULLÉE, Etienne-Louis. *Arte. Ensaio sobre a arte*. A tradução do texto foi feita por Igor Fracalossi e se encontra disponível no site <https://www.archdaily.com.br/br/01-158245/arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullee> (última consulta: 19-10-2019).

DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Pâris*. Paris: Gallimard , 1992.

_____. Noah's Ark. *Essays on Architecture*. Cambridge : MIT Press, 2016.

FARGE, Arlette. *Vivre dans la rua à Paris au XVIIIème siècle*. Paris : Gallimard, 2014.

FOUCUALT, Michel. *História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2006.

KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. New Haven : Harvard University Press, 1955.

_____. *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Viena: Verlag Dr. R. Passer, 1933.

_____. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*. *Transactions of the American Philosophical Society*, volume 42, parte 3. Nova York : The American Philosophical Society, outubro de 1952 : 433-560.

LEDOUX, Claude-Nicolas.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*. In : VIGARELLO, Georges (org.) *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005 : 176-246.

MÉZIERS, Nicolas Le Camus de. *The Genius of Architecture; or the Analogy of that Art with our Sensations*. Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.

SINGLEY, Paulette. *The Anamorphic Fallus within Ledoux's dismembered Plan of Chaux*. *Journal of Architectural Education*, v. 46, n. 3, fevereiro 1993 : 176-188.

RAVAL, Maurice, CATTAUI, Georges. *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*. Paris : Hatier, 1960.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la Liberté*. Genebra : Skira, 1994.

VIDLER, Anthony. *Claude-Nicolas Ledoux*. Nova York: Birkhäuser, 2002.